

Hannah Baumann B.A. M.A.

Das Politische in kuratierten Musikformaten

Haltungsfragen, Wirkungsabsichten

und Handlungsansätze

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

Musikvermittlung – Musik im Kontext

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Prof.in Irena Müller-Brozovic

Zweitleser:in: Dagmar Schinnerl M.A.

Linz, 08.04.2024

Abstract

Was in theatraler Praxis schon lange Selbstverständlichkeit ist, wird zunehmend auch zum festen Bestandteil der künstlerischen Tätigkeit von Konzertdesigner:innen, Festivalkurator:innen und vermittelnden Musiker:innen: eine politische Dimension in der Kuration mitzudenken und bewusst oder unbewusst erfahrbar zu machen. Doch wie offenbart sich diese in Musikformaten, welche non-verbal und mit den Mitteln von Klang ihren Ausdruck finden? Denn zunächst besitzt Musik ohne Worte keine politische Dimension, bis sie in einen Kontext eingebettet wird. Die hier vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern kuratierte Musikformate in der Praxis eine politische Dimension entwickeln können. Zielsetzung der Arbeit ist, die ineinandergreifenden Dimensionen von Haltung, Wirkungsabsicht und Handlungsansätzen zu identifizieren und den Versuch einer Einordnung dieses Potenzials verständlich darzulegen. Anhand einer theoretischen Literaturanalyse wird im ersten Teil untersucht, welche sich überschneidenden Merkmale des Politischen und des Künstlerischen zu einem Handlungsfeld zusammengeführt werden können. Dies geschieht auf Grundlage der Gedanken der politischen Theoretikerin Hannah Arendt (1906-1975) sowie aktueller Schriften zur Musikvermittlung, welche in Thesen zu einer Definition von politischer Musikkuration führt. Anschließend werden aus dem mehrdimensionalen Politikbegriff drei Dimensionen der politischen Musikkuration eröffnet. Im empirischen Teil werden diese Thesen durch leitfadengestützte Interviews mit Kurator:innen anhand ihrer Herangehensweisen und Aussagen diskutiert. Die von Arendt dargelegten Voraussetzungen zur Möglichkeit des politischen Handelns, welche in Pluralität, Natalität, Freiheit und im Zwischenmenschlichen liegen, begreifen die Musikkuration als soziale Praxis, welche insbesondere auf Fragen des Kunstverständnisses und Aspekte der Teilhabe abzielen. Dies verlangt von politischer Kuration, zugängliche Dialogräume durch Musicking zu eröffnen, in denen der Modus des zwischenmenschlichen Handelns ermöglicht wird. Am Ende der Arbeit steht ein Fragebogen, der Musikvermittler:innen eine reflexive Einordnung des Politischen in ihrer Praxis ermöglichen soll.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1 Das Politische und das Künstlerische – zwei Handlungsfelder in einem?	6
1.1 Parallelen zwischen dem Politischen und dem Künstlerischen	6
1.1.1 Das Handeln als gemeinsame Maxime	8
1.1.2 Das Handeln als Politisches Merkmal.....	10
1.1.3 Das Handeln als Künstlerisches Merkmal	11
1.1.4 Freiheit als gemeinsames Merkmal	13
1.1.5 Räumliche Dimensionen des Politischen.....	14
1.1.6 Der künstlerische Raum als öffentlicher Raum.....	15
1.1.7 Das Dialogische im Künstlerischen.....	17
1.1.8 Professionals - Non-Professionals	20
1.1.9 Welt gestalten: Natalität und der Erweiterte Kunstbegriff	22
1.1.10 Verantwortlichkeiten.....	23
1.1.11 Veränderungsabsichten	24
1.1.12 Gemeinschaftliches Handeln	25
1.2 Fazit Kapitel 1: Thesen über das Politische in kuratierten Musikformaten	26
2 Deutungsperspektiven auf das Spannungsfeld Politik-Kunst	29
2.1 Polaritäten im Kunstverständnis	29
2.1.1 Autonome Kunst	29
2.1.2 Postautonome Kunst.....	30
2.2 Selbstreflexion und Hinterfragen eigener künstlerischer Praxen.....	30
2.3 Fazit Kapitel 2: Das Postautonome Kunstverständnis in kuratierten Musikformaten	31
3 Der Mehrdimensionale Politikbegriff	32
3.1 Transfer der Mehrdimensionalität zum Künstlerischen.....	33
3.1.1 Polity - auf welcher Grundlage wird kuratiert?	33
3.1.2 Policy - welche Absicht wird im Künstlerischen verfolgt ?	34
3.1.3 Politics – welche Handlungsansätze werden verfolgt?	35
4 Politische Musikkuration.....	37
4.1 Der Begriff der (Musik)Kuration	37

4.1.1	Das Publikum in der Kuration	39
4.1.2	Eigene Arbeitsweisen	39
4.1.3	Musikkuration im Kontext der Masterarbeit.....	40
5	Polity – Policy – Politics: Aspekte der Mehrdimensionalität in kuratierten Musikformaten	40
5.1	Die Polity von Musikformaten - eine Handlungsfrage?	41
5.1.1	Deutungshoheit.....	42
5.1.2	Fazit zur Polity von Musikformaten	43
5.2	Die Policy von Musikformaten – mit welcher Wirkungsabsicht wird kuratiert ?	43
5.2.1	Teilhabe als Voraussetzung von politischer Musikkuration	44
5.2.1.1	Vom Rezeptionsmodus hin zu partizipativen Strategien.....	44
5.2.1.2	Dimensionen von Teilhabe	45
5.2.1.3	Publikumsteilhabe	46
5.2.1.4	Participatory Art und Community Art.....	47
5.2.1.5	Wie politisch ist Rezeption?	50
5.2.1.6	Eigene Arbeitsprozesse	51
5.2.2	Fazit zur Policy von kuratierten Musikformaten	53
5.3	Politics - Aspekte der Künstlerischen Ausgestaltung.....	54
5.3.1	Musikalische Faktoren	55
5.3.1.1	Politische Musik	55
5.3.1.2	Musikalische Inhalte.....	56
5.3.2	Politisch-Inhaltliche Faktoren	59
5.3.3	Mehrfaktorisches Kuratieren	60
5.3.4	Kuratorisch-gestaltende Faktoren: „Konzertdesign“	60
5.3.5	Fazit zur Politics in kuratierten Musikformaten	65
6	Fazit der Mehrdimensionalität: Merkmale politisch kuratierter Musikformate.....	66
7	Empirischer Teil	68
7.1	Vorannahmen und Thesenbildung.....	68
7.2	Inhaltlich-kritische Betrachtung der aufgestellten Thesen	69
7.3	Methodik: Leitfadengestützte Interviews.....	71
7.4	Leitfragen	71
7.5	Sampling	72

8	Untersuchung der Thesen	75
8.1	#bechange: Stegreif Orchester/Helena Weinstock-Montag [HWM].....	75
8.1.1	Fazit zu den politischen Merkmalen von des Stegreif Orchestern und #bechange	81
8.2	Outernational: Elisa Erkelenz [EE].....	83
8.2.1	Fazit zur politischen Dimension von Outernational:	90
8.3	Masha Kashyna [MK].....	91
8.3.1	Fazit zur politischen Dimension in der Arbeit von Masha Kashyna	97
8.4	Fazit zu den leitfadengestützten Interviews: Interpretation der Beispiele unter Aspekten des Politischen.....	98
9	Schlussteil	104
10	Beantwortung der Forschungsfragen.....	105
10.1	Beantwortung der aufgestellten Thesen in Kapitel 1	106
10.2	Fazit zur Mehrdimensionalität in Kapitel 5	111
10.2.1	Polity: Die Haltung als Grundlage	112
10.2.2	Policy: Einordnung der Wirkungsabsichten	112
10.2.3	Politics: Voraussetzungen für eine politische Musikkuration	114
11	Diskussion und Ausblick	117
	Literaturverzeichnis	1
	Anhang	I

Einleitung

„Handelnd und Sprechend offenbaren die Menschen jeweils, wer sie sind, zeigen aktiv die personale Einzigartigkeit ihres Wesens, treten gleichsam auf die Bühne der Welt, auf der sie vorher so nicht sichtbar waren¹. (Hannah Arendt)

Themenwahl und Forschungsgegenstand

Das Konzert ist politisch! Ist es? Ob formulierte Haltungen in Mission Statements von Ensembles, als Grundlage einer dramaturgischen Idee oder als Überzeugungstat, „sehr bewusst sehr politische Konzerte“² zu gestalten: immer häufiger erheben zeitgenössische Musikformate den Anspruch, politische, gesellschaftliche oder „gerne mal (...) kontroversen Themen“³ zu verhandeln.

Was im Sprechtheater längst zum guten Ton gehört, nämlich das Werk oder die Inszenierung politisch aufzuladen, ist im Bereich der westlich-geprägten, Klassischen Musik heutzutage dennoch eher unüblich. Schaut man zu den Theaterbühnen, sind sie dort nur noch selten zu finden - die Kostümaufführungen aus der Mottenkiste, die von einer anderen Zeit erzählen. Und nahezu undenkbar ist es, dort nicht wenigstens einen zeitaktuellen Bezug herzustellen oder auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen. Theatermacher:innen wie Christoph Schlingensiefel oder Milo Rau gehen sogar noch einen Schritt weiter und setzen nicht nur die inhaltliche Verhandlung von Themen in politischen Kontext, sondern suchen außerhalb der Bühne in Aktionen, gar aktivistischen Handlungen nach einer neuen Bedeutung, bzw. Umdeutung für ihre Kunstform. Bei der Nächstverwandten, dem Musiktheater, bleibt diese in der Regel nur sachte berührt, wenngleich mittlerweile Bemühungen zu beobachten sind, die nach

¹ Arendt (2020 : 246)

² <https://www.swr.de/swr2/musik-klassik/generalbass-statt-general-motors-das-podium-in-esslingen-2023-100.html> (10.01.24)

³ ebd.

Neudefinitionen des Begriffs suchen⁴. Das Argument der Unveränderlichkeit der Symbiose aus Musik und Text scheint die Oper jedoch in starres Korsett zu zwängen, das Ursprungsmaterial sei schwer veränderbar. Denn: die Musik klebt am Text, und die sollte besser nicht angerührt werden.

Doch was ist, wenn es keinen Text als Grundlage gibt? Wenn Musik allein sprechen soll? Kann ein Musikformat dann trotzdem eine politische Dimension vermitteln? Klang an sich ist nicht politisch. Im Vergleich zu einem Satz oder Text impliziert er keine konkrete Aussage. Klang wird erst politisch, indem er kontextualisiert (gehört) wird.

In der Welt der klassischen Musik beschäftigt man sich nicht erst durch die lauten Relevanzdebatten während der Corona-Pandemie 2020-2022 mit der Frage, wie man das Konzert bzw. vor allem öffentlich gefördertes Musikerleben „systemrelevant“ und zeitgemäß gestalten könnte. Audience Development versucht seit dem 1990er Jahren, „neues“ Publikum anzusprechen, mit Arbeitspraxen wie dem Konzertdesign soll die seit Mitte des 19. Jahrhunderts bestehende tradierte Konzertordnung aufgebrochen werden, Konzertdramaturg:innen, Festivalmacher:innen, Musiker:innen bemühen sich um eine zeitgemäße, relevante Ausdeutung des Konzertbegriffs und entwickeln ideenreiche Musikformate mit unterschiedlichsten Ansätzen. All dies darf unter den Begriff der Musikvermittlung fallen, welche sich seit mehr als zwei Jahrzehnten darum bemüht, Musikerleben als Räume des Dazwischen erfahrbar zu machen, Musik für verschiedenste Dialoggruppen zugänglich bis partizipativ zu gestalten - und „entfalte[t] vor allem vor dem Hintergrund von demographischem Wandel, Fluchtmigration und steigender (urbaner) Diversität in Projekten mit sozialen Zielsetzungen zunehmend gesellschaftspolitische Relevanz.“ (Petri-Preis/Voit 2023 : 17). Auch die Kuration von Musik gehört als Teilgebiet der Musikvermittlung zu diesem breiten Praxisfeld und dient für diese Arbeit als Praxisblickwinkel, der auf verschiedene Art gefasst werden kann (vgl.

⁴ Gegenwartsformen des Musiktheaters <https://ifvjelinek.at/veranstaltungen/text-musik-szene-gegenwartsformen-des-musiktheaters/> (23.01.24)

Kapitel → *Musikkuration*). Der Begriff der Kuration kommt von dem lateinischen Wort „curare“, was meint, Sorge zu tragen, sich zu kümmern: um das Konzert? Um das Publikum? Um die Werke? Um die Musiker:innen? Im Rahmen dieser Arbeit soll politische Kuration meinen: sich um eine politische Dimension zu kümmern und Sorge dafür zu tragen, durch Musicking (vgl. → *Musicking als musikalisches Handeln*) politisch zu handeln.

In der hier vorliegenden Arbeit soll es vor allem um die Frage gehen, inwiefern zeitgenössische Musikformate sich thematisch, inhaltlich und in ihrer Präsentationsform politisch zeigen. Da die Grenzen zwischen diesen Feldern fließend sind und sich ein Impact bisher empirisch nicht feststellen lässt, ist diese Arbeit der Versuch einer Einordnung von politischen Potenzialen und Dimensionen zeitgenössischer Musikformate durch festgelegte Parameter.

Aufbau der Arbeit

Um sich diesem breiten Forschungsgegenstand zu nähern, wird im ersten Teil in Form einer theoretischen Literaturanalyse der Arbeit auf das Konzept des Politischen durch die politische Theoretikerin und Philosophin Hannah Arendt (2023) eingegangen, welche das Politische als Modus des zwischenmenschlichen Handelns durch verschiedene Bedingungen beschreibt. Ihre Thesen sind Leitfaden und Argumentationsstütze für die Untersuchung von kuratierten Musikformaten. Zu Arendts Thesen folgt in Themenblöcken ein jeweiliger Transfer, zunächst zum Künstlerischen wie auch zur Musikkuration. Hier wird vorrangig mit dem Begriff des Musicking nach Christopher Small (1998) argumentiert, welches Musikerleben als soziale Praxis beschreibt. Ein weiterer Transfer zum Künstlerischen erfolgt aus den Politikwissenschaften, welche Politik durch den mehrdimensionalen Politikbegriff zu fassen versucht. Aus ihm werden drei Dimensionen des Politischen in kuratierten Musikformaten abgeleitet. Am Ende des ersten Kapitels werden theoretische Merkmale von politisch kuratierten Musikformaten beschrieben. Im zweiten Teil der Arbeit werden diese Merkmale anhand von leitfadengestützten Interviews mit

Musikkurator:innen auf ihre Tauglichkeit untersucht und ihre Herangehensweise auf die Mehrdimensionalität überprüft.

Daraus folgt ein Fazit, welches nochmals auf die eingangs aufgeworfenen Thesen eingeht. Am Ende der Arbeit steht ein Fragebogen, der der Praxis von Musikkurator:innen helfen soll, die politische Dimension ihrer Formate reflexiv einzuordnen.

Forschungsfragen

Die hier vorliegende Arbeit geht folgenden Forschungsfragen nach:

Inwiefern können kuratierte Musikformate in der Praxis eine politische Dimension entwickeln? Wie kann im Rahmen dessen das Verständnis des Politischen nach Hannah Arendt in eine künstlerische Haltung übertragen werden und welche konkreten Wirkungsabsichten lassen sich daraus ableiten? Welche Überschneidungen zwischen dem Politischen und dem Künstlerischen können für die Kuration genutzt werden?

Aus Kapazitätsgründen wird der Fokus sich hierbei ausschließlich auf analoge Formate gelegt, auch wenn der Autorin das Potenzial von Digitalität in der Musikvermittlung bewusst ist.

Distanzierung zu Machtmissbrauch

Des Weiteren soll erwähnt werden, dass die Untersuchung von politischem Potenzial in der Kunst durchaus auch kritische Fragen von Instrumentalisierung und Machtmissbrauch von Kunst in der Politik touchiert. Insbesondere Musik kann eine starke emotionale Kraft haben, sie kann Gefühle verstärken und den Kontext von Geschichten bestimmen. Gleichzeitig handelt diese Arbeit reflexiv unter Einbezug machtkritischer Perspektiven auf Musikvermittlung (vgl. Stoffers

2023) und setzt ein besonderes Maß an Verantwortung von Kuratierenden voraus (vgl. → *Verantwortlichkeiten*), welche einer menschenfreundlichen Ethik folgt. Die Untersuchung auf politisches Potenzial von kuratierten Musikformaten bezieht sich explizit auf die Wirkungsabsichten, die im Kapitel → *Policy von Musikformaten* beschrieben wurden, stützt sich auf die Thesen Hannah Arendts, die umfassend über „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“ (1955) sowie zu „Macht und Gewalt“ (1970) publizierte und distanziert sich von jeglichen Formen des Extremismus und Radikalismus.

Formale Aspekte der Arbeit

Da diese Arbeit den Versuch einer Einordnung der Definition von politischer Musikkuration vornimmt, werden im ersten Teil Thesen aufgestellt, die für die Eingrenzung des Themengebiets und der späteren Argumentation dienen. Diese sind blau hervorgehoben. Um die verschiedenen Gedanken in den großen Kapiteln zusammenzufassen und für die weitere Argumentation zu nutzen, steht am Ende von Kapitel 1, 2 und in den Unterkapiteln zur Mehrdimensionalität (5) jeweils ein kurzes Fazit. Um einen Überblick über die verschiedenen, ineinander greifenden Themen zu geben, werden Querverweise zu einzelnen Kapiteln der Arbeit mit Pfeil und Titel des Kapitels markiert. In der Wiedergabe der leitfadengestützten Interviews sind bereits einzelne Aussagen der Interviewten von der Autorin unterstrichen markiert, um auf im Vorfeld aufgestellte, ineinandergreifende Thesen aufmerksam zu machen.

1 Das Politische und das Künstlerische – zwei Handlungsfelder in einem?

In der Untersuchung von politischen Dimensionen in künstlerischen Kontexten bewegt man sich in Definitionsfeldern, deren Grenzen durch individuelle Interpretationen und Auslegungen nicht eindeutig sind. Es eröffnet zwei große Themenkomplexe - *das Politische* und *das Künstlerische* - welche in ihrer ureigenen Definition vielmehr polarisieren als eindeutig identifizieren: Was ist Politik? Was ist Kunst? Dies bedeutet für die Untersuchung eines Gegenstands, der sich aus beiden Handlungsfeldern definiert, sich diesen Fragen aus verschiedenen Perspektiven anzunähern. Diese Annäherung passiert zwischen zwei Polen, die jeweils ein Extrem in der Interpretation darstellen, um eine individuelle Auslegung der Definition auf der Achse zwischen ihnen zu ermöglichen. Es ist der Versuch, das gesamte Verständnis-Spektrum nicht außer Acht zu lassen und dennoch eine Einordnung vorzunehmen. Diese Spannweiten beschränken sich nicht nur auf die Definition des Politischen oder des Künstlerischen bzw. Musikalischen, sondern erscheinen an mehreren Punkten dieser Arbeit. Man kann also von einer Multiperspektivität sprechen, die Orientierung für die Thesen, die Interviews und im besten Fall der eigenen Praxis im Kuratieren und Gestalten von Musikformaten sind.

1.1 Parallelen zwischen dem Politischen und dem Künstlerischen

In der Tatsache, zwei unscharf definierte Handlungsfelder zu einem zusammenzufügen, könnte sich ein noch größeres unscharfes Feld ergeben. Betrachtet man diese jedoch unter verschiedenen Aspekten, ergeben sich erstaunlich viele Ansätze, die das Politische und das Künstlerische miteinander vereinen.

Besonders die Frage, was politisch innerhalb der Kunst sein könnte, bewegt sich durch das verbindende Element des Humanismus im philosophischem Bereich. Dass Philosophie und Politik argumentativ nahe beieinander stehen, zeigt das Politik- und Menschenverständnis der politischen Theoretikerin und Philosophin Hannah Arendt (1906-1975). Anhand ihrer Gedanken wird versucht, ein Transfer zwischen den Handlungsfeldern herzustellen und eine Übersetzung von der Politikwissenschaft in die künstlerische Tätigkeit zu wagen.

Innerhalb der Untersuchung geht es nicht darum, was *Politik* in der Musik ist, sondern fragt nach dem *Politischen* in der Kunst. Diese Begrifflichkeiten werden in den jüngeren Politikwissenschaften unter dem Schlagwort „Politische Differenz“ voneinander diskutiert auch (vgl. Gloe/Oefering 2020 : 88). Arendts Überlegungen zu der Frage „Was ist Politik?“⁵ (vgl. Arendt : 1993) sowie ihre Arbeit „Vita Activa oder Vom tätigen Leben“ (Arendt : 2020), in denen das Politische als Modus menschlichen Handelns beschrieben wird, dienen als Orientierungs- und Argumentationshilfe zu den verschiedenen Fragestellungen, die sich aus dem Kontext der Forschungsfrage ergeben. Das Politische ist nach Arendt „vor allem als ein `Modus´ zu sehen, es ist in Abgrenzung zu der Politik `kein essentielles oder substantielles Sein, sondern ein modales´.“ (Vollrath 1978 in Gloe/Oefering 2020 : 89). Im Politischen geht es also um die Praktik, die nicht das *Was* beschreibt, sondern das *Wie*. (vgl. ebd.) Das Künstlerische wird im Rahmen der Arbeit ebenso als Modus verstanden, um Parallelen zum Politischen zu ziehen. In den meisten Fällen wird allgemein vom Künstlerischen gesprochen, welches Aspekte des Musicking beinhaltet und somit auch kuratierte Musikformate einschließt.

Aus Arendts Politikverständnis werden Schlüsse über Merkmale politisch kuratierte Musikformate im Vergleich zu nicht politisch kuratierten Musikformaten gezogen. Daraus formuliert sich ein Dreischritt, der Bedingung für politisch kuratierte Musikformate ist. Diesem geht ein Transfer des mehrdimensionalen

⁵ Arendt verwendet die Begriffe Politik und das Politische teilweise synonym (vgl. Solmaz 2016 : 166), was zu Verwirrung führen kann. Im Kontext dieser Arbeit ist grundsätzlich vom Politischen als Modus die Rede. Nur in Kapitel [Mehrdimensionaler Politikbegriff] gehe ich auf die Definition von Politik ein.

Politikbegriffs auf die Kuration von Musikformaten voraus. Überdies wird die bereits angedeutete Multiperspektivität im Spannungsfeld Politik - Kunst in Punkten des Kunstverständnisses betrachtet, die Scheurle (2017) als Perspektivfrage „Kunst als politische Partizipation oder politische Partizipation als Kunst?“ aufwirft.

1.1.1 Das Handeln als gemeinsame Maxime

Grundsätzlich gehe ich davon aus, dass Politik von und für Menschen gemacht ist, ebenso wie es sich für die Kunst verhält. Beiden Feldern wohnt demnach der Prozess des Gestaltens, des Handelns als wesentliches Merkmal inne.

In ihrem philosophischen Hauptwerk „Vita Activa oder Vom tätigen Leben“ von 1972 (vgl. Arendt 2020) beschäftigt sich Arendt mit den drei von ihr identifizierten menschlichen Tätigkeitsformen *Herstellen*, *Arbeiten* und *Handeln*, welche sich untereinander in einer Hierarchie befinden. Unter Arbeiten versteht sie „alle Tätigkeiten, die der Aufrechterhaltung des biologischen Lebensprozesses dienen und die zyklisch wiederkehren“ (Vowinkel 2015 : 43). Das Herstellen hingegen ist ein linearer Prozess mit einem beständigen Endprodukt (vgl. ebd.). In Bezug auf das lineare Herstellen merkt Arendt an, dass „das Kunstwerk einen Sonderfall darstellt, weil es im Gegensatz zu anderen Gegenständen keinen unmittelbaren Zweck erfüllt“ (ebd. : 43). Hiervon dürften die darstellenden Künste bzw. deren Produktionen, sofern man so von ihnen sprechen möchte⁶, ausgenommen sein, sind sie eher von flüchtigem statt beständigen Charakter, welches dadurch die Objekthaftigkeit verliert, die das Herstellen ausmacht. Diese Objekthaftigkeit zeigt sich auch in der Aufgabe des Kunstwerks, „Zeugnis von der Vergangenheit zu geben und den Menschen die Orientierung in einer Welt zu ermöglichen, die

⁶ Im Sinne Arendts könnte man darüber nachdenken, ob man im Künstlerischen weiterhin vom Begriff der (z.B. Theater-)„Produktion“ (lat. *producere* = herstellen, produzieren) sprechen möchte, da es eine beständige, das Leben sichernde Charakteristik impliziert.

vor ihrer Geburt existierte und in die sie sich erst einfinden müssen.“ (ebd.) Auch wenn das Haptische bei Arendt die Orientierung zu geben scheint, kann dieser Gedanke zur Überlegung der Aufgabe von darstellenden bzw. musischen Künsten dienen.

Die dritte und wichtigste Kategorie der Tätigkeiten, das Handeln, unterscheidet sich gänzlich zu den anderen beiden Tätigkeiten in seiner nicht lebenssichernden Bedeutung. In der griechischen Antike, an der sich Arendt in philosophischen wie politischen Fragen stark orientiert, wurde das Handeln höher angesehen als das Arbeiten und Herstellen, welches eher eine niedere Tätigkeit der Sklaven war. Das Handeln war das, was dem Menschen erst ermöglichte, außerhalb seiner lebenserhaltenden Tätigkeiten in den öffentlichen Raum zu treten und diesen zu gestalten.

Handeln definiert, dass es rein immateriell und ausschließlich zwischen Menschen stattfindet.

Die zentralen Begriffe für das Handeln sind die der *Natalität* (vgl. → *Natalität und der erweiterte Kunstbegriff*), wie auch die *Pluralität*, in der Menschen miteinander leben. Natalität beschreibt Arendt als die einzigartige Möglichkeit, durch die Geburt eines jeden Menschen etwas Neues in die Welt zu bringen. Die Pluralität der Menschen zeigt sich im Paradox, sowohl in Gleichheit (in der Fähigkeit, miteinander zu kommunizieren) als auch in Vielheit (in der Einzigartigkeit, die durch die Natalität gegeben ist) zu leben (vgl. Anlauf 2007 : 300). Das Handeln als rein im Zwischenmenschlichen stattfindende Tätigkeit ist demnach nur im Plural möglich. Ein weiteres Merkmal hebt das Handeln von anderen Tätigkeiten ab: indem der Mensch handelnd in Erscheinung tritt, offenbart sich erst seine einzigartige Persönlichkeit: nicht *wie* er ist, sondern *wer* er ist (vgl. Vowinkel 2015 : 44). Wie hoch Arendt Handeln (und Sprechen als die höchste Form des Handelns) im menschlichen Sein einordnet, zeigt sich auch in ihrem Gedanken, dass der Mensch erst Mensch ist, wenn die Möglichkeit des Handelns überhaupt gegeben ist: „Handelnd und sprechend offenbaren die Menschen, wer sie sind,

zeigen aktiv die personale Einzigartigkeit ihres Wesens, treten gleichsam auf die Bühne der Welt, auf der sie vorher so nicht sichtbar waren“ (Arendt 2020 : 246). Dass Arendt, ähnlich zu Shakespeare⁷ hier von der Welt als Bühne spricht, ist eine erste Auffälligkeit im Transfer zu Musikformaten.

1.1.2 Das Handeln als Politisches Merkmal

Handeln und Sprechen ist für Arendt nicht nur Merkmal des menschlichen Seins, sondern sind „zugleich diese beiden Tätigkeiten, die im Kern den Modus des Politischen“ (Gloe/Oefftering 2020 : 89) ausmachen. Im Politischen geht es darum, „was wir eigentlich tun, wenn wir als Menschen im politischen Raum agieren.“ (ebd. : 89). Diesen Raum definiert Arendt (vgl. → *Räumliche Dimensionen des Politischen*). Fasst man die o.g. Merkmale der Natalität (des möglichen Neuanfangs eines jeden Menschen durch sein In-die-Welt-kommen), der Pluralität (der Einzigartigkeit eines jeden Menschen in Vielheit) und der Freiheit (vgl. → *Freiheit als gemeinsames Merkmal*), die bei Arendt im Zentrum des Mensch-Seins ebenso wie des Politischen stehen, zusammen, ist dadurch die Möglichkeit gegeben, über den privaten und sozialen (gesellschaftlichen) Raum hinaus in den öffentlichen (politischen) Raum zu treten, in welchem sich das Politische ereignet.

⁷ William Shakespeare (1564-1616) beginnt den Monolog des Jaques im II: Akt seines Theaterstück „As you like it“:

“All the world's a stage,
And all the men and women merely Players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts (...)”

1.1.3 Das Handeln als Künstlerisches Merkmal

Art as Act

Handeln ist ebenso Ausdruck des Künstlerischen wie es Arendt für das Politische definiert. Denn wie sie das Kunstwerk als etwas Objektives (vgl. Vowinkel 2015 : 43) beschreibt, setzt der Community Artist François Matarasso (2019) den Klassifizierungen des Künstlerischen von „Art as object“ und „Art as typology“ die Idee der „Art as act“ entgegen: Kunst sei weniger ein Ding vielmehr als eine Handlung mit spezifischen Absichten (vgl. ebd. : 38). „The act is creative because it brings into being (creates) something that did not previously exist, but art is in the act, not the thing.“ (ibd.) Durch das Handeln wird Welt gestaltet (→ *Welt gestalten: Natalität und der erweiterte Kunstbegriff*). Weiter führt er aus, dass das Objekt dabei ein Ergebnis des Handelns sein kann, ebenso sind es aber auch Performances, Geschichten, Symbole oder eine Erfahrung. Das künstlerische Handeln unterscheidet sich lediglich von anderem menschlichen Handeln in seiner Absicht, denn die künstlerische Handlung „intends to create and communicate meaning“ (ibd.) Im Vergleich zum Tier akzeptiert der Mensch nicht nur die Welt, sondern interpretiert sie und bedarf seine Lebenserfahrungen ausdrücken (vgl. ebd. : 36). Hierin findet sich auch die Einzigartigkeit, die Arendt in der Natalität zum Ausdruck bringt und welche sich nicht nur durch das Sprechen als Kommunikationsmittel, sondern demnach auch durch eine Künstlerische Handlung zeigt. In künstlerischem Handeln drückt sich ganz spezifisch die Pluralität der Menschen aus. Man könnte Arendt hinzufügen: indem der Mensch *künstlerisch* handelnd in Erscheinung tritt, offenbart sich erst seine einzigartige Persönlichkeit. Bei Matarasso ist die Voraussetzung dafür nicht das Zwischenmenschliche, der „act of creating“ kann auch alleine passieren. Im Folgenden wird der Fokus dennoch auf künstlerisches Handeln als zwischenmenschliche Praxis gelegt.

Musicking als musikalisches Handeln

In Bezug auf die Musik kann der Begriff des Musicking von Christopher Small (1998) hilfreich sein, welcher im Kontext dieser Arbeit verwendet wird. Dieser versteht „Musik als soziale Praxis von Ausführenden und Zuhörenden (...), die Beziehungen und Bedeutungen stiftet und damit weit über ein Verständnis von Musik als Kanon von Werken und dessen Aufführungen hinausgeht“ (Wimmer/Voigt in Müller-Brozovic 2024 : 16). Musicking bedeutet, “to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.” (Small 1998 in Müller-Brozovic 2024 : 148). Auch Small versteht “Music (...) not [as] a thing at all, but an activity, something that people do.” (ebd.), welches ein aktives Involvierem mit transformativem, Welt-gestaltendem Potenzial impliziert. An dem transformativen Handeln des Musicking sind nicht nur die Ausführenden beteiligt, sondern ebenso die Rezipierenden, die Menschen vor und hinter der Bühne, die gemeinsam die Geschichte schreiben (vgl. ebd. : 149) und dadurch in ein gemeinsames Handeln kommen. Auch Irena Müller-Brozovic (2024), Professorin für Musikvermittlung an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz, stützt ihre „Resonanzaffine Musikvermittlung“ darauf, Musicking als soziale Praxis und gelingende Beziehungen durch Musik als Qualitätsmerkmal von klassisch-westlich geprägten Musikereignissen zu begreifen: „Musikvermittlung wird (...) auf pragmatische Weise als künstlerische Beziehungsarbeit verstanden, die grundsätzlich mit jeder Musik möglich ist“ (ebd. : 29)

Im Rahmen dieser Arbeit werden kuratierte Musikformate als Tätigkeit des Musicking verstanden, welcher eine musikvermittelnde Haltung zugrunde liegt.

Für das künstlerische bzw. musikalische Handeln gilt, dass es eine zwischen Menschen stattfindende Tätigkeit ist. Daraus kann gefolgert werden:

These 1: Musicking als Künstlerisches Handeln findet im Zwischenmenschlichen statt, in welchem sich Pluralität und Natalität zeigen und kann daher als politisches Handeln verstanden werden

Auch Müller-Brozovic schreibt: „Musicking und damit auch Musikvermittlung sind politisches Handeln: es werden Beziehungen ausgehandelt und Bedeutungen hinterfragt. Damit verbunden sind auch neue Praktiken und erforderliche neue Strukturen in Bezug auf Probenprozesse, Arbeitsverhältnisse und Förderstrukturen. Musikvermittlung spielt dabei im Spannungsfeld zwischen Legitimation und Transformation des Konzertwesens eine wesentliche Rolle.“ (ebd. : 152) Welche Konsequenzen für politische Kuration daraus folgen können, wird im Kapitel → *Polity – Policy – Politics: Aspekte der Mehrdimensionalität in kuratierten Musikformaten* besprochen.

1.1.4 Freiheit als gemeinsames Merkmal

Freiheit ist das zentrale Schlagwort, auf den Arendts Gedanken zum Sprechen und Handeln, zum Ausdruck der menschlichen Existenz und des politischen Raums hinauslaufen: „Arendt versteht unter dem Politischen einen Raum bzw. eine Ordnung, in der Gleichheit und Freiheit im Sinne der gleichberechtigten Teilnahme an den menschlichen Angelegenheiten gesichert ist; deshalb bemerkt sie wiederholt, dass der Sinn des Politischen die Freiheit ist. (...) Das Politische ist somit ein spezifisch geartetes Zusammenleben, in dem Freiheit wirklich werden kann.“ (Solmaz 2016 : 174) Freiheit ist die Voraussetzung, in der sich Pluralität und Natalität zeigen können. „Die Freiheit, die in der Polis erfahren wird, ist nicht die Freiheit, etwas Neues in die Wirklichkeit zu rufen, sondern vielmehr die Freiheit der Meinungsäußerung, die durch die gegenseitige Gewährung der Freiheitsrechte garantiert wird“ (Solmaz 2016 : 179).

Hier trifft man als Brücke zum Künstlerischen in direkter Verbindung auf die „Kunstfreiheit“, welche als universelles Grundrecht zum „Schutz und Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“ seit 2005 von der UNESCO im Artikel 5 Abs. 3 GG gesetzlich garantiert ist. Innerhalb dieses rechtlichen Rahmens - und auch hier ist der Kunstbegriff, auf dessen Spannbreite ich in Kapitel → *Deutungsperspektiven auf das Spannungsfeld Politik-Kunst* noch eingehen werde, keine eindeutige Auslegungssache - können auch politische Grenzen gereizt werden, sofern sie als Kunst ausgelegt werden⁸.

Zum Aspekt der Freiheit soll unterdies noch die Rolle der Freiheit im Musicking angemerkt werden: die absolute Freiheit in der Sprache des Musizierens ist die Improvisation, welche sich im Moment vollzieht und weder an Notentext noch an Kontext gebunden ist. Dies erlaubt den Interpret:innen durch ihr Handeln in musikalischer Freiheit ihrer selbst auszudrücken, sich in Pluralität zu zeigen und ihre einzigartige Persönlichkeit zu offenbaren. Dies ermöglicht ihnen, untereinander sowie mit dem Publikum in eine besondere Form des Zwischenmenschlichen zu treten: „Auswendig spielende (oder improvisierende) Musiker*innen können (...) viel direkter eine Beziehung zu ihren Mitmusiker*innen und zum Publikum aufbauen, sie sind zudem – wenn es ihr Instrument zulässt – mobil, können den Standort wechseln und den Raum frei bespielen“ (Müller-Brozovic 2024 : 150)

1.1.5 Räumliche Dimensionen des Politischen

Arendts Vorstellung des Politischen ist stark von dem Ideal der *Polis* (Staatenverband der griechischen Antike) geprägt, die sie aber nicht wiederherzustellen versucht, sondern vielmehr untersucht und eine daraus folgende historische Interpretation bis in die Neuzeit wagt. Die Gründung der

⁸ <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/recht-a-z/323676/kunstfreiheit/>

Polis ist für sie „gleichbedeutend (...) mit der Institutionalisierung des öffentlichen Raums – in dem `sich die für das Frei-Sein wichtigste Tätigkeit vom Handeln auf das Reden, von der freien Tat auf das freie Wort [verschiebt]’ “ (Arendt 2007 in Solmaz 2016 : 178). Ausgehend von den drei o.g. Tätigkeiten des Arbeitens, Herstellens und Handelns beschreibt sie drei Sphären, in denen sich Menschen bewegen: der private Raum, der mit der Tätigkeit des Arbeitens verbunden ist; der soziale Raum, der mit der Tätigkeit des Herstellens verbunden ist; sowie der öffentliche, politische Raum. (vgl. Vowinkel 2015 : 45). Die Entstehung des sozialen Raum als gesellschaftlicher Raum ist dabei erst in der Moderne durch die „Verlagerung des Haushaltens und Wirtschaftens, die zuvor private Angelegenheiten gewesen seien, in den Bereich der Öffentlichkeit“ gelangt, wodurch „Handeln, Sprechen und Denken primär den Überbau sozialer [und somit gesellschaftlicher, nicht politischer Anm. d. A.] Interessen bilden“ (ebd.: 46). Der private wie soziale Raum war dabei den „präpolitischen Angelegenheiten“ zuzuordnen, während der öffentliche Raum als Politischer ausgelegt wurde (vgl. Solmaz 2016 : 167 ff). Eben dieser entstehe durch Handeln und Sprechen in Pluralität (vgl. Anlauf 2009 : 300): so unterscheidet sie zwischen „in der Welt bzw. in der Polis leben“ (Solmaz 2016 : 166), in dem der Mensch einen Raum mit der Möglichkeit zum Sprechen und Handeln habe, und dem „sich im Bereich des Privaten aufhalten“ (ebd.), in dem er für sich selbst und den Lebensunterhalt verantwortlich sei. Im Unterschied zum Privaten, in dem der Mensch tätig sein muss, um sein Leben zu erhalten, ist er in der Polis zum Handeln nicht gezwungen. Es besteht lediglich die Möglichkeit, unter seinesgleichen diese Möglichkeit wahrzunehmen: „Arendt spricht in dem Zusammenhang deshalb auch vom Reich der Notwendigkeit und vom Reich der Freiheit“ (Solmaz 2016 : 168), welches es in der Moderne zu hinterfragen gilt.

1.1.6 Der künstlerische Raum als öffentlicher Raum

Setzt man voraus, dass das Handeln in Freiheit und als nicht lebenserhaltende Tätigkeit ebenso Merkmal des Künstlerischen ist, scheint der Raum, in dem sich

Kunst vollzieht, ebenso kein Privater oder Sozialer (gesellschaftlicher), sondern ein Öffentlicher zu sein. Insbesondere Kurator:innen von Musikformaten sprechen gerne davon, „Räume der Möglichkeiten zu eröffnen“ (vgl. → *Interview Elisa Erkelenz*), wenn sie über die Intention ihres künstlerischen Schaffens sprechen. Künstlerische Räume als Räume des Handelns in Freiheit zu begreifen, könnten demnach als politische Räume begriffen werden.

*These 2: Politisch Kuratierende handeln in einem freien Raum,
der dadurch politisch wird*

„(...) [D]as politische Handeln [findet] seinen Ort in einem gesicherten Raum der Freiheit (...), in dem die Menschen versuchen, die Meinung der anderen über unterschiedliche gemeinsame Angelegenheiten durch Reden und Überreden sowie durch die Eröffnung unterschiedlicher Perspektiven zu verändern“ resümiert Solmaz (2016 : 185), Lehrbeauftragter am Institut für Politikwissenschaft an der TU Darmstadt. In bewusst politischer Kuration wird sich dessen zu eigen gemacht und diese in unterschiedlichsten Formen zum Ausdruck gebracht. Welche Form dies annehmen kann, wird in untersucht → *Politics von Musikformaten*.

Die „Bühne der Welt“ (Arendt 2020 : 246) wird im Politisch-Künstlerischen zur „Welt auf der Bühne“ als Ort umgedeutet, an dem Multiperspektivität ausgehandelt wird (vgl. z.B. Terkessidis 2015; Stoffers 2023):

*These 3: Künstlerisches Handeln an einem Ort der Freiheit
ermöglicht, verschiedene Stimmen in Pluralität erhören zu
lassen.*

Zudem ist für Arendt die Polis die Bühne, „auf der sich [nicht nur] die Helden treffen und sich mittels Worten und Taten enthüllen können, sondern auch ein politischer Raum, in dem die Möglichkeit der Beteiligung an den menschlichen Angelegenheiten rechtlich gesichert und auf Dauer gestellt ist.“ (Solmaz 2016 : 179). Dies spannt den Bogen zu Teilhabe in der Kunst sowie der Definition von Community Art. Diese strebt „Cultural Democracy“ an, innerhalb dessen ein jeder Mensch gleichwertig und auf Grundlage der Menschenrechte die Möglichkeit hat, Kunst zu schaffen (vgl. Matarasso 2019 : 51). Darauf wird in Kapitel → *Teilhabe* tiefer eingegangen.

Auch unser heutiges Verständnis von öffentlichem Raum kann sprichwörtlich zur Bühne der Welt werden: durch „Community Outreach“ (vgl. Stibi 2023) kann mittlerweile eigentlich alles zum künstlerischen - und politischen Austragungsort werden.

These 4: Politisch Kuratierende könnten den künstlerischen Raum, den sie eröffnen, als eine moderne Form der Polis begreifen.

1.1.7 Das Dialogische im Künstlerischen

„Politisches Handeln in der Polis vollzieht sich nicht durch ein agonistisches ‚Sich-Aneinander-Messen‘, sondern durch ‚Miteinander-Reden‘“ (Solmaz 2016 : 179). Bleibt man beim Vergleich des künstlerischen Spielraums als Äquivalent zur Polis, eröffnet dies nicht nur einen Handlungsraum, sondern impliziert im Sinne des Miteinander-Sprechens als höchste Form des Handelns, ihn als Dialograum zu begreifen. Dies ist für die Untersuchung politischer Dimensionen von Musikformaten, welche künstlerisch non-verbal funktionieren, besonders interessant. Es wirft die Frage auf, inwiefern der künstlerisch-musikalische als politischer Raum diese höchste Handlungsfähigkeit des Miteinander-Sprechens

erfüllen kann. Kann Musicking als Form der Kommunikation zum Äquivalent des Sprechens werden? Kann das Miteinander-Musizieren gleichwertig zum Miteinander-Sprechen gelten? Oder muss ein gesonderter Raum des Dialoges in der Kuration mitbedacht werden?

Diese offenen Fragen eröffnen zwei Argumentationen. Erstens: das Sprechen wird hierarchisch über das Musicking gestellt und Arendts Aussage wörtlich genommen. Oder zweitens: Musicking wird als Fähigkeit des zwischenmenschlichen Handelns dem Sprechen gleichgesetzt. Für die Argumentation, Sprechen als höchste Form des politischen Handelns in Musikformaten beizubehalten, muss dem Musicking kuratorisch etwas hinzugefügt werden. Möglichkeiten dafür könnten in interdisziplinären Zugängen, einer Vor- oder Nachbereitung zu dem musikalischen Erleben oder einem integrierten oder angegliederten Diskursformat liegen. Für zweite Argumentation des Musicking als ebenbürtige Form des Handelns kann die „Resonanzaffine Musikvermittlung“ von Müller-Brozovic (2024) dienen, welche Musikvermittlung als Beziehungsstifterin (vgl. ebd. : 38) begreift.

„Für die Musikvermittlung bewirkt das Musicking eine Potenzierung von Vermittlungsmöglichkeiten. Es geht nicht mehr nur darum, die Beziehungen zwischen den Tönen zu vermitteln, sondern auch die Beziehungen unter den Beteiligten zu stärken und mitzugestalten.“ (Müller-Brozovic 2024 : 150)

Mit Small (1998) argumentiert sie, dass sich während einer Aufführung Beziehungsnetze einerseits zwischen den Tönen und andererseits unter den an der Aufführung Beteiligten zeigen, „und zwar in einer Komplexität, wie dies verbal nicht zu kommunizieren wäre“ (ebd. 2024 : 150)

„Musikvermittlung kann, gerade wenn sie gestisch und nonverbal agiert, eine besondere Intensität erlangen und Komplexität kommunizieren.“ (Müller-Brozovic 2024 : 152)

Aus diesen beiden Perspektiven lässt sich für den Aspekt des Dialogischen folgende These ableiten:

These 5: Musikformate werden politisch, indem eine verbale Ebene hinzugefügt oder Musicking als Form des Miteinander-Sprechens begriffen wird

Auf einen anderen wesentlichen, non-verbalen Aspekt der Kommunikation, des „Miteinanders“ statt „Aneinander-Messens“ weist Müller-Brozovic (2024) außerdem hin: Musikvermittlungsprojekte können zu einem Austragungsort von Deutungshoheit werden kann. Werkauswahl und Praktiken „beinhalten demnach eine Aussage und Wertung“ (Hornberg 2020 in ebd. : 34). Um Deutungshoheit in der hochkulturellen Bildung und Räumen der Musikvermittlung nicht zu einem Kräftemessen, sondern einer Begegnung auf Augenhöhe werden zu lassen, zieht Müller-Brozovic ebenso wie Arendt einen Vergleich zur Antike: statt einer Arena, „in der Kämpfe um Anerkennung mit aller Konsequenz ausgefochten werden“ (Hornberger 2020 in ebd. : 35), schlägt sie angelehnt an das Forum Romanum vor, den Begriff des Forums als „alternative gemeinsame Spielform [zu begreifen], in der (...) neben- und miteinander ganz unterschiedliche musikbezogene Praktiken entstehen und sich verändern“ (ebd. : 35). „Der Forumsbegriff impliziert ein Verständnis von Kultur als dynamischen Prozess, einem Zusammenwirken von Praktiken, Orten und Funktionen, einem Zusammenspiel von Individuen, Menschengruppen und Institutionen.“ (ebd.) Zwar bezieht sich das Forum auf die Relevanz von Musik, welche „in der Musik selbst“ (ebd.) liegt und in dem das Vergnügen mit Musik als relevanzkräftig

argumentiert wird, betont aber ebenso, dass dies „auch ein Ort des menschlichen Alltags und ein politisches Zentrum“ (ebd. : 36) darstellt.

1.1.8 Professionals - Non-Professionals

Eine Beobachtung, die Arendt in Bezug auf unsere heutige Zeit tätigt ist, dass die Vita Activa seit der Moderne nicht mehr das Handeln, sondern das Arbeiten als höchste Maxime menschlicher Tätigkeit in den Vordergrund rückt (vgl. Vorwinkel 2015 : 45). Als Folge dessen sowie durch eine „Diffusion privater und ökonomischer Fragen in den politischen Raum“ (ebd. : 46) sei eine „umfassende Entpolitisierung“ (ebd.) und „Jobholdergesellschaft“ entstanden, die zur Folge habe, dass der Mensch sich neben der Arbeit nur mehr „im wesentlichen mit den privaten und weltlosen Liebhabereien vertun werde, die wir Hobby nennen (Arendt in ebd. : 45). Zusammengefasst: Tätigkeiten, die außerhalb der entlohten Arbeit in der Freizeit liegen, werden nicht mehr selbstverständlich politisch im öffentlichen Raum ausgeführt, während die Verantwortung des Politischen bei Berufspolitiker:innen liegt. Damit fragt sie kritisch: In welcher Form sind wir heutzutage tätig, wenn wir nicht lebenserhaltend tätig sind? Und wie zeigt sich das Politische in unserer heutigen Welt? Dies touchiert durchaus auch Fragen des künstlerischen Tätig-Seins und ihrer Notwendigkeit im Rahmen eines ökonomisierten sozialen Raums. Als nicht-lebenserhaltenden Tätigkeit der Menschen spiegelt sich diese Klassifizierung des Künstlerischen in den vielgeführten Relevanzdiskussionen über Kunst und Kultur wider. Dass man bis heute häufig über den Begriff der „Brotlosen Kunst“ im Zusammenhang mit künstlerischer Arbeit stolpert, zeigt, wie wenig Bedeutung eine vermeintlich ökonomisch nicht erträgliche Tätigkeit unter dem Vorstellen der ertragsbringenden Arbeit gezollt wird.

Dass sich Kunst eher im sozialen, vergesellschafteten Raum bewegt, zeigt sich auch in den Abhängigkeiten von ökonomischen und, durch die Verlagerung von ökonomischen und privaten Fragen in den Politischen Raum, den politischen

Faktoren. Sprechen wir heute von politischer Kunst, geht es daher vor allem um gesellschaftskritische (vgl. → *Interview mit Masha Kashyna*) und/oder ökonomisch-kritische Perspektiven, die verhandelt werden.

Eine mögliche Neudefinition von politischer Kunst im Sinne von Arendts Definition des Politischen könnte demnach bedeuten, sich aus dem sozialen Raum in den Öffentlichen zu bewegen und mit ihren Mitteln sich Handelnd und Sprechend zwischen den Menschen abzuspielen. Begreift man (als Interpretation der Antike) Künstlerisches als Politisches Handeln im öffentlichen Raum als höchste Tätigkeit des Menschen, müsste dieses einen anderen Stellenwert in der Vita Activa von Menschen - nicht jedoch unbedingt der Gesellschaft - besitzen.

Wenn Kunst, wie eingangs dargelegt, von Menschen für Menschen gemacht ist, gibt es, etwas zugespitzt ausgedrückt eine tätige, „arbeitende“ Person, die für eine andere Person etwas „herstellt“. Es ist ein linearer Prozess, der von einer Person ausgeführt und von einer anderen Person angenommen wird. Vereinfacht gesagt: hier entsteht eine Polarität zwischen aktiver und passiver Handlung. In Bezug auf die Jobholder, welche Arendt auch als „vergesellschaftete[s] Animal laborans [lat.: arbeitendes Tier, Anm. d. A.]“ (Arendt 1972 in Vowinkel 2015 : 45) bezeichnet, werden ihnen Tätigkeits-Positionen zugeschrieben: in der Politik gibt es die Berufsgruppe der Politiker:innen, zudem außerhalb der Berufsgruppe politisch agierende Menschen und eben solche, die sich nicht zwingend am Politischen beteiligen. In der Kunst gibt es ebenso professionelle Künstler:innen, Menschen, die in ihrer Freizeit Kunst machen bzw. an solcher partizipieren, sowie ein Publikum, dass Anteil an der Kunst nimmt⁹. Somit entsteht eine Polarität zwischen eher aktiven Akteur:innen und eher passiven Rezipient:innen bzw.

⁹ Auch wenn, wie durch das Musicking nach Small (1998) beschrieben, den Rezipierenden eine durchaus gestaltende Rolle zukommt, argumentiert Müller-Brozovic (2024) in der Resonanzaffinen Musikvermittlung für eine aktive Rolle: „Für Small entspricht das Zuhören im traditionellen klassischen Konzert einer Passivität und einer Zustimmung zu einem Gesellschaftssystem mit ungleichen Machtverhältnissen; die Durchführung und Teilnahme an solchen Konzerten bestätige und festige diese Ordnung (Small 1998, S. 90). Doch dem Publikum und auch den Musiker*innen kommt durchaus eine aktivere Rolle zu“ (Small in Müller-Brozovic 2024 : 151)

Perzipient:innen¹⁰. Diese etwas überspitzte Auslegung einer zugeschriebenen, professionellen bzw. nicht-professionellen Rollenverteilung wurde besonders im letzten Jahrhundert nicht nur durch Arendt im Politischen, sondern auch im Künstlerischen hinterfragt und wird im folgenden Kapitel besprochen. Für eine Auslegung des Politischen als eine Tätigkeit, die zwischen Menschen stattfindet, bedeutet dies im Kontext von Musikformaten, Teilhabe mitzudenken. Welche Dimensionen Teilhabe einnehmen kann, wird im Kapitel → *Teilhabe* erörtert.

These 6: Politische Musikformate berücksichtigen Teilhabe in der Kuration

1.1.9 Welt gestalten: Natalität und der Erweiterte Kunstbegriff

An dieser Stelle soll nochmals auf den Begriff der *Natalität* bei Arendt eingegangen werden. Natalität meint bei Arendt eine zentrale Grundvoraussetzung, die dem politischen Handeln des Boden ebnet: zunächst befinden sich die Menschen in einer sich ewig im Wandel befindlichen Welt, in die sie hineingeboren werden. Aus dieser einzigartigen Geburt entsteht dann die Möglichkeit, „den eigenen Faden in ein Gewebe zu schlagen, den man selbst nicht gemacht hat.“ (Arendt 2002 in Braune 2017 : 131) Dies bedeutet, zu betrachten und anzuerkennen, in welchem Kontext man „hineingeworfen“ wird, um aus ihm heraus damit umzugehen und neuzugestalten.

Etwa zeitgleich zur Entstehung des Begriffs bei Arendt um die 1960er Jahre proklamierte der Künstler Joseph Beuys seinen *Erweiterten Kunstbegriff*. Auch ihm geht es um die grundsätzliche Annahme, dass in jedem Menschen, der neu in die Welt kommt (lat. natus = geboren) die Anlage vorhanden ist, im Wesen künstlerisch zu sein. Diese Einzigartigkeit im Sein, die mit der Geburt in die Welt tritt, ist ein Merkmal der Pluralität. Aus diesem Potenzial heraus besteht bei

¹⁰ potenzielle Rezipierende

Arendt die Möglichkeit, „Traditionen fortzusetzen oder handelnd einen neuen Anfang in die Welt zu bringen, der über den bloßen Impuls (...) hinausweist“ (Vowinkel 2015 : 44) bzw. bei Beuys „(...) die prinzipielle Möglichkeit, die in einem Menschen vorliegt“¹¹, schöpferisch und damit künstlerisch tätig zu werden, welches in der vielzitierten Aussage „Jeder Mensch ist ein Künstler“ (ebd.) gipfelt. Beuys berührt damit die bereits aufgeworfene Frage, ob Künstler:in sein ein zu lernender „Job“ sei bzw. wer diese Rolle wem zuzuschreiben habe, ebenso wie Qualitätsfragen des Künstlerischen.

Sowohl Beuys als auch Arendt geht es in den Aussagen vor allem darum, Bewusstsein über diese *potenzielle Anlage* eines jeden Menschen zu schaffen. Diese Möglichkeit des Handelns bzw. Gestaltens wahrzunehmen, gestaltet Realität und formt aktiv die Welt, in der wir leben.

Dass die Überlegungen auch heute noch großen Anklang finden und weiterentwickelt werden, zeigt sich im Künstlerischen u.a. als Grundhaltung der Community Art Bewegung, die ermutigt, dass mehrere Menschen gemeinsam gestaltend tätig werden (vgl. Stibi 2020 : 10 ff.) Der Community Artist François Matarasso (2019) pointiert in seinem Buch „A restless Art“ über Participatory bzw. Community Art deren definierende Charakteristik „[as] the recognition that everyone involved in the act is an artist“ (ebd. : 49). Dennoch unterscheidet Matarasso zwischen „professional and non-professional artists“.

1.1.10 Verantwortlichkeiten

Dies wirft zudem Fragen der Verantwortung auf. Einerseits liegt die Möglichkeit des Neubeginns im Sinne der Natalität und des erweiterten Kunstbegriffes bei jedem Menschen. Andererseits scheint eine besondere Verantwortung bei professionellen Politiker:innen bzw. Kunstschaaffenden gegeben, die ihre Arbeit

¹¹ <https://modernperformanceart.wordpress.com/essays/joseph-beuys-jeder-mensch-ist-ein-kuenstler/> (18.01.24)

dem Handeln zuordnen und damit im öffentlichen bzw. politischen Raum tätig wären.

*These 7: Politisch Kuratierende handeln in einem besonderes
Maß an Bewusstsein für diese Verantwortung*

1.1.11 Veränderungsabsichten

Was festgehalten werden kann ist, dass „in creating art, we bring something into existence and in doing that we change the world“ (Matarasso 2019 : 49). Eine Aussage, die ebenso auf das Politische übertragen werden kann und sich auch bei Arendt wiederfindet: erstens ist *das Handeln* ein Akt der Veränderung der Welt, in der Menschen (miteinander) leben und zweitens etwas, welches *gemeinsam* getätigt werden muss. Vor der Handlung als ein Hauptmerkmal des Politischen sowie des Künstlerischen steht jedoch ebenso zentral die Grundannahme, dass der Handlung ein Impuls vorausgeht, welcher eine *Absicht zur Veränderung durch den Akt des (gemeinsamen) Handelns* impliziert: politisches als auch künstlerisches Handeln unterliegen immer einer *Intention*, welche in der *Veränderung des Status Quo* liegt. Welche Absichtsdimensionen diese in Bezug auf politisch kuratierte Musikformate sein können, erörtere ich im Kapitel → *Policy von Musikformaten*.

Auch Müller-Brozovic (2017) schreibt dazu, dass Musikvermittlung „Beziehungen und Bezüge zu Musik schaffen sowie ein vertiefendes und erweiterndes Hören von Musik ermöglichen will und sich dabei in einem gemeinsamen Handlungsfeld von unterschiedlichsten Disziplinen und AkteurInnen verortet, innerhalb dessen nach ästhetischen, persönlichen, sozialen und strukturellen Veränderungen gestrebt wird.“ (ebd.) Zusammenfassend könnte dies bedeuten:

*These 8: Politisch kuratierte Musikformate streben nach einer
Veränderung von Welt*

1.1.12 Gemeinschaftliches Handeln

Auch Matarasso (2019) spricht im Plural von der gemeinschaftlichen Tätigkeit des Künstlerischen, gleich wie das Handeln bei Arendt nur als etwas Zwischen-den-Menschen Stattfindendes sein kann. (vgl. Vowinkel 2015 : 126) „Das Handeln kann, so Arendt, `niemals in Isolation erfolgen, sofern derjenige, der etwas beginnt, damit nur zu Rande kommen kann, wenn er Andere gewinnt, die ihm helfen. In diesem Sinn ist alles Handeln ein Handeln `in concert', wie Burke zu sagen pflegte.“ (Arendt 2007 in Solmaz 2016 : 179-180) Politische Angelegenheiten gehen „um die gemeinsame Welt, die gerade dort beginnt, wo die Sorge um das Überleben endet und eine Welt anfängt, die sich nicht um die Interessen Einzelner kümmert“. (Arendt 2005 in Solmaz 2016 : 167).

Künstlerisches als politisches Handeln bedeutet daher, niemals singulär, sondern immer in einem Raum der Zwischenmenschlichkeit stattzufinden. Auch hier möchte ich nochmals auf die Definition von Community Art nach Matarasso (2019) zurückkommen: diese „suggests something shared and collective. It imagines art not as a pre-existing thing, but as the result of people coming together to create it.“ (ebd. : 45) Auch Musikvermittlung nach Small orientiert sich an wechselseitigen Beziehungen, „die beim Entdecken und Erforschen (»explore«), beim gegenseitigen Austausch und Bekräftigen (»affirm«) sowie beim gemeinsamen Feiern und Genießen (»celebrate«) von Musikbeziehungen zu einer Solidarität und einer Gemeinschaft führen.“ (Müller-Brozovic 2024 : 152).

These 9: Musicking als politisches Handeln ist eine soziale Praxis, welche gemeinschaftlich und zwischen Menschen erfolgt

1.2 Fazit Kapitel 1: Thesen über das Politische in kuratierten Musikformaten

Für eine Untersuchung von politischem Potenzial kuratierter Musikformate wurde zunächst die Beobachtung angestellt, dass sich im Kontext dieser Arbeit zwei interpretatorisch offene Begrifflichkeiten zu einem zusammenfügen. Dies ermöglicht einerseits eine multiperspektivische Betrachtungsweise, andererseits besteht dadurch aber auch die Gefahr der individuellen bis hin zur beliebigen Interpretation, was politische Kuration im Kontext von Musik bedeuten könnte. Ausgehend von dem Künstlerischen als auch dem Politischen als Handlungsfelder wurden diese beiden als Modi beschrieben, bei denen es nicht darum geht, was Politische Kuration ist, sondern wie sich diese äußert.

Um auf die Multiperspektivität und den Interpretationsspielraum zu reagieren, wurden die beiden Handlungsfelder auf mögliche Schnittstellen in ihren Merkmalen untersucht, um politische Kuration als *eine* Praxis zu begreifen. Der Begriff des Politischen wird dafür vor allem von den Überlegungen Hannah Arendts aus betrachtet, in welchem das zwischenmenschliche Handeln im Vordergrund steht. Das Politische bei Arendt muss bestimmte Voraussetzungen erfüllen, um sich als politisch in der Welt zeigen zu können. Dies geschieht einerseits durch die Begrifflichkeit der Pluralität, welche den Menschen in seiner Spezifik als Spezies sowohl in Gleichheit als auch Vielheit ausmacht. Diese Pluralität zeigt sich ausschließlich im Handeln, welches als eine der drei Tätigkeitsformen der Menschen die wertvollste, weil nicht lebenserhaltende ist, in dem sich das einzigartige Sein einer jeden Person erst zeigt. Diese Einzigartigkeit denkt Arendt zudem unter dem Begriff der Natalität als die potenzielle Möglichkeit, durch die Geburt eines jeden Individuums entweder in der Tradition der anderen Menschen weiterzuleben, oder einen Neuanfang durch Handeln in die Welt zu setzen. Damit gestaltet im Sinne der Natalität jeder Mensch Welt neu. Handeln und dessen höchste Form, das Sprechen, ist durch das rein Zwischenmenschliche definiert. Zudem ordnet Arendt die Tätigkeitsformen (neben dem Handeln das Arbeiten und das Herstellen)

verschiedenen Räumen zu. Das Handeln vollzieht sich im öffentlichen Raum, welcher neben dem privaten und sozialen (als Äquivalent zum gesellschaftlichen), der ist, der durch das Handeln politisch wird.

Somit gilt für das Politische nach Arendt, dass es ausschließlich durch Handeln in Freiheit zwischen Menschen stattfindet, welche sich dadurch in ihrer Pluralität zeigen und vermögen, einen Neubeginn zu setzen.

Für den Transfer zu Musikformaten wird auf den Begriff der Musicking von Christopher Small (1998) zurückgegriffen, welcher Musik als soziale, beziehungsstiftende Praxis von Ausführenden und Zuhörenden begreift. Musicking auf kuratorischer Seite wird im Rahmen dieser Arbeit als etwas begriffen, in dem sich die Pluralität der Menschen durch ihren Gestaltungswillen ebenso zeigt wie ein Veränderungswillen von Welt.

Daraus lassen sich Fragen der Interpretation von politischer Kuration in Musikformaten ableiten. Diese sind als Thesen formuliert, welchen in den folgenden Kapiteln nachgegangen wird.

1. Musicking als zwischenmenschliches Handeln ist politisches Handeln. Der Grad der Interaktion der Handlung kann jedoch zwischen eher passiv zu eher aktiv sehr unterschiedlich ausgeprägt sein
2. Politisch Kuratierende handeln in einem Raum der Freiheit, der dadurch politisch wird
3. Künstlerisches Handeln an einem Ort der Freiheit ermöglicht, verschiedene Stimmen in Pluralität erhören zu lassen.
4. Politisch Kuratierende könnten den künstlerischen Raum, den sie eröffnen, als eine moderne Form der Polis begreifen.
5. Musik als Beziehungstifterin ist eine Art des Dialograums durch das gemeinsame Handeln. Entweder wird ihnen eine verbale Ebene

hinzugefügt oder Musicking wird als Form des Miteinander-Sprechens begriffen.

6. Politische Musikformate berücksichtigen Teilhabe in der Kuration
7. Politisch Kuratierende handeln in einem besonderes Maß an Bewusstsein für diese Verantwortung
8. Politisch kuratierte Musikformate streben nach einer Veränderung von Welt
9. Musicking als politisches Handeln ist eine soziale Praxis, welche gemeinschaftlich und zwischen Menschen erfolgt

2 Deutungsperspektiven auf das Spannungsfeld Politik-Kunst

2.1 Polaritäten im Kunstverständnis

Wenn man über Parallelen von Politischem und Künstlerischem nachdenkt, muss mitbedacht werden, dass der Kunstbegriff in Bezug auf politische Positionierung in sich ein Spannungsfeld für individuelle Deutungsperspektiven bereithält. Dies ist stark an das Kunstverständnis in Fragen der Autonomie geknüpft: Kunst kann einerseits als autonom oder andererseits als postautonom verstanden werden. Dass auch hier Grenzen fließend und eine Frage der Deutungsperspektive sind, zeigt sich prominent dort, wo es um den bereits erwähnten Begriff der Kunstfreiheit geht. Die Auslegung von Kunst im politischen Kontext diskutiert Andreas Scheurle (2017), Professor für Kulturwissenschaften an der Fachhochschule Dortmund in der Frage nach „Kunst als politische Partizipation – politische Partizipation als Kunst?“ Darin bespricht er u.a., inwiefern Kunst Anteil an politischer Teilhabe haben kann bzw. politische Aktionen künstlerisch ausgedeutet werden, in dem Teilhabende als Rezipierende mit einbezogen werden. Dies betrifft die vieldiskutierte Frage nach einem individuellen Kunstverständnis, ob Kunst und Politik voneinander zu trennen seien oder ob Kunst nur autark von der Politik zu funktionieren habe.

2.1.1 Autonome Kunst

Autonome Kunst ist eine Deutung von Kunst, „in der sie außerhalb der Norm nach ihren eigenen Regeln arbeiten kann“ (ebd.), welches auch unter dem Schlagwort *l'art pour l'art*¹² immer wieder Gegenstand der Diskussionen zur Rolle von Kunst in der Welt hat. Diese Position versteht sie als selbstgenügend und unabhängig von ihrem Kontext, in der sie stattfindet. Sie wendet sich gegen eine Indienstnahme des

¹² „Kunst um der Kunst Willen“, eine im 19. Jahrhundert aufgekommene Haltung zur Kunst in der Kunsttheorie

Politischen, ihre „Zweckfreiheit [kann jedoch] als Relevanzlosigkeit ausgedeutet und die Kunst damit prinzipiell für politische Fragen als irrelevant abgetan [werden]“ (ebd.). Ein Pol wäre somit verbunden mit einer distanzierten, konsequenzlosen bis hin zur bedeutungslosen Haltung (vgl. ebd.)

2.1.2 Postautonome Kunst

Der andere Pol des eher postautonomen Kunstverständnis, welches sich von der Idee der *l'art pour l'art* distanziert und eine politische Dimensionierung ihrer selbst proklamiert, wird bei Scheurle „[u]nter dem Stichwort *Entgrenzung der Künste* (...)“ diskutiert, „in deren Folge die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst destabilisiert“ (ebd.) werden. Scheurle wertet damit auch eine explizite Haltung zum Zusammenspiel von Kunst und Politik. So zitiert er den Theatermacher Jan Deck (2011), der "ein neues Verständnis des Verhältnisses von Politik und Kunst [zu beobachten scheint], in dem es nicht mehr darum gehe, politische Kunst oder politisches Theater zu machen, sondern darum, politisch Theater zu machen“ (ebd.) Im Sinne Arendts beschreibt Deck demnach einen Modus, in dem Kunst gemacht wird. In diesem Zusammenhang beschreibt Scheurle diese „entgrenzte“ Art und Weise wie folgt:

"Einer aktuellen künstlerischen Auseinandersetzung dürfe es schlechterdings nicht darum gehen, sich auf die sittlich oder politisch ‚richtige‘ Seite zu schlagen, um Anklage zu erheben oder sich moralisch ins Recht zu setzen, sondern vielmehr darum, die Praxen und Logiken des politischen Handelns selbst ins Visier zu nehmen, zu thematisieren und bestenfalls zu durchbrechen.“ (ebd.)

2.2 Selbstreflexion und Hinterfragen eigener künstlerischer Praxen

Unter dem postautonomen Kunstverständnis wird aber nicht nur verstanden, „das Feld der Politik in den Blick zu nehmen, sondern schließt eine kritische Betrachtung der Politiken der eigenen künstlerischen Praxen mit ein.“ (ebd.) Die Selbstreflexion über eigene Infrastruktur, Produktionsbedingungen und Finanzierungsformen (vgl. ebd.)

werden zur ebenso relevanten künstlerischen Thematik wie das Verarbeiten von politischem Handeln selbst.

These 10: Politisch kuratierte Musikformate reflektieren selbstkritisch ihre eigenen Arbeitsstrukturen und versuchen auch hier, eine politische Dimension einzunehmen

2.3 Fazit Kapitel 2: Das Postautonome Kunstverständnis in kuratierten Musikformaten

Zum Verständnis des politischen Potenzials von kuratierten Musikformaten wird der Fokus im Folgenden auf ein eher *postautonomes Kunstverständnis* gelegt, denn wie durch Scheurle dargelegt, finden sich in der Definition mehrere Anknüpfungspunkte zu politisch kuratierten Musikformaten. Dies ist vorrangig die Annahme, dass Musikkurator:innen nicht von einer Zweckfreiheit von Kunst ausgehen, sondern ihr künstlerisches Handeln bewusst einsetzen, um im Sinne des politischen Handelns nach Arendt Welt zu gestalten und ins Sprechen und Handeln zu gelangen.

These 11: Politisch kuratierte Musikformate handeln nicht im autonomen Kunstverständnis, sondern beziehen den Kontext ihrer Zeit ein

3 Der Mehrdimensionale Politikbegriff

Im ersten Teil der Arbeit über das Politische in Musikformaten wurden anhand Arendts Verständnis des Politischen als ein *Modus* (vgl. Gloe/Oeftering 2020) gemeinsame Merkmale von Künstlerischem und Politischem Handeln ausgedeutet. Unter dem Begriff "Politische Differenz" wird jedoch in den letzten Jahren eine Unterscheidung der Begrifflichkeiten des Politischen, den Arendt prägte, und dem nicht gleichzusetzenden Begriff der Politik (vgl. ebd.) diskutiert. Etwas verallgemeinert beschreibt *Politik* „das, was wir als alltägliches politisches Geschehen wahrnehmen und beschreiben können“ (ebd. : 88), während *Das Politische* das ist, „was Politik ausmacht, also gewissermaßen nach den »Wesensmerkmalen«, die Politik als Politik konstituieren“ fragt. In der Frage nach dem Politischen in kuratierten Musikformaten scheint es daher sinnvoll, sich auf das Politische zu konzentrieren, geht es ja nicht um „Politik in der Musik“, sondern um politische Dimensionen, die Musikformate einnehmen können. Dennoch mag sich ein Blick zur Definition von Politik lohnen: im jüngeren politikwissenschaftlichen Diskurs spricht man vom *Mehrdimensionalen Politikbegriff* (vgl. Gloe/Oeftering 2020 : 92), der die „Drei Dimensionen von Politik“ *Polity*, *Policy* und *Politics* aufschlüsselt. Diese Dimensionen differenzieren drei Bereiche von Politik, die diese ausmacht und im Zusammenhang zueinander stehen (vgl. ebd.):

1. *Polity* (institutionelle Dimension), welche „das institutionelle (z.B. verfassungsrechtlich geschaffene) Normengefüge und die sich hieraus ergebenden Ordnungen, politischen Verfahren etc.“¹³ bezeichnet, also die Form bzw. den Ordnungsrahmen, der die Bedingungen politischen Handelns angibt.
2. *Policy* (inhaltliche Dimension), welche „den inhaltlichen (den materiellen) Teil von Politik, wie er im Deutschen üblicherweise durch verschiedene Politikfelder angegeben wird“¹⁴ beschreibt, also Absichten, Aufgaben und Ziele, politische Programme etc. in den Blick nimmt.

¹³ <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/18047/polity/> (22.01.2024)

¹⁴ <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/18014/policy/> (22.01.2024)

3. *Politics* (prozesshafte Dimension), der „den aktiven, durch Verhandlungen gekennzeichneten Prozess der politischen Gestaltung“¹⁵, Entscheidungen, das Durchsetzung von Inhalten, Zielen und Interessen beschreibt.

Daraus ergibt sich die Definition von Politik im Dreisatz:

Verwirklichung von Politik – policy – mithilfe von Politik – politics – auf der Grundlage von Politik – polity (vgl. Gloe/Oefftering 2020 : 92)

3.1 Transfer der Mehrdimensionalität zum Künstlerischen

Besonders wenn es um die politische Dimension eines künstlerischen Formats geht, zu der ein Transfer anhand ähnlicher Merkmale zwischen dem Politischen und dem Künstlerischen im ersten Teil vorgenommen wurde, mag es sich auch lohnen, einen Transfer der Politik-Dimensionen auf Musikformate zu tätigen. Diese ineinandergreifende Dreiteilung kann Struktur für die Forschungsfrage, inwiefern sich eine politische Dimension in der Praxis zeigt von kuratierten Musikformaten geben.

3.1.1 Polity - auf welcher Grundlage wird kuratiert?

Die Polity ist das Normengefüge oder auch der Ordnungsrahmen, innerhalb dessen Politik stattfindet und die Grundlage, auf der sie fußt. Sie gibt die Struktur, also die formelle Dimension der Spielregeln gesellschaftlichen Zusammenlebens an, wobei das Institutionelle seit einigen Jahrzehnten weiter gefasst wird und soziale Interaktionen mit einschließt. In der Demokratie herrschen Werte der Gleichheit, welche sich z.B. durch das Grundgesetz und die Möglichkeit zur Wahl ausdrückt.

¹⁵ <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/18017/politics/> (22.01.2024)

Übertragen auf das Künstlerische, welche diese Normen (vgl. Kapitel → *Freiheit als gemeinsames Merkmal* beschrieben wurde) innerhalb der Kunstfreiheit und politischer Partizipation verschiedenmaßen auslegt, wird diese Polity als die Haltung, die Künstler:innen zur Ausführung der Kunst bewegt, gelesen. Innerhalb dieser Haltung, die Werte, Überzeugungen, Ideale usw. einschließt, entsteht eine Absicht, in den Prozess der künstlerischen Ausführung zu treten. Bezugnehmend auf Arendt ist Voraussetzung der Polity, dass der:die Künstler:in in Freiheit lebt und sich seiner Möglichkeiten des Sprechens und Handelns bewusst ist.

3.1.2 Policy - welche Absicht wird im Künstlerischen verfolgt ?

Die *Policy* ist die inhaltliche Dimension der Politik und beschreibt beispielsweise, welche Ziele und Absichten verfolgt werden. Dabei wird zwischen verschiedenen Policy-Typen unterschieden. Eine Möglichkeit ist, Politikfelder nach Themen zu betrachten, welche jedoch eine Überschneidung der Themenfelder nicht berücksichtigt.

Diese Absichtsdimension lässt sich sehr gut auf das Künstlerische übertragen. Wie in Kapitel → *Veränderungsabsichten* bereits erläutert, liegt sowohl dem Politischen als auch dem Künstlerischen eine grundständige Absicht des Welt-Gestaltens bzw. des In-die-Welt-Bringens zugrunde, die die Haltung (Polity) impliziert und den Impuls für eine daraufhin folgende Handlung geben kann. Zudem gibt die Wirkungsabsicht, welche (bei den Rezipierenden) erzeugt werden soll, Anhaltspunkte für die Ausgestaltung (Politics), welche verschiedene Ansätze haben kann. Diesen wird in den → *Leitfadengestützte[n] Interviews* nachgegangen.

Bezugnehmend auf Arendt (Kapitel → *Natalität und der erweiterte Kunstbegriff*) entscheidet sich der:die Künstler:in, von der Natalität Gebrauch zu machen und entweder handelnd einen bestehenden Prozess fortzusetzen oder diesen zu unterbrechen und einen Neuanfang zu tätigen. Hier wäre zu diskutieren, inwiefern sich dies von anderen Formen des Musicking abgrenzt, welche eher wiederkehrende, reproduzierende Tätigkeiten (und daher eher ein „Herstellen“) sind. Ist der Dienst im

Orchester beispielsweise eine solche? Die Verbannung eines musikalischen Zeitmoments in eine Aufnahme?

3.1.3 Politics – welche Handlungsansätze werden verfolgt?

Politics bezeichnen die politischen Prozesse, die von Wahlverfahren bis zu Öffentlichkeitsarbeit in der Politik ablaufen. Besonders relevant ist diese Begrifflichkeit im liberal-demokratischen Raum, in der die Bürger:innen Teil der Mitgestaltung der Politics sind, diese Prozesse jedoch auch machtanfällig und beeinflussbar sind. Dies zeigt sich auch bei Arendt an der modernen Handhabung des politischen „Sich-Aneinander-Messens“ oder „Überzeugens“ statt „Miteinander-Redens“ (vgl. Somaz 2016 : 179) im Politischen. Karl Rohe (1994) beschreibt diese Prozesshaftigkeit wie folgt: „Solange die Handelnden unter einem gewissen Zwang zur Rücksichtnahme auf andere Akteure stehen und versuchen müssen, Zustimmungsbereitschaft zu erzeugen, mit welchen Mitteln auch immer, kann von *politics* gesprochen werden.“ (vgl. Rohe 1994 : 66)

Kunst kann ebenso überzeugend bis manipulativ eingesetzt werden (dies wurde eingangs in der Einleitung kritisch erwähnt) oder aber sich im Prozess auch distanziert und mehrdeutig zeigen. Dies ist u.a. auch Frage des Kunstverständnisses (vgl. Kapitel → *Deutungsperspektiven auf Spannungsfeld Politik-Kunst*), und Frage der Absicht (Policy), die umgesetzt werden soll. Übertragen auf das Künstlerische geht es bei den Politics also um die Frage der Ausführung. Oder ganz konkret: welche Mittel werden gewählt, um die Absicht umzusetzen? An welchen Stellschrauben wird diese Absicht deutlich? Und insbesondere: welche Rolle spielt dabei das Publikum in der Beteiligung, so wie das Volk im Politischen beteiligt ist?

Gestalterische Parameter in kuratierten Musikformaten werden in Kapitel → *Aspekte künstlerisch-kuratorischen Gestaltens* beschrieben, während gesondert auf die Publikumsfrage der → *Teilhabe* eingegangen wird.

Im Transfer des mehrdimensionalen Politikbegriffe auf das Künstlerische folgt vereinfacht der Dreischritt *Haltung - Absicht - Handlung*, der sich von der o.g. Definition *Verwirklichung von Politik – policy – mithilfe von Politik – politics – auf der Grundlage von Politik – polity* (vgl. z.B. Gloe/Oeftering 2020 : 92) ableitet. Diese aufeinander Bezug nehmenden und ineinandergreifenden Dimensionen werden als Transfer im mehrdimensionalen Kunstbegriff wie folgt formuliert:

Verwirklichung einer Absicht (Policy) wird mithilfe eines künstlerischen Prozesses oder einer künstlerischen Ausführung (Politics) auf der Grundlage einer Haltung (Polity) umgesetzt.

Die Mehrdimensionalität zeigt anschaulich die Abhängigkeiten der verschiedenen Ebenen, die sowohl Politik als auch Kunst ausmachen. Des Weiteren zeigt sich daran auch, wie fließend die Grenzen zwischen den Dimensionen sind, die sich gegenseitig bedingen.

Im folgenden Kapitel wird zunächst auf den Begriff der Kuration in der Musik eingegangen, um anschließend einen Transfer zu den drei Dimensionen in kuratierten Musikformaten zu machen. Diese werden anschließend durch Aussagen aus den leitfadengestützten Interviews überprüft werden.

4 Politische Musikkuration

Im Rahmen dieser Arbeit, welche das Handlungsfeld der Musikvermittlung betrifft, ist von politisch kuratierten Musikformaten die Rede. Diese Begrifflichkeit wurde gewählt, weil sie im weiten Tätigkeitsfeld des Musicking, insbesondere in Bezug auf das Gestalten von „neuen und innovative Konzertformaten“, wie sie in den letzten Jahren vielfach besprochen wurden, das Entscheidungsbewusstsein der künstlerischen Musikvermittlung betont. Musikkuration meint hier sowohl das Konzipieren und Planen wie auch die Umsetzung und Ausführung eines Musikformats. Zunächst wird auf die Begrifflichkeit eingegangen, um anschließend die möglichen politischen Dimensionen innerhalb der Kuration zu beleuchten.

4.1 Der Begriff der (Musik)Kuration

Der ursprünglich aus der bildenden Kunst stammende Begriff der Kuration (lat. *curare*: Sorge tragen, sich kümmern) findet heute in verschiedensten Bereichen Anklang und erfreut sich auch im Bereich der klassischen Musik unter verschiedensten Termini von Konzertdramaturgie bis Musikvermittlung zunehmend an Beliebtheit (vgl. Rademacher 2023 : 375). Zunächst meint er, Kunst- oder Musikwerke auszuwählen und diese in einen bestimmten Raum, Zeit und Kontext zu setzen (vgl. Guenther 2023 : 18) bzw. „Dinge auszuwählen, um sie raumbezogen [...] zu präsentieren und dadurch in Konstellationen zusammentreffen zu lassen oder in Narrationen einzubinden“ (Tietenberg 2021 in Rademacher 2023 : 375). Dabei gehen Kurator:innen in stillschweigender Vereinbarung von einem „superior knowledge about art/works, compared to the audience“ (Guenther 2023 : 18) aus.

Übertragen auf Musikformate meint Kuration neben der Ausgestaltung von Kontext und narrativen Ansätzen auch eine „implizite Haltung, das Selbstverständnis“ (Rademacher 2023 : 375) des Gestaltens. Des Weiteren lade der Begriff dazu ein, „darüber zu reflektieren, welche Entscheidungen Konzertgestalter:innen eigentlich

treffen und auf Grundlage, welcher Prämissen sie es tun“ (ebd.). Diese Grundlage wird in der Mehrdimensionalität aufgegriffen und in → *Die Polity von Musikformaten* genauer beleuchtet.

Die zu fällenden Entscheidungen betreffen alle Faktoren des Konzertdesigns (vgl. Uhde 2018) wie beispielsweise das Konzertsetting und -konzepte, auf die ich im Kapitel → *Außermusikalische Faktoren: Konzertdesign* genauer eingehen werde, ebenso wie die „Werkauswahl, (...) [und] eine etwaige thematische Klammer“ (Rademacher 2023 : 376). Somit bringt jede Kurationsentscheidung, beispielsweise welche Personen auf der Bühne sitzen, welche Werke gespielt werden oder wie barrierefrei und inklusiv zugänglich das Format ist, bereits eine kulturpolitische Dimension mit sich (vgl. z.B. Stoffers 2023; Scheurle 2017; Rademacher 2023).

Kuration ist daher grundsätzlich mit Fragen der politischen Dimensionierung verknüpft, steht aber isoliert eher für den Gestaltungsspielraum, der politisch gefüllt werden kann.

Der Begriff der Kuration zeigt auf, wo einzelne Stellschrauben für dieses Potenzial gegeben sein könnten. Diese möglichen Parameter werden im Kapitel → *Politics von Musikformaten* genauer betrachtet.

Zudem soll hier angemerkt sein, dass die kuratierende Tätigkeit mittlerweile auch eine große Selbstverständlichkeit unter ausführenden Musiker:innen geworden ist, welche sich zwar selbst nicht vorrangig als Kurator:innen bezeichnen, kuratorische Aspekte aber auf natürliche Art und Weise in ihre musikalischen Tätigkeiten miteinbeziehen, indem sie ihre Konzertprogramme selbst zusammenstellen, sich über die Präsentationsform Gedanken machen oder mit Veranstalter:innen außerhalb der klassischen Konzertsäle kooperieren. (vgl. → *Interviews mit Masha Kashyna und Helena Weinstock-Montag*). Der Begriff der Kuration von Musikformaten schließt im Rahmen dieser Arbeit musikvermittelnde, dramaturgische, szenische und konzertdesignende Tätigkeiten ein.

4.1.1 Das Publikum in der Kuration

Bernhard Guenther (2023), Intendant des Festivals Wien Modern, sieht als Kernaufgabe von Kuration vor allem die Fähigkeit, Menschen zusammenzubringen: „Curators are expected to take the audience into the equation.“ (vgl. ebd. : 18). Obwohl das Ziel von Kuration immer die Rezeption eines Publikums ist, sieht er das Publikum in Teilen immer noch nicht genug berücksichtigt. Musikkurator:innen verändern in der Regel nicht die Werke und Kompositionen, wie es Theaterdramaturg:innen und Regisseur:innen tun, versprechen jedoch meistens ein transformatives Erlebnis für die Rezipierenden. Dafür, und diese Tradition reicht zurück u.a. bis zu dem Dirigenten Hans von Bülow (1830–1894), würden Kurator:innen dem Publikum vorgeben, wie sie sich zu verhalten haben und was zu tun sei (vgl. ebd. : 19). Der Respekt von Kurator:innen gegenüber dem Publikum scheint im Vergleich zu den Künstler:innen und Werken wesentlich geringer, welches Guenther fordert, zu ändern: „it’s about time to shift the focus on the audience“ (ebd. : 19). Sein Verständnis von Musikkuration erscheint hier essentiell für den Einbezug politischer Dimension(en), wenn es um das Politische als Zwischenmenschliches Handeln geht.

4.1.2 Eigene Arbeitsweisen

Über gestalterische Entscheidungen hinaus entscheiden Kurator:innen aber auch über die Art und Weise, wie die Menschen, mit denen sie Musicking betreiben, zusammengebracht werden. In der Untersuchung nach dem politischen Potenzial von Musikkuration muss daher auch berücksichtigt werden, dass Musicking als soziale Praxis nicht nur dem Publikum gegenüber, sondern auch im gemeinsamen künstlerischen Prozess eine große Rolle spielt. Diese Reflexion über den Modus der eigenen Arbeit, den eigenen Arbeitsstrukturen oder partizipativen Ansätzen, welche bei Scheurle (2017) bereits erwähnt wurden, soll daher gesondert berücksichtigt werden.

4.1.3 Musikkuration im Kontext der Masterarbeit

Im Rahmen dieser Arbeit wird Kuration als soziale Praxis und Teil des Musicking begriffen, welche mit politischen Entscheidungen innerhalb des gegebenen Gestaltungsspielraums arbeitet. Das Publikum wird hierbei insbesondere berücksichtigt. In gleichem Maße wird Kuration auch als selbstreflexiver Prozess der Ausführenden über ihre Arbeitspraxis begriffen. Um auf die Forschungsfrage weiter einzugehen, inwiefern kuratierte Musikformate in der Praxis eine politische Dimension entwickeln können, wird im Folgenden nochmals auf die Mehrdimensionalität des Politikbegriffs in Übertragung auf Musikformate eingegangen.

5 Polity – Policy – Politics: Aspekte der Mehrdimensionalität in kuratierten Musikformaten

Nach dem Transfer des mehrdimensionalen Politikbegriffs auf das Künstlerische wird in diesem Kapitel ein Transfer der drei Dimensionen auf das Kuratieren von Musikformaten unter Aspekten des Politischen nach Arendt vollzogen. Nachdem bereits in der Definition der Musikkuration Ansätze des Politischen aufgeworfen wurden, wird auf diese nun genauer eingegangen. Wie im → *Transfer der Mehrdimensionalität zum Künstlerischen* bereits skizziert wurde, ergeben sich drei übergeordnete Dimensionen, die aus *Haltungsfragen, Wirkungsabsichten und Handlungsansätzen* bestehen. Diesen drei Bereichen wird im Kontext des Musicking mit folgender Überlegung nachgegangen:

Auf der Grundlage einer Haltung bzw. Gestaltungsabsicht werden politische Absichten mithilfe von Gestaltungsparametern umgesetzt.

5.1 Die Polity von Musikformaten - eine Haltungsfrage?

Die Polity von Musikformaten fragt danach, auf welcher Grundlage politisch-musikalisch kuratiert wird. Im Sinne der Pluralität ist die Kuration Ausdrucksmittel einer individuellen Haltung. Diese äußert sich, wie in Kapitel → *Handeln als künstlerisches Merkmal* beschrieben, in der künstlerischen Handlung, bzw. im Musicking. In politischer Musikkuration offenbaren sich Kurator:innen in ihrer politischen Haltung, welche von inhaltlichen Themen auf der Bühne bis strukturell hinter den Kulissen mehr oder weniger sichtbar sein kann. Die Wahl der Mittel, um die individuelle Haltung zum Ausdruck zu bringen, zeigt sich im Prozess wie in der Ausgestaltung des Formats. Auf die vielfältigen Parameter, in denen sich politische Dimensionen offenbaren, gehe ich in Kapitel → *Politics von Musikformaten* ein.

Die Polity als Grundlage der Gestaltung eines politischen Musikformats bedeutet kuratorisch, die individuelle Haltung als Ausgangspunkt für die Arbeit zu nehmen. Diese einzigartige Haltung, die sich in Werten, Idealen, Überzeugungen usw. zeigt, ist ein wesentliches Merkmal politisch-künstlerischen Handelns, indem das Bewusstsein für Pluralität das politische Handeln erst ermöglicht (vgl. Vowinkel 2015 : 126), die Anerkennung von Pluralität ist überdies die einzig wirksame Waffe gegen ideologisches Denken (vgl. ebd.). Zudem wird unter dem Begriff der Natalität die potenzielle Möglichkeit (vgl. → *Natalität und der erweiterte Kunstbegriff*) ergriffen, eine Tradition fortzusetzen bzw. einen Neuanfang in die Welt zu bringen.

Da das Politische und demnach die Absicht zur Veränderung im Zwischenmenschlichen stattfindet, soll in diesem Kontext daher immer wieder auf die Wechselbeziehung zum Publikum bzw. zu den Rezipierenden hingewiesen werden. Für ein mögliches Gelingen durch das Zwischenmenschliche dieser Veränderungsabsicht weist Müller-Brozovic (2024) in der Resonanzaffinen Musikvermittlung darauf hin, „[d]as eigene Verhältnis zu einer Musik zu reflektieren und eine Offenheit für andere Haltungen und Perspektiven zu wahren“ (ebd. : 149).

5.1.1 Deutungshoheit

In diesem Zusammenhang erscheint es besonders wichtig zu betonen, dass Kurator:innen im Sinne der Arendt'schen Pluralität im Bewusstsein handeln, dass ihre Perspektive einzigartig ist und sie dadurch eine Deutungshoheit besitzen. Wie in der Einleitung erwähnt, kann diese Deutungshoheit anfällig für Machtfragen und Missbrauch sein. Aber auch unterhalb dieser Grenze von Missbrauch soll auf diesen kritisch zu betrachtenden Zustand von hegemonialen Prozessen in der Musikvermittlung verwiesen werden. Müller-Brozovic (2024) zitiert darin Hornberger (2020), dass Musicking immer mit Hierarchisierung und Machtausübung verbunden sein kann, welche im Zusammenhang mit Musik- und Bildungsverständnissen der Musikvermittler:innen stehen (vgl. ebd. : 33). Den Vermittler:innen respektive Kurator:innen kommt hierbei die Rolle der Verantwortlichen über diese Deutungshoheit zu. Wird eine politisch-kuratorische Ebene zur musikvermittelnden hinzugefügt, scheint diese Deutungshoheit noch anfälliger und sensibler zu sein. Denn, wie Arendt in ihrem Werk „Macht und Gewalt“ ausführlich darlegt, sind Politische Fragen immer mit Fragen der Macht verbunden (vgl. Solmaz 2016 : 171-172). Die Frage nach der besonderen Verantwortung von Kuratierenden wurde bereits als These aufgeworfen, welche im Kapitel → *Verantwortlichkeiten* formuliert ist. Daher scheint die Deutungshoheit einer besonderen Reflexion darüber zu bedürfen, inwiefern diese kuratorisch behandelt wird oder ob Ansätze verfolgt werden, pluralistischer zu gestalten bis dahin, die Deutungshoheit gänzlich abzugeben. In dieser Frage klingen bereits Charakteristika der Partizipation bzw. der Community Bewegung an, welche im Kapitel → *Teilhabe* vertieft betrachtet werden. Wenn Guenther (2023 : 19) in der Kuration davon spricht, den Fokus auf das Publikum zu legen, geht es ihm um diese reflexive Haltung: „curators should be modest about what they find important and interesting as soon as—and as long as— there are other people in the room.“

Die Auslegung von Handlungsfragen greift gleichzeitig in die Dimension der Policy (Absichtsdimension). Innerhalb der generellen Absicht zur Welt-Gestaltung sollen im Folgenden differenzierte Intentionen besprochen werden. Kurator:innen können sich hier die Frage stellen, inwiefern diese Absichten zum Tragen kommen und welche Form der Welt-Veränderung erreicht werden soll.

5.1.2 Fazit zur Polity von Musikformaten

Politischer Kuration liegt zugrunde, dass Kurator:innen ihre Haltung im Kontext ihres Wirkens reflektieren und sich die zentrale Frage stellen, welche ihrer individuellen Haltungen sie vermitteln wollen. Im Prinzip geht es in der Polity um die Frage, *warum* politisch kuratiert werden soll. Diese impliziert die Wirkungsabsicht, welche durch das Musikformat erzielt werden soll und bildet das Fundament für die Wahl der Mittel.

Die Polity (die Grundlage, auf politisch kuratiert wird) ist die einzigartige Gestaltungsabsicht eines Menschen zur Welt-Veränderung.

5.2 Die Policy von Musikformaten – mit welcher Wirkungsabsicht wird kuratiert ?

Ausgehend von der im Kapitel → *Professionals-Non-Professionals* dargelegten Grundannahme, Politik und Kunst finde zwischen Menschen statt, sowie der Definition von Kuration im Kapitel → *Politische Musikkuration* ist die Voraussetzung dieser, mindestens zwei Seiten zu bedenken: die der Ausführenden und die der Rezipierenden. Kurator:innen möchten im Sinne der Polity eine Veränderung, also eine Wirkung durch die Kunst bei den Rezipierenden erzielen. Auch Veränderungen von Räumen oder Dingen, wie es eher Merkmal des politischen Aktivismus ist, können politischer Natur sein. Da sich diese Arbeit aber vor allem auf das Politische nach Arendt stützt, sei hier auch ihre Definition des „Zivilen Ungehorsams“ (Braune 2023 : 129 – 159) erwähnt, welche sie ebenso als „Form des politischen Handelns betrachtet, also als etwas, das (...) immer nur in Gemeinschaft beziehungsweise `Pluralität` von Menschen und im Lichte der Öffentlichkeit stattfinden kann (ebd. : 130). Generell rückt bei Arendts Überlegungen zum Politischen „der politische Aktivbürger ins Zentrum“ (ebd.).

Politische Kuration im Kontext von Musik bedeutet dem zur Folge, eine aktive Haltung zur politischen Gestaltung einzunehmen.

Die Policy von Musikformaten, welche eine Absicht zur Veränderung durch das Zwischenmenschliche hat, legt daher den Fokus auf die Frage, welche Veränderungs- und demnach Wirkungsabsichten durch *zwischenmenschliches Handeln* in politischer Musikkuration entstehen sollen. Dies bedeutet, dass sich durch alle Teilhabenden (womit im Sinne des Musicking *alle* Beteiligten, von eher aktiv bis eher passiv), die sich im öffentlichen Raum treffen, das Politische vollzieht.

Doch welche Absicht des zwischenmenschlichen Handelns verfolgen Kurator:innen dabei? Wie stark die Veränderungsabsicht in die Realitäten der Teilhabenden eingreift, ist dem Auslegungsverständnis des Politischen der Kurator:innen unterworfen und kann demnach unterschiedliches Ausmaß erlangen. Dieses Ausmaß an Wirksamkeit wird seit einigen Jahren gemeinhin unter dem Schlagwort „Impact“¹⁶ diskutiert. Wie verschieden die Policy von Kurator:innen gefärbt ist, wird anhand der leitfadengestützten Interviews mit Kurator:innen nachgegangen und eine Spannbreite erörtert.

5.2.1 Teilhabe als Voraussetzung von politischer Musikkuration

An dieser Stelle soll insbesondere auf die Frage nach Teilhabe eingegangen werden. Denn hier wird hier nicht nur die Teilhabe der Rezipierenden bzw. eines Publikums diskutiert, sondern begreift in Pluralität *alle Menschen*, die gemeinhin in Berührung mit und durch kuratierte Musikformate kommen.

5.2.1.1 Vom Rezeptionsmodus hin zu partizipativen Strategien

Teilhabe und Partizipation sind vielbesprochene Schlagwörter der Bildungs- und Kulturpolitik. Sie werfen Augenmerk auf Fragen der Exklusion, Zugänglichkeit und Diversität im und am Kulturangebot. Musikvermittlung und -formate berücksichtigen Teilhabe zunehmend sowohl in ihrer Arbeitspraxis als auch in der Ausgestaltung. Dies kann

¹⁶ Wirkungsgrad

verschiedene Hintergründe haben, beispielweise, um unter Aspekten des Audience Development bzw. Audience Engagement dem Publikum auf Augenhöhe zu begegnen, einer sich zunehmend diversifizierenden Gesellschaft im Kulturangebot gerecht zu werden oder „Musik durch Teilhabe und Teilgabe für alle bedeutsam zu machen“ (Wild 2023: 243-244). Dass das klassische Konzert eine exkludierende Funktion besitzt, indem es „Vorbildung und Vorerfahrung“ voraussetzt, wird zunehmend, wenn auch noch nicht hinreichend diskutiert (vgl. Stoffers 2023 : 107; Wild 2023 : 244). Dies betrifft auch die o.g. Aspekte der → *Deutungshoheit* ausführender Künstler:innen. Somit ergibt sich durch die Reflexion über Teilhabe in der Kuration bereits eine politische Dimension, denn sie ist gestützt von der Reflexion über die Rolle des Gegenübers, der Wirkungsabsicht, welche das Format haben könnte, sowie der Selbstreflexion über die eigene Arbeitspraxis, die den Blick von außen miteinbezieht: *aus welcher Motivation, mit welcher Absicht, für wen gestalte ich ein Musikformat?* Kuration, die Teilhabe berücksichtigt, verschiebt den Blick tendenziell von den Ausführenden und den Werken hin zum Publikum. Diese Entscheidungen haben weitreichende Konsequenzen für die Form, die das Musikformat im Prozess oder im Ergebnis an- und einnimmt.

Teilhabe kann unterschiedliche Grade des Involviert-Seins von klassischer Rezeption des Publikums bis in einen gemeinsamen Gestaltungsprozess (Community Outreach) haben. Im Folgenden werden diese differenziert betrachtet und auf ihr mögliches politisches Potenzial untersucht.

5.2.1.2 Dimensionen von Teilhabe

Bei dem Begriff der Teilhabe geht es, wie schon zuvor im Kunst- und Politikverständnis um ein Auslegungsverständnis. Cornelia Wild (2023) von der Hochschule für Musik in Karlsruhe eröffnet im Handbuch Musikvermittlung eine Definitionsachse der Teilhabe von Dabei-Sein bis Involviert-Sein (vgl. ebd. : 246). Diese spannt sich zwischen „künstlerische[r] Teilhabe auf gesellschaftlicher Ebene“ (ebd.) und verschiedensten Möglichkeiten der aktiven Mitgestaltung des künstlerischen Prozesses auf. Dabei kann für die Teilhabe im Bereich Musik zwischen verschiedenen Modi unterschieden werden: „intensive“ in Form von Komponierens, „interpretive“ im Auf- und Ausführen von Musik, „curational“ im Sammeln

und Downloaden von Musik, „observational“ als Rezipient:in eines Musikformats und „ambient“ im Wahrnehmen von Geräuschkulisse (ebd.). Dieses Modell scheint hilfreich als Orientierung, um nach der Form des Involviert-Seins in politisch kuratierten Formaten zu fragen. Die dargelegten Modi überschneiden sich teilweise und finden sich auch in → *Aspekte künstlerischer Ausgestaltung* von politischen Konzertformaten.

5.2.1.3 Publikumsteilhabe

Der Aspekt des Involviert-Sein des Publikums reicht in der Bandbreite vom Rezeptionsmodus der aufnehmenden Haltung bis hin zu gemeinsam gestaltenden Haltung von Community Art (vgl. Wild 2023 : 247). Die Aufnahmefähigkeit der Rezipierenden durch eine Erweiterung einer allumfassenden, synästhetischen Erfahrung kann, wie in Kapitel → *Kuratorisch-gestaltende Mittel* gezeigt wird, bereits eine große Rolle in der politischen Dimension spielen. Auch informative oder narrative Impulse wie Einführungen, Moderationen oder Geschichten um das musikalische Geschehen (vgl. ebd. : 248) sind Teil dessen, was als „enhanced engagement“ beschrieben werden kann (vgl. ebd.). Darüber hinaus kann das Publikum in Interaktion mit dem musikalischen Geschehen treten, wobei räumliche und performative Neuordnungen, gestische und mimische sowie kommunikative und musikalische Impulse Möglichkeiten des Austauschs schaffen (vgl. ebd.). Unter „crowd-sourcing“ können Menschen außerdem im Vorfeld oder währenddessen angehalten werden, Material beizusteuern. Besonders im Rahmen von Workshops (wie beispielsweise bei der „Symphony of Change“ des Stegreif Orchesters oder den Vermittlungsprojekten der Hamburger Kulturorganisation TONALi) als Teil des Musikformats oder als Impuls während eines Konzerts (wie beispielsweise die „Notfall-Konzerte“ des Orchester im Treppenhaus) ist das Publikum angehalten, aktiv mitzugestalten (vgl. ebd. : 249). Crowd-Sourcing bezieht sich dabei ausschließlich auf Formate, in denen Professionals die Hand über die Künstlerische Ausgestaltung haben und Non-Professionals eingeladen werden, mitzugestalten.

„Co-Creation“ bezieht sich auf den Aspekt von Teilhabe, in welchem alle Teilnehmenden gleichermaßen in den Prozess und das Ergebnis involviert sind. Auch dies kann eine große Bandbreite an Modi annehmen, von partizipativen Kinder- und Jugendprojekten bis hin zu

Community Outreach (vgl. ebd.). Für letzteres geht es nicht vordergründig um den künstlerischen Wert, sondern gemeinschafts- und identitätsstiftende Prozesse durch künstlerisches Handeln, welche als „Audience-as-Artists“ beschrieben werden (vgl. ebd. : 249). Auf dieses Konzept wird im Folgenden anhand der Ausführungen Matarassos (2019) genauer eingegangen.

5.2.1.4 Participatory Art und Community Art

Die Participatory Art nach Matarasso (2019) wird als ein gänzlich anderes, dennoch genauso politisches Verständnis von Kunst besprochen, welches neben dem von Scheurle (2017) erwähnten postautonomen Kunstverständnis bestehen kann. Interessant hierbei ist, dass Participatory Art durchaus eine Form von autonomer Kunst einnehmen kann und gleichzeitig ein hohes Maß an politischer Dimension besitzt.

Matarasso unterscheidet zunächst zwischen zwei Formen von Kunst:

1. Art [which is] created by professional artists
2. Participatory Art [which is] created by professional and non-professional artists (vgl. ebd. : 47).

In „A restless Art“ (2019) geht er der Frage nach, was Participatory Art ist. Hier unterscheidet er innerhalb dessen nochmals zwischen zwei Konzepten: Participatory Art und Community Art. Beiden liegt zugrunde, „ [that] participatory art involves the creating of art“ (ebd. : 48) und “everyone involved in the artistic act is an artist” (ebd. : 49). Das gemeinschaftliche Kreieren, Erschaffen, Tun, welches im Kapitel → *Gemeinschaftliches Handeln* als definierendes Merkmal für das Politische wie das Künstlerische dargelegt wurde, wird hier zum zentralen Auslegungspunkt für Kunst. Community Art *ist* Partizipative Kunst. Was die beiden partizipativen Ansätze jedoch nochmals voneinander unterscheidet, ist nicht nur die Rollenverteilung, sondern auch die Absicht, mit der gemeinsam künstlerisch gehandelt wird.

Participatory Art hat „Cultural Democratisation“ zum Ziel, welche Zugang zu Kunst schaffen möchte: “Participatory emphasises the act of joining in, and implies that there is already something in which to join. Art exists, and the goal is to help people take part in it.“ (ebd. 45) Dies schließt an die Definition von Co-Creation, ebenso wie an Arendts Natalitätsgedanke, „den eigenen Faden in ein Gewebe zu schlagen, das man nicht selbst gemacht hat“ (Arendt 2002 in Braune 2017 : 131) an.

Community Art hingegen strebt „Cultural Democracy“ an, welche auf der Grundlage des UN Menschenrechts Artikel 27 fußt:

“everyone has the right freely to participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts and to share in scientific advancement and its benefits.”

Daraus resümiert Matarasso, „Cultural democracy is the right and capability to participate fully, freely and equally in the cultural life of the community, to enjoy the arts and create, publish and distribute artistic work.“ Auch dies findet Parallelen zu Arendts Freiheitsbegriff des Politischen (vgl. → *Freiheit als gemeinsames Merkmal*), welche sie als Voraussetzung für Pluralität und Natalität nennt. Ebenso zeigt sich in Matarassos Kunstverständnis von Partizipativer Kunst, dass sich in eben jenem Konzept des Künstlerischen Pluralität und Natalität besonders zeigen *dürfen*. Eine weitere Beobachtung ist, dass sowohl Arendt als auch Matarasso sich auf die gesicherten Rechte der Menschen berufen, um politisches wie künstlerisches Handeln möglich zu machen. Arendt pointiert dies mit der Aussage, „das Recht, Rechte zu haben“ (vgl. Anlauf 2007 : 299)

Wie im Kapitel → *Gemeinschaftliches Handeln* dargelegt, ist Community Art „something shared and collective. It imagines art not as a pre-existing thing, but as the result of people coming together to create it. (Matarasso 2019 : 45) Dies hebt sich von dem Präpolitischen Raum Arendts ab, welcher bereits existiert und durch pluralistisches Handeln geformt wird. Eine feine Unterscheidung, die dennoch nicht unerwähnt bleiben soll.

Um auf die Policy von partizipativ kuratierten Musikformaten zurückzukehren, lohnt es, die generellen Intentionen von Participatory Art nach Matarasso (ebd. : 63) zu betrachten. Diese sind:

1. increasing access to art (or cultural democratisation)
2. creating social change
3. advancing cultural democracy.

Im Konzept der Participatory Art (wie auch der Community Art als Teil der Participatory Art) steht nicht das Künstlerisch-Qualitative an erster Stelle, sondern das Konzept des Demokratischen als ein Humanistisch-Politisches.

Dieser liegen Gleichheit, Freiheit und Mitgestaltung als Haltungsmaximen zugrunde. Die Policy von Community Art mit dem Artikel 27 der UN Menschenrechtsdeklaration in Anerkennung der Gleichheit von Menschen bedeutet, „that professional and non-professional artists must be co-operating as equals“ (Matarasso 2019 : 51-52). Die Grundlage und Bedingungen, unter welchen sie zusammenkommen, müssen sie gemeinsam aushandeln: “That negotiation requires that they work for purposes and to standards that they set together“ (ebd. : 52) – eine Definition, wie Arendt sie im Miteinander-Sprechen und gemeinsamen Handeln als grundpolitisch auslegt (vgl. → *Das Dialogische im Künstlerischen*).

Eine weitere Parallele zu Arendts Pluralität findet sich in Matarassos Aussage, im Rahmen von Participatory Art „we want others to treat us on the basis of what we do, not what we are, because we can only control and, therefore be responsible for, our actions.“ (ebd. : 51). Wie in → *Das Handeln als gemeinsame Maxime* dargelegt wurde, zeigt sich erst im Handeln, wer (und wie einzigartig) der Mensch ist: „Handelnd und sprechend offenbaren die Menschen, wer sie sind, zeigen aktiv die personale Einzigartigkeit ihres Wesens, treten gleichsam auf die Bühne der Welt, auf der sie vorher so nicht sichtbar waren“ (Arendt 2020 : 246). Zwei Querverbindungen sind hier auffallend: Erstens, dass Matarasso von der Verantwortung des Handelns spricht, welche nun nicht nurmehr bei den Künstler:innen bzw.

Kurator:innen allein, sondern durch die Gleichheit und Anerkennung von allen Teilhabenden als Künstler:innen durch das Handeln bei jedem:r einzelnen liegt; und Zweitens, dass Arendt von der „Bühne der Welt“ spricht, auf der dies durch den Schritt des Handelns erst sichtbar wird.

Dass Partizipative Kunst sowohl in der Haltung als auch in den Absichten sehr dem Politischen als Modus ähnlich ist, wurde hinreichend dargelegt. In ihr liegt das volle Potenzial des künstlerischen Handelns als politisches Handeln. Daher stelle ich fest:

Das Politische Potenzial von Partizipativer Kunst ist sie selbst

Doch außerhalb der aktiven Teilhabe zur Mitgestaltung, des Involviert-Seins funktionieren die meisten Musikformate im Rezeptionsmodus. Daher gilt es zu fragen:

5.2.1.5 Wie politisch ist Rezeption?

Mit Mitte des 20. Jahrhunderts entstand ein neues Verständnis über die Rolle der Rezipierenden. Durch die Fluxus-Bewegung, Happenings und das Aufkommen von Performance-Kunst (vgl. Wild 2023 : 244) wurden Kunstwerke, wie Umberto Eco schrieb, „von den Rezipierenden erst vollendet“, womit auch die ästhetische Erfahrung als Teilhabe am Werkprozess verstanden und einen Diskurs darüber angestoßen wurde, welche Modi und Grade diese einnehmen kann (vgl. ebd. : 245 f.). Dies zeigt sich deutlich in den verschiedensten Facetten und Parametern, mit denen heute Musikformate ausgestaltet werden (→ *Aspekte künstlerischer Ausgestaltung*), um „in einem umfassenden, viele Dimensionen des Menschseins aktivierenden Sinn“ (Brandstätter 2013 in Wild 2023 : 246) anzuregen.

Im Kontext einer politischen Kuration werden diese ästhetischen Parameter, an denen Rezipierende teilhaben, zumeist mitbedacht (→ *Aspekte künstlerischer Ausgestaltung*). Diesen Parametern kann eine tragende politische Rolle zukommen (→ *Parameter des*

Konzertdesign), sie sind jedoch vielmehr „Vermittler der Polity“, also der Haltung der Kurator:innen, als den Modus des Politischen durch Zwischenmenschliches Handeln einzunehmen. Dennoch: durch die reflexive Haltung für ein Publikum Sorge zu tragen, entsteht auch eine potenzielle politische Dimension. Dass die Wirkung der Rezeption als Teilhabe berücksichtigt wird und somit eine tragende Rolle in der Ausgestaltung von Musikformaten bekommt, wird hier als definierendes Merkmal für politisch kuratierte Musikformate festgehalten.

Müller-Brozovic (2024) beschreibt Musicking in der Resonanzaffinen Musikvermittlung als soziale, kreative und kollaborative Praxis, in dem sich „das Handlungsfeld der Musiker:innen und des Publikums hin zu gemeinsamen Gestaltungs- und Deutungsräumen [erweitert], in denen sich Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit der Musikbeziehungen vermengen“ (ebd. : 21). Die Tätigkeit der Musikvermittlung versteht Müller-Brozovic als Schnittstellenarbeit verschiedener Handlungsfelder, welche sich im Raum des Dazwischen bewegen und Musikbeziehungen stiften, intensivieren und erweitern (vgl. ebd.). Mit der Überlegung, dass Kurator:innen durch ihre vermittelnde Tätigkeit im politischen Raum handelnde Menschen sind, wird einerseits durch Müller-Brozovic der „Raum des Dazwischen“ beschrieben, welcher, ähnlich des öffentlichen (politischen) Raumes, Zwischen-den-Menschen stattfindet. Ebenso geht es der Resonanzaffinen Musikvermittlung nicht um Interaktion mit dem Ziel, Konsens zu erreichen, sondern zeichnet sich durch Lebendigkeit und Oszillation aus (ebd. : 19). Wie im Kapitel → *Das Dialogische im Künstlerischen* bereits dargestellt wurde, ergeben sich durch Musicking non-verbale Interaktionsmöglichkeiten im Zwischenmenschlichen, die durchaus dem Modus des Politischen entsprechen können: „Für die Musikvermittlung bewirkt das Musicking eine Potenzierung von Vermittlungsmöglichkeiten. Es geht nicht mehr nur darum, die Beziehungen zwischen den Tönen zu vermitteln, sondern auch die Beziehungen unter den Beteiligten zu stärken und mitzugestalten.“ (Müller-Brozovic 202 : 150)

5.2.1.6 Eigene Arbeitsprozesse

Wie im Kapitel zur → *Musikkuration* bereits angeklungen ist, soll nicht nur die Teilhabe des Publikums sondern auch das zwischenmenschliche Handeln in internen künstlerischen

Prozessen beleuchtet werden. Außerhalb der Teilhabeaspekte handeln Künstler:innen auch untereinander in zwischenmenschlicher Beziehung, welches von der Ausführung der Ideen sowie der Polity der Kurator:innen bis hin zu kollektiven Arbeitsprozessen reicht. In Fällen flach-hierarchischen bzw. basis-demokratischen Arbeitens werden Aspekte der Deutungshoheit im besten Falle auf mehrere Personen umverteilt und nehmen durch das Miteinander-Sprechen eine Form des politischen Handelns an. Ensembles wie das Stegreif Orchester bemühen sich um Kollektivität, nicht nur in künstlerischen und kuratorischen Entscheidungen, sondern auch in Punkten, die Arbeits- und Organisationsstrukturen betreffen. Hier soll nochmals die von Scheurle (2017) erwähnte kritische Reflexion der eigenen Arbeitsweise erwähnt werden, welche Bestandteil des → *Postautonomes Kunstverständnis* ist. Dies betrifft vor allem, „die Praxen und Logiken des politischen Handelns selbst (...) zu durchbrechen“ (ebd.) und „schließt eine kritische Betrachtung der Politiken der eigenen künstlerischen Praxen mit ein.“ (ebd.). Zu argumentieren wäre hier jedoch, dass interne künstlerische Prozesse häufig nicht im öffentlichen Raum, sondern nach Arendt eher im „privaten“ Raum der Arbeit passieren. Ansätze zur Übersiedelung dieses politischen Handelns in den öffentlichen Raum finden sich beispielsweise beim NT Gent unter der Leitung des Schweizer Theatermakers Milo Rau: im Manifest¹⁷ des belgischen Theaters zu den eigenen Arbeits- und Produktionsbedingungen steht u.a.: „At least a quarter of the rehearsal time must take place outside a theatre. A theatre space is any space in which a play has been rehearsed or performed.“

In der Reflexion der eigenen Arbeitsbedingungen geht es vorrangig um eine innere Haltung, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf das künstlerische Ergebnis und somit auch auf das Publikum auswirkt. Die Wirkungsabsicht in stark zwischenmenschlich geprägten künstlerischen Prozessen zielt vielleicht dennoch mehr auf interne als externe Veränderung ab. Diese Veränderungsabsicht kann trotzdem als Erprobung der großen politischen Geste für die Bühne der Welt gelten.

¹⁷<https://www.ntgent.be/en/wie-zijn-we/the-ghent-manifesto---mission/manifest-missie>
(12.03.24)

5.2.2 Fazit zur Policy von kuratierten Musikformaten

Auf Grundlage der Haltung der Kuratierenden wurde in diesem Kapitel der Frage nachgegangen, welche politischen Intentionen und Absichten diese mit ihrem Handeln verfolgen. Da das zwischenmenschliche Handeln in dieser Arbeit als zentraler Modus des Politischen ausgelegt wird, wurde verstärkt der Frage nach Teilhabe nachgegangen. Diese spielt sich in den Beziehungsgeflechten, welche durch Musicking eröffnet werden, ab, und kann verschiedene Grade an Intensität erreichen: vom Rezeptionsmodus des Publikums, des „Dabei-Seins“ bis hin zur Cultural Democracy und vollem „Involviert-Sein“ in Community Music Prozessen, in der auf Grundlage von Gleichheit gemeinsam Musik gemacht wird.

Dabei wurde erörtert, dass Community Music in sich den Modus des politischen Handelns nach Arendt durch ihre Policy erstaunlich nahek kommt.

Auch wenn der Rezeptionsmodus des Publikums sich zunächst nicht als eindeutiges zwischenmenschliches Handeln offenbart, können musikvermittelnde Praxen in der Kuration auch mit einem eher passiven Publikum „Räume des Dazwischen“ (vgl. Müller-Brozovic 2024 : 242) eröffnen, welche non-verbale Interaktionen und eine hohe Form des Involviert-Seins zulassen. Die Spannbreite der Policy, welche Wirkung durch Musicking beim oder mit dem Publikum erzeugt werden möchte, kann verschiedene Dimensionen haben. Diesem wird im Rahmen der → *Leitfadengestützte[n] Interviews* nachgegangen.

Die Reflexion darüber, wie das Zwischenmenschliche kuratiert wird, erscheint hier als Hauptmerkmal der Policy von politisch-kuratierten Musikformaten.

Blickt man außerhalb des Publikums, bietet zudem die eigene Arbeitspraxis von Kurator:innen und Musiker:innen im Prozess des Musicking ein hohes Potenzial an politischem Handeln: kollaboratives wie kollektives Arbeiten sowie ein Verhandeln der gemeinsamen Arbeitsbedingungen bedarf des gemeinsamen Handelns und Sprechens. Dies passiert nicht zwangsläufig im öffentlichen, politischen Raum, kann aber auch dort angesiedelt werden bzw. ein Anknüpfungspunkt für eine Öffnung der eigenen Prozesse in

den politischen Raum sein. Wenn nach der Policy gefragt wird, stellen sich Kurator:innen die Frage, wie sich das Politische im Zwischenmenschlichen äußert.

Die Policy (die Absicht, mit welcher politisch kuratiert wird) fragt nach der Veränderung durch Musicking als zwischenmenschliches Handeln

5.3 Politics - Aspekte der Künstlerischen Ausgestaltung

Im vorhergegangenen Kapitel wurden Aspekte der Policy beschrieben, die in einer Spannbreite an zwischenmenschlichen Interaktionen als politisch ausgedeutet werden können. Die Wirkungsabsicht ist maßgeblich dafür zuständig, wie sich das Handeln äußert bzw. welche Form des Musicking sie annimmt. Diese wird im Folgenden als Politics beschrieben.

Die Aussage „form follows function“ des amerikanischen Bildhauers Horatio Greenough nimmt der Konzertdesigner und Festivalintendant Folkert Uhde (vgl. 2018 : 123) als Ausgangspunkt, in seinen Gestaltungsparametern des Konzertdesigns die Funktion der Gattung „Klassisches Konzert“ unter zeitgemäßen Gesichtspunkten zu betrachten. Diese Funktion kann dabei als Absicht respektive Policy verstanden werden. Welche „Form“ oder Politics daraus folgen, wird hier u.a. an diesen Parametern untersucht. Dabei sind mit der Form aber nicht nur die künstlerisch-gestalterischen Parameter bedacht, sondern genauso alle anderen kuratorischen Entscheidungen, die in den Prozess miteinfließen.

Bezugnehmend auf den mehrdimensionalen Politikbegriff kann hier die Brücke zu der prozesshaften Dimension von Politik geschlagen werden, in der sich das Arendt'sche Handeln vielleicht am deutlichsten zeigt. Dieses Kapitel ist der Versuch, jenes Handeln genauer zu betrachten und daraus die politische Dimension in Gestaltungsparameter aufzuschlüsseln.

Um Wirkungsabsichten für ein Publikum zu kuratieren, gibt es verschiedene „Stellschrauben“, an denen Kurator:innen drehen können. Diese können sowohl in der

Gestaltung als auch in der Ausführung liegen. Dass sich verschiedene Faktoren bedingen, aufeinander Bezug nehmen oder auch gar nicht voneinander zu trennen sind, wird in den geführten Interviews ersichtlich. Dennoch soll hier der Versuch gemacht werden, die Faktoren in Musikalische Faktoren, Politische-inhaltliche Faktoren, Kuratorisch-gestaltende Faktoren und außerkuratorische KFaktoren zu unterteilen.

5.3.1 Musikalische Faktoren

Non-verbaler Klang an sich ist kein Politikum, sondern Ausdrucksmittel, welches durch Kontext oder Form politisch werden kann. Zunächst gehe ich auf die Definition von Politischer Musik, anschließend auf politisch-musikalische Inhalte ein.

5.3.1.1 Politische Musik

Politische Musik beschreibt Peter Stachel (2005), Lehrbeauftragter am Institut für Geschichte der Universität Graz, im Österreichischen Musiklexikon online als „[m]usikalische Hervorbringungen, die entweder von der Intention des Produzenten her bewusst und gewollt politisch gemeint sind oder in der Rezeption eine explizite politische Aufladung erfahren, wobei der Begriff *p. M.* definitorisch nichts über die Art der vermittelten politischen Inhalte und Wertungen aussagt“. Weiter führt er aus, dass diese Absicht sich in der „Bearbeitung des musikalischen Materials ausdrücken, musikalische Zitate oder Verweise benutzen oder in der Vertonung politischer Texte bestehen“ kann. Musik kann zwar in einer politischen Absicht der Komponist:innen entstehen, sich jedoch „niemals unmittelbar im musikalischen Material selbst [ausdrücken], sondern entwickle sich erst aus dem Kontext.“ (ebd.). Dieser kann unter „unmittelbarer Einbeziehung in die soziokulturellen Handlungsfelder von Staat, Machtausübung, sozialen Konflikten und Artikulation kollektiver Interessen oder bei der gezielten Einsetzung von mobilisierender Wirkungsmacht“ (ebd.) liegen und sowohl in Programmeinführungen, der Art der Präsentation, der Organisationsstrukturen, in Verbindung mit Texten o.ä. eröffnet werden. Dabei strebe Politische Musik als Kommunikationsmittel eine „bestimmte Form der Wirkung beim Rezipienten an“ (ebd.), welche diese unter politisch vermittelnden Aspekten unbedingt mit einbeziehen müsse. (vgl. ebd.)

Politische Musik ist also solche, welche ihre politische Absicht des:der Komponist:in in ihrer Entstehung des musikalischen Materials ausdrückt. Für die politische Dimensionierung von kuratierten Musikformaten ist dieser Aspekt insofern besonders interessant, als das womöglich verwendete musikalische Material bereits einer politischen Absichtsdimension unterliegt. Wird Politische Musik in politisch kuratierten Musikformaten verwendet, könnte diese Intention aufgegriffen, weiterverarbeitet, manifestiert oder zeitgemäß interpretiert sowie auch kritisch betrachtet werden. Dazu nennt Stachel einige Beispiele wie Militärmusik, Huldigungsmusik, Hymnen, Märsche, ebenso wie Arbeitermusik bis in die heutige Kabarettmusik, den Chanson und die Popkulturelle Musik. Die Anwendung von Politischer Musik in politisch kuratierten Formaten lässt jedoch ihre politische Dimension außen vor, wenn sie in keinen kontextuellen Bezug gesetzt wird, der das Dazwischen mit den Teilhabenden ermöglicht. Dadurch zeigt sich bei Stachel in Bezug auf die Musikauswahl auch die Frage nach der Vermittlung von politischen Inhalten im Rahmen der Aufführung sowie die Berücksichtigung der Wirkungsabsicht bei den Rezipierenden.

5.3.1.2 Musikalische Inhalte

„Mit der Wahl der Werke beziehen Kurator_innen bewusst oder unbewusst immer auch Stellung zu kulturpolitischen Fragen“ (Rademacher 2023 : 377)

Wie sich bei → *Politische[r] Musik* zeigt, kann die Werkauswahl der zu hörenden Stücke eine entscheidende Rolle politischer Musikkuration spielen. Wie Wiebke Rademacher (2023), Professorin für Musikvermittlung an der MUK Wien, bemerkt, haben Entscheidungen diesbezüglich immer eine kulturpolitische Dimension. Beispiele dafür sind der o.g. Kontext der Komposition, in der diese entstanden ist, ebenso wichtig erscheinen jedoch auch andere kontextuelle Zusammenhänge - ob historische oder zeitgenössische Musik gespielt wird, welchem Genre diese zuzuordnen ist, wer diese Musik geschrieben hat oder aus welcher Kultur die Musik entstanden oder angelehnt ist.

Kontext des Werkes - wann und in welchem Kontext wurde das Stück geschrieben?

Wird Musik aufgeführt, die nicht zeitgenössisch ist, stellt sich die Frage, zu welchem Anlass oder mit welcher Absicht das Stück zu Papier gebracht wurde: ist Ludwig van Beethovens „Eroica“ zu Ehren Napoleons bereits Politische Musik, während Ethyl Smith ihren „March of the Women“ eindeutig als Sufragetten-Hymne schrieb? Neben der Definition Politischer Musik kann der Kontext der Uraufführung oder der Zeit, in der das Stück geschrieben wurde (vgl. → *Interview Helena Weinstock-Montag*) auch eine Rolle für die politische Kuration spielen und als Grundlage für weitere Anknüpfungspunkte und dramaturgische Entscheidungen dienen. Auf die Vertonungen von Texten mit politischem Inhalt ist die politische Dimension selbsterklärend und wird nicht weiter eingegangen.

Die Komponist:innenfrage - wer wird zu Gehör gebracht?

Von wem ein Werk geschrieben wurde bzw. wird, spielt zunehmend eine Rolle in der Werkauswahl von Musikformaten. Ein besonderes Augenmerk wird im Zeitgeist der Geschlechtergerechtigkeit jüngst auf das Schaffen von Komponistinnen* gelegt, welche vergleichsweise deutlich weniger auf klassischen und nicht-klassischen Konzertbühnen gehört werden. Dank umfangreicher Recherchen und Aufarbeitung wie des „Archiv Frau Musik“ seit 1977¹⁸, des Van-Magazin oder des 2023 erschienen Buches „250 Komponistinnen“ von Arno Lückner wird mit dem hartnäckigen Argument aufgeräumt, es gäbe zu wenig und qualitativ hochwertige Musik von Frauen*. Dieser politischen Quotenfrage nehmen sich u.a. Joosten Ellée, Künstlerischer Leiter des Ensemble Reflektor sowie des PODIUM Festival Esslingen, an; die Wiener Festwochen unter Milo Rau haben für 2024 die Akademie Zweite Moderne¹⁹ ins Leben gerufen: eine „Globale Komponistinnen*-Plattform, die unter der Schirmherrschaft von Nuria Schoenberg Nono mehrjährig bis zu 10 internationale Komponistinnen* einladen und Kompositionsaufträge vergeben. So sollen „Strategien der Sichtbarkeit“ entwickelt werden, um mehr als die aktuell 7% der gespielten Werke weiblicher Tondichterinnen* in Abonnementkonzerten zu erhöhen.

Aber nicht nur das Geschlecht spielt eine Rolle, auch Musik von Menschen aus anderen Kulturkreisen wird zunehmend berücksichtigt und kann ein kulturpolitischer Faktor in der Werkauswahl darstellen. Die Hinterfragung des Eurozentrismus und Postkolonialer

¹⁸ <https://www.archiv-frau-musik.de/uber-das-archiv> (10.01.24)

¹⁹ <https://www.festwochen.at/akademie-zweite-moderne> (12.03.24)

Strukturen in der Musik-Kuration gewinnt zunehmend an Bedeutung. Dramaturgin Elisa Erkelenz hat mit ihrer Reihe „Outernational“ eine Plattform für postmigrantische und transtraditionelle Musik geschaffen, die aus einer Konzertreihe, Listening Sessions und einer Kollaboration mit dem VAN-Magazin besteht, in welcher die Kommunikation mit und über transkulturelle Musik eine große Rolle spielt.

Die Ausführenden - wer spielt die Musik?

Und nicht zuletzt die Frage nach den Ausführenden, den Menschen, welche die Musikalischen Inhalte transportieren, gewinnt zunehmend an Relevanz. Wer sitzt auf der Bühne? Wer präsentiert die Musik? Wird auch hier auf Diversität geachtet? Oder sind gar Non-professionals beteiligt? Dies zielt auf Fragen der Partizipation, welche in Kapitel → *Teilhabe* dargelegt wurden. Beispielsweise das von Cymin Samawatie, Ketan Bhatti und Philip Geisler gegründete „Trickster Orchestra“ versammelt „herausragende Solist:innen verschiedenster Musiktraditionen in einer neuen Form kollektiv geschaffener zeitgenössischer Musik“²⁰, um „seinen aus radikaler Vielfalt und musikalischer Multiperspektivität geborenen Ansatz einer trans-traditionellen Musik“²¹ weiterzuentwickeln. Hieran zeigt sich auch deutlich, wie eng das Repertoire mit den Ausführenden verwoben und kaum voneinander zu trennen ist: „Ausgehend von der Überzeugung, dass heutige künstlerische Praxis nicht mehr in Kategorien des 19. und 20. Jahrhunderts stattfinden kann, entwirft das Trickster Orchestra eine Neue Musik, die über getrennte Genres und Kulturen hinausgeht.“²²

Wenn Kurator:innen „Anwälte der Ideen“ (Baur 2021 in Rademacher 2023 : 377) seien, welche Position nehmen die Ausführenden ein? Sind diese dann „Verteidiger:innen der Ideen“ und können die politisch vermittelnde Haltung einnehmen, die Kurator:innen in der Gestaltung entscheiden, oder sind sie eher „Pflichtverteidiger:innen der Ideen“, die für die politische Dimension eingesetzt wurden? Aus kuratorischer Perspektive gilt es, darüber eine Reflexion anzustellen. Dramaturgin Elisa Erkelenz handhabt die musikalisch ausführende Position bewusst als Mitgestaltende, indem sie gemeinsam mit den Musiker:innen und von

²⁰ <https://tricksterorchestra.de/orchestra/> (12.03.24)

²¹ ebd.

²² ebd.

ihren Hintergründen ausgehend ihre Formate entwickelt (vgl. → *Interview mit Elisa Erkelenz*). Wie sich in einigen Praxisbeispielen zeigt, ist die Kurator:innenrolle gleichzeitig auch die Ausführendenrolle: das Stegreif Orchester erarbeitet beispielsweise kollektiv das gesamte Bühnenerlebnis von der Idee bis zur Musik (vgl. → *Interview mit Helena Weinstock-Montag*), das Orchester im Treppenhaus, vorrangig aus Musiker:innen bestehend, kuratiert ebenso seine ganzen Formate selbst. Mit der Übernahme der Kurator:innenrolle auf Musiker:innen-Seite wird der dienstleistenden Haltung von Musiker:innen selbstermächtigend entgegengewirkt. Wird die Kuration von Nicht-Musiker:innen übernommen, sollte deren Rolle und das „Für-Jemanden-Sprechen“, sei es für den:die Kurator:in oder den:die Komponist:in, unbedingt reflektiert werden, um folgendes zu vermeiden:

*„Das von Small beschriebene Verhältnis zwischen Prophet*innen, Partitur und Priester*innenklasse basiert auf Machtbeziehungen, in denen die Komponist*innen (als meistens nicht anwesende Akteur*innen) und die Partitur als nicht-menschliche Akteurin über die restlichen Anwesenden bestimmen. Die Musiker*innen und das Publikum kommen in Smalls Vergleich gar nicht vor, sie sind stumme Akteur*innen, denen die Rolle der Ausführenden und Beobachtenden zukommt.“ (Müller-Brozovic 2024 : 150)*

Kurator:innen sollten sich insbesondere im Politischen demnach die Frage stellen: wie können Musiker:innen durch ihr künstlerisches Handeln mitsprechen?

5.3.2 Politisch-Inhaltliche Faktoren

Neben Entscheidungen, welche die Musik betreffen, können andere inhaltliche Faktoren genauso großen Einfluss auf eine politische Dimension nehmen. Rademacher (2023), die sich auf Konzertformate bezieht, nennt kuratorische Parameter des Konzertsetting und -konzept als „vielleicht sichtbarste Entscheidung“ (Rademacher 2023 : 376), die mit dem Programm von Werkauswahl und einer etwaige thematische Klammer (vgl. ebd.) am meisten ins Gewicht fallen.

Die thematische Klammer eines Musikformats kann in der Absicht einer weniger musikalischen als politischen Vermittlungsarbeit liegen, während die politische Dimension der Musikauswahl nur mehr selbstverständlicher Teil der Kuration ist oder gar in den Hintergrund rückt. Der politische Inhalt kann dann *im Rahmen* eines Formats mit Musik verkleidet, umgarnt oder verstärkt werden. Somit liegt der Fokus eher auf der Vermittlung von politischen Themen als auf der in politischen Dimension eines oder mehrerer Werke. Bei der „Symphony of Change“ des Stegreif Orchesters werden beispielsweise sowohl Musik von Komponistinnen gespielt, wie auch Neukompositionen von Frauen des Orchesters übernommen werden - der thematische Überbau des Konzerts sind jedoch die 17 Nachhaltigkeitsziele der UN, die den roten Faden durch den Abend bilden und musikalisch sowie in anderen Gestaltungsparametern des Konzertes assoziativ aufgegriffen werden (vgl. → *Interview Helena Weinstock-Montag*).

5.3.3 Mehrfaktorisches Kuratieren

Wie sich an diesem Beispiel zeigt, hängen musikalische und politische außermusikalische häufig Inhalte eng miteinander zusammen. Musik als soziokulturelle Praxis (vgl. z.B. Stachel 2005; Müller-Brozovic 2024) schwingt daher immer ein Subtext mit, der sich aus dem Kontext durch die Kuration erschließen kann. Kuratorisch-handwerklich können sich diese beiden inhaltlichen Schwerpunkte bedingen, gegenseitig bereichern, verstärken oder kontrastieren. Besonders in interdisziplinären Formaten wird mit Grenzgängen, Doppeldeutigkeit oder Parallelität gerne gespielt. In diesem Zusammenhang scheint es besonders wichtig, sich über seine „Polity“ wie auch „Policy“ bewusst zu sein.

5.3.4 Kuratorisch-gestaltende Faktoren: „Konzertdesign“

Neben sowohl musikalisch als auch politisch inhaltlichen Entscheidungen können auch andere Parameter einem Musikformat eine politische Dimension verleihen. Eine grundsätzliche Bewusstseinsstärkung „außermusikalische[r] Faktoren[, die] das Konzerterlebnis ebenfalls signifikant prägen“ (Rademacher 2023 : 377) findet sich in der Konzertdesigntheorie von Uhde (2018 : 121 ff). In dieser werden Überlegungen angestellt, mit welchen Möglichkeiten das Klassische Konzert so verändert werden kann, dass eine

zeitgemäße Adaption dessen entsteht (vgl. ebd. : 121). Dabei fragt er danach, welche Art von ästhetischem Erleben und emotionalem Erlebnis (vgl. ebd. : 124) dabei entstehen soll. Anhand von 11 Parametern schlüsselt er mögliche Stellschrauben im „Design“ eines Konzertformates auf, um ebendies zu erreichen, aber auch, „um in einer mittelfristigen Perspektive ausreichend neues Publikum zu gewinnen“ (ebd. : 121). Die Wirkungsabsicht des Konzertdesigns ist daher eher im Bereich des Audience Development zu verorten, als in einer politischen Motivation. Dennoch: sprechen wir heute von Musikformaten, innovativen Bühnenformanten oder Konzertperformances, sind häufig ein oder mehrere der aufgeschlüsselten Parameter aus der Konzertdesigntheorie abweichend von einem klassischen Konzert verändert worden und inspirieren dazu, diese auch für eine politische Intention anzupassen. Auch die im Rahmen der Arbeit untersuchten Praxisbeispiele nehmen Aspekte des Konzertdesigns auf, um ihre politische Wirkungsabsicht zu verstärken.

Der Untertitel „form follows function“ von Uhdes Text inspiriert zudem, die eigenen Policy zu reflektieren. Für ihn sind es zu fragen: „Was kann ein Konzert mit klassischer Musik dem Publikum heute über die Wiederholung des Bekannten hinaus bieten? Zu welcher Art von ästhetischer Erfahrung lädt es ein? Welches emotionale Erlebnis kann es bieten?“ (ebd. : 124). Die Absicht eines „designten“ Konzertes kann durchaus politisch sein, das Hauptanliegen der Theorie liegt jedoch vorrangig im Neudenken der Kunstgattung Konzert. Zwar geht es bei Uhde um die Gattung des klassischen Konzerts, sie berücksichtigt dennoch viele Faktoren, die relevant für Musikformate im Allgemeinen sind. Die Stärke der Designtheorie liegt vor allem darin, dass es die Wirkung beim Publikum in den Vordergrund rückt und so über die gestalterische Absicht reflektieren lässt. Doch politische Kuration möchte über eine ästhetische Erfahrung hinausgehen. Sie will nicht nur den einzelnen Menschen berühren, sondern herausfordern, aufklären, zum (politischen) Handeln bewegen (vgl. → *Leitfadengestützte Interviews*)

Im Folgenden werden die einzelnen Parameter des Konzertdesigns unter politisch-kuratorischen Gesichtspunkten betrachtet:

1. Uhrzeit/Jahreszeit

Uhde zeigt auf, dass das Konzert Mitteleuropas sich stark am christlichen Kalender orientiert, sowie meist zu bestimmten Tageszeiten stattfindet. Die Frage, wann ein Musikformat stattfindet, hängt stark damit zusammen, wie zugänglich ein Konzert überhaupt

ist. Werden z.B. Menschen wie Nachtschichtarbeiter: innen oder anderer Religionen, die ihren Kalender außerhalb der mitteleuropäischen Norm ausrichten, mitbedacht?

2. Stimmung des Publikums und 3. Einlass

Für Uhde ist die Vorbereitung auf das Konzert ein wesentlicher Faktor für das Musikerleben. Die vorausgehende Stimmung, um sich auf eine ästhetische Erfahrung einlassen zu können, ist ihm ausschlaggebend. In Bezug auf politisch kuratierte Musikformate stellt sich auch hier die Frage, welche Absicht die Kurator:innen erzielen möchten: wollen sie eher konfrontieren, provozieren, zum Diskurs anregen, für ein Thema sensibilisieren oder politisch vermittelnd agieren?

Des weiteren können Überlegungen angestellt werden, inwiefern auf die politische Dimension eingestimmt wird. Gibt es im Vorfeld eine politische Vermittlungs- oder Aufklärungsarbeit? Gibt es einen Dialograum bereits vor dem musikalischen Raum?

4. Architektur

Der Ort, an dem das Musikformat stattfindet, transportiert ebenfalls eine nicht nur kulturpolitische Dimension. Uhde weist auf das Spannungsverhältnis Architektur und Musik sowie die starke Abhängigkeit von Raum und (akustischer) Wirkung hin und argumentiert, die Ortswahl in Bezug auf das Erreichen der optimalen Stimmung zu bedenken. Dies beschreibt zwar vor allem die ästhetischen Faktoren von Räumlichkeiten, deutet aber auch Aspekte des *Outreach* an, welche besonders in punkto Zugänglichkeit von Kunst und Kultur eine große (Kultur)politische Dimension besitzen (vgl. Stibi 2020).

Die Entscheidung für oder gegen einen Ort besitzt in sich eine politische Dimension, indem der Ort politisch aufgeladen ist oder gar einen dramaturgischen Bruch mit anderen Inhalten erzeugt. Der Kontext des Ortes als eigene politische Dimension. Vor allem in der Frage, als was für ein Raum, ob privat, sozial oder öffentlich, dieser begriffen wird, stellt eine große Position in der politischen Musikkuration dar.

5. Setting oder Raumordnung

Im Konzertdesign wird auf die klassische Trennung zwischen Bühne und Publikum hingewiesen, mit deren Bruch eine erhöhte Aufmerksamkeit der Zuhörer:innen erreicht

werden kann. Außerdem werden Bereiche des Bühnenbilds bzw. der szenischen Ausgestaltung angesprochen, welche nicht zuletzt das Gehörte signifikant beeinflussen können. Einerseits entstehen politische Fragen der Hierarchie in der Sitzordnung, auch der Zugänglichkeit, der Barrierefreiheit, der Hierarchie von besseren oder schlechteren Plätzen, die im Zeitgeist auch in Institutionen mit festen Räumlichkeiten hinterfragt werden können. Im Prinzip wirft dieser Punkt die gleichen Fragen wie die Architektur auf: wo spielt die Musik, wie zugänglich ist dieser Ort, wie inklusiv ist er gedacht, wie mobil muss das Publikum sein?

6. Partizipation

Auch Uhde greift das „Schlüsselwort gegenwärtiger gesellschaftlicher und politischer Diskussionen“ (vgl. Uhde 2018 : 139) auf und behauptet, dass dies „im klassischen Konzert (...) aber bislang fast nie praktiziert“ (ebd.) wird. Als Beispiel nennt er die Mitbestimmung des Publikums bei der Werkauswahl eines Konzertes im Radialsystem Berlin. Wie bereits im Kapitel → *Teilhabe* ausführlich dargelegt wurde, ist der Aspekt der Partizipation kein gestalterisches Beiwerk, sondern eine grundsätzliche Haltung des politischen Kunstverständnis. Dennoch wird auch durch das Erwähnen bei Uhde unterstrichen, dass das Involviert-Sein des Publikums großen Einfluss auf die zwischenmenschliche Resonanz hat.

7. Kontext

Beim Thema Kontext geht Uhde auf die Fähigkeit der starken bis manipulativen Wahrnehmungsbeeinflussung von Musik ein, die von der Einbettung in einen Kontext abhängig und „sehr wichtig“ (ebd.) sei. Kontext, wie auch in → *Postautonomen Kunstverständnis* beschrieben, ist für eine politische Dimension grundsätzlich ausschlaggebend. Politische Kuration bezieht Kontext immer mit in das künstlerische Ergebnis ein.

8. Dramaturgie

Uhde begreift Dramaturgie als eine kompositorische Aufgabe (vgl. ebd. : 143) der programmatischen Gestaltung von Musik, in der Abwechslung, der Charakter der Stücke,

„Besetzungen, die Länge, eventuelle Überraschungsmomente und vor allem voraussichtliche emotionale Wirkungen“ (ebd. : 142) bedacht werden. Wie ich in Bezug auf musikalische und inhaltliche Faktoren bemerkt habe, ist die Frage nach der Dramaturgie verbunden mit einer politischen Absichtsdimension ausschlaggebend für die Gestaltung eines politisch kuratierten Musikformats. Gestalter:innen wie Elisa Erkelenz bezeichnen sich auch als Dramaturgin (vgl. → *Interview Elisa Erkelenz*) und schließen in ihrer Arbeit all diese Aspekte mit ein.

9. Performanz

Im Abschnitt der Performanz geht es Uhde um die Erscheinung und Art und Weise des Auftretens der Musiker:innen auf der Bühne. Dazu gehören auch die Kleidung, die Zugewandtheit zum und die Kommunikations- bzw. Interaktionsfähigkeit mit dem Publikum und untereinander.

Die äußerliche Erscheinung kann Codes transportieren, z.B. welcher Community die Ausführenden sich zugehörig fühlen, genauso aber auch eine exkludierende Wirkung haben. Geht es um die Kommunikationsfähigkeiten der Ausführenden, geht es um Fragen vermittelnder Fähigkeiten, welche die Musikvermittlung seit einigen Jahren diskutiert (vgl. Petri-Preis/Voit 2023: 15-16). Wie in Kapitel → *Musikalische Inhalte* gezeigt wurde, ist die kuratorische Wahl der Ausführenden sowie das Einbeziehen ihrer in die politische Kuration ein Politikum. Besonders die Frage, welche Rolle die Ausführenden auf der Bühne einnehmen, inwiefern sie sich damit identifizieren können und welche Fähigkeiten diese für die Umsetzung der Absichtsdimension mitbringen, ist für eine gelungene Performanz, welche eine Absichtsdimension vermitteln will, ein äußerst relevanter Faktor.

10. Licht

Licht beschreibt Uhde ähnlich wie Raum- und Settingentscheidungen als intensives Gestaltungsmittel mit starkem Einfluss auf die Wahrnehmung von Musik. Dies impliziert die gleichen gestalterischen Vor- und Nachteile für das Politische in Musikformaten wie andere ästhetische Gestaltungsparameter: es kann akzentuieren, verdecken, hervorheben, verschleiern - aber ebenso bewusst oder unbewusst manipulativ eingesetzt werden.

Wie Licht auf etwas ästhetisch geworfen werden kann, kann es genauso Themen wortwörtlich „beleuchten“, verschatten oder gar im Dunkeln lassen, sicht- oder unsichtbar machen und den Blick leiten. Licht hat Macht: es (ver-)leitet und (be-)deutet, welche die
→ *Deutungshoheit* der Kurator:innen unterstreichen kann.

11. Ausklang (11)

„Der Ausklang oder die Nachschwingphase ist ebenfalls sehr wichtig für das nachhaltige Erleben eines Konzertabends“ (ebd. : 146) resümiert Uhde. Besonders „das Bedürfnis nach Austausch und Kommunikation“ (vgl. ebd. : 146) werde nach dem Konzert oft nicht aufgefangen, wofür auch der Ort Möglichkeiten bieten müsste. Uhde schlägt eine „Verlängerung des Abends mit anderen Mitteln“ vor.

Besonders im Kontext von politischer Kuration und dem eingangs besprochenen Dialograum scheint es konsequent, nach einer Präsentation einen Raum für Diskurs entweder offen zu lassen oder anderweitig zu öffnen, in dem sich Menschen, die eher dabei statt involviert waren, auch sprechend begegnen können. Auch konkrete Begegnungen oder Konfrontationen, z.B. mit Aktivist:innen, Community Members o.ä. können den politischen Raum dehnen.

5.3.5 Fazit zur Politics in kuratierten Musikformaten

Welche Form das Politische innerhalb von Musikformaten einnehmen kann, steht in Bezug zu Polity und Policy und kann vielfältigste Aspekte berücksichtigen. Kuratorische Entscheidungen, was - wo - wie - wann gespielt wird, haben grundsätzlich eine kulturpolitische Dimension, welche aus jeglichem Kontext entsteht, in dem das Musikformat stattfindet. Rein inhaltlich kann auf zwei Ebenen politisch kuratiert werden: auf der musikalisch-inhaltlichen sowie der politisch-inhaltlichen Ebene. In der inhaltlichen Entscheidungen kann es mehrere Aspekte zu berücksichtigen geben, ob der Schwerpunkt eher auf den gespielten Werken liegt oder bei den ausgewählten Musiker:innen. Zudem können ganz dezidiert politische Inhalte als Rahmung, Orientierung oder Assoziation der musikalischen Kuration dienen. Häufig werden diese Aspekte miteinander kombiniert. Geht es um die Ausgestaltung, können andere Faktoren ebenso eine wichtige politische Rolle

einnehmen. Hier wurde sich an Uhdes Konzertdesign-Theorie (2018) orientiert, der wichtige außermusikalische Parameter aufschlüsselt, welche eng mit dem Musikerleben und der Wirkungsabsicht verflochten sind. Diese wurden auf ihre jeweilige politische Dimension beschrieben.

In den meisten Fällen werden, bewusst oder unbewusst, mehrere Gestaltungsfaktoren innerhalb eines Formats verarbeitet. Anhand der → *Leitfadengestützte[n] Interviews* werden an drei Beispielen verschiedene Herangehensweisen an die Ausgestaltung erörtert.

6 Fazit der Mehrdimensionalität: Merkmale politisch kuratierter Musikformate

Aus der Definition des Politischen nach Arendt wurden innerhalb der drei Dimensionen Polity-Policy-Politics von kuratierten Musikformaten Aspekte diskutiert, die das Politische implizieren.

Aus diesen Schlussfolgerungen werden hier Merkmale politischer Kuration im Gegensatz zu nicht politischer Kuration abgeleitet:

1. Politisch Kuratierende sind sich der individuellen Deutungshoheit und der damit einhergehenden Verantwortung bewusst und berücksichtigen den Aspekt des Zwischenmenschlichen durch Musicking.
2. Politisch Kuratierende reflektieren und hinterfragen ihre eigene Arbeitspraxis auf politisches Handeln und politische Räume, in denen sie agieren.
3. Politische Kuratierende streben nach einer Welt-Veränderung durch Musicking als zwischenmenschliches Handeln, welches niemals in Isolation, sondern in Pluralität erfolgt.
4. Politisch Kuratierende reflektieren über den Grad der Teilhabe als wesentlicher Bestandteil der Kuration. Partizipatives Involviert-Sein erweist sich dabei als hoher Grad an politischer Dimension.

5. Politisch Kuratierende streben nach mehr als einer ästhetischen Erfahrung bei den Rezipierenden und verfolgen eine erweiterte Wirkungsabsicht mit politischer Dimension.
6. Politisch kuratierte Musikformate finden im öffentlichen Raum statt, in welchem angelehnt an das Forum (vgl. Müller-Brozovic 2024) das Politische gemeinsam ausgehandelt wird. Dieser Raum zeichnet sich durch Miteinander-Sprechen (Dialogisch) oder einer kommunikativen Form des Musicking aus.

7 Empirischer Teil

Für die hier vorliegende Masterarbeit wurde Empirische Forschung als Methodik verwendet, welche den Zusammenhang zwischen mehreren Sachverhalten ergründen möchte (politisch-künstlerisch-musikalische Dimensionen). Der erste Teil der Arbeit erläuterte auf Grundlage von Fachliteratur einen Status Quo und stellte Hypothesen auf, die im nun folgenden zweiten Teil untersucht werden sollen.

7.1 Vorannahmen und Thesenbildung

Im ersten Teil der Masterarbeit wurde zunächst das Politische bei Hannah Arendt in verschiedenen Aspekten erörtert und Parallelen zum Kunstverständnis bzw. dem Musicking gezogen. Dies erfolgte auf Grundlage aktueller Quellen sowohl mit Texten von als auch über Arendt sowie einschlägiger Literatur der Musikvermittlung. Aus diesen eigens angestellten Überlegungen wurden Thesen aufgestellt, die eine möglichen Definition politischer Kuration von Musikformaten unterstützen. Aus einem Text über das Autonomieverständnis von Kunst wurde als weiterer Ausgangspunkt der Untersuchung das postautonome Kunstverständnis festgelegt.

Anschließend folgte ein weiterer Transfer des mehrdimensionalen Politikbegriffs als drei Dimensionen des Politischen im Künstlerischen, welche drei Ebenen beschreiben, die ineinander greifen und sich gegenseitig bedingen. Diese wurden in ihren Merkmalen auf das Kuratieren von Musikformaten übertragen und mögliche Parameter der Ausgestaltung genauer betrachtet. Ein besonderes Augenmerk wurde dabei auf den Aspekt der Teilhabe gelegt, welches das widerkehrende Identifikationselement des Zwischenmenschlichen im Künstlerischen darstellt.

Aus diesen Untersuchungen und Hypothesen wurden sechs Merkmale des Handelns von politisch Kuratierenden abgeleitet, welche eine mögliche Einordnung innerhalb des breiten Spektrums von Praxisbeispielen ermöglicht. Die Untersuchung von Schnittstellen und

Überschneidungen diene dabei der Forschungsfrage, inwiefern diese Parallelen für die Definition von politischer Kuration genutzt werden können. Vielmehr stand jedoch von Beginn an im Vordergrund, das Potential dieser Reflexion zu nutzen, um aus dem Definieren von politischem Handeln Ansätze für die politisch-musikalische Kurationspraxis zu erarbeiten.

Im hier folgenden zweiten Teil wird den im ersten Teil aufgestellten hypothetischen Merkmalen nachgegangen, indem sie durch Aussagen aus leitfadengestützten Interviews mit Kurator:innen diskutiert werden. Dies dient dem kritischen Diskurs über die vorausgegangenen Thesen, um die Multiperspektivität der Ausdeutung von politischem Potenzial darzustellen. An diesem Punkt wird vor allem der Forschungsfrage nachgegangen, inwiefern Kurator:innen von Musikformaten das politische Potenzial praktisch herausarbeiten bzw. in welchen Punkten ihrer Praxis sie diese sehen.

7.2 Inhaltlich-kritische Betrachtung der aufgestellten Thesen

Dass die Argumentation der Frage, was politisch im Kontext von kuratierten Musikformaten sein könnte, auf den Gedanken Hannah Arendts beruhen, mag dabei als einseitige Betrachtungsweise erscheinen. Weshalb ich mich dafür entschieden habe, hat mehrere Gründe: erstens erschien es in Vorüberlegungen sinnvoll, auf das Politische in Differenz zu Politik einzugehen, welches besonders von Arendt ausführlich dargelegt wurde und zu dem heutzutage vielfach Bezug genommen wird. Zweitens ist Arendt eine häufig zitierte, im breiten geisteswissenschaftlichen Spektrum anerkannte Denkerin, welche im letzten Jahrhundert lebte und aus ihrer Biografie als jüdisch-deutsche Emigrantin vielfach von den großen politischen Geschehnissen der Neuesten Geschichte (ab dem Ersten Weltkrieg 1914-1918) geprägt ist. Daher nimmt sie auch Bezug auf den größtenteils heute noch zeitaktuellen Kontext und unser Verständnis des Politischen, wenngleich sie aber ebenso den historischen Bogen zur Antike spannt. Drittens ist Arendt eine politische Theoretikerin, die an der Schnittstelle zu anderen Geisteswissenschaften (vgl. Vowinkel 2015 : 11), insbesondere der Philosophie arbeitete und demnach als anerkannte „moralische Autorität“ (ebd.) das Politische aus einer für die Kunst interessanten, humanistisch-orientierten Perspektive beschreibt.

Als zweite Perspektive auf die Thesenbildung habe ich mich zudem für den mehrdimensionalen Politikbegriff entschieden, der aus der jüngeren Politikwissenschaft stammt und breite Anerkennung im Verständnis des Politikbegriffs erfährt (vgl. Gloe/Oeftering 2020). Er unterstützt die Parallele zwischen Kunst und Politik, nicht eindimensional begriffen zu werden, sondern aus verschiedenen ineinandergreifenden Dimensionen zu bestehen. Besonders für die Forschungsfrage, inwiefern kuratierte Musikformate in der Praxis politisch sein können, scheint diese Unterteilung hilfreich. Sie kann einer genaueren Lokalisierung des politischen Potenzials dienen, gleichzeitig aber auch kategorisieren.

Die → *Aspekte der künstlerischen Ausgestaltung* sind zudem eine weitere Kategorisierung von Potenzialen, welche sich aus den drei aus dem Politischen übertragenen Dimensionen ergeben. Diese Lokalisierungsunterteilung kann einen guten Überblick darüber geben, welche Stellschrauben für das politische Kuratieren genutzt werden können, sind aber ebenso eher distinktiv und berücksichtigen demnach an einzelnen Punkten nicht unbedingt die Zusammenhänge zwischen den Potenzialen.

Eine weitere wichtige Erwähnung zur Untersuchung des politischen Potenzials ist die Tatsache, dass trotz Ursprungsintention und Wirkungsabsicht zwei Dinge eine große Rolle in der Entfaltung des kuratierten politischen Potenzials eine große Rolle spielen, die hierbei situationsbedingt nicht berücksichtigt werden können: Kontext und Prozess. Erstens sind zwischenmenschliche Prozesse, ob künstlerisch oder politisch, einer eigenen Dynamik unterworfen, die sich in der Ausgestaltung situativ jederzeit verändern kann. Zweitens entsteht unter der Annahme des postautonomen Kunstverständnisses der künstlerische Prozess wie auch das künstlerische Ergebnis immer im Kontext dessen, in welchem er/es stattfindet. Das dieser eine große Rolle spielt, zeigt sich in den → *Leitfadengestützte[n] Interviews* deutlich.

7.3 Methodik: Leitfadengestützte Interviews

Um die drei im Vorfeld bestimmten Kategorien *Haltungsfragen*, *Wirkungsabsichten* und *Handlungsansätzen*, die als potenzielle Dimensionen politischer Kuration von Musikformaten abgeleitet wurden, zu diskutieren, habe ich mich für die qualitative Forschung auf methodischer Grundlage nach Philipp Mayring (2023) entschieden. Dafür werden leitfragengestützte Interviews mit wenigen, ausgewählten Personen geführt, um Sichtweisen, Meinungen und Interpretationen zu erheben, deren Aussagen auf allgemeine Motive und Einstellungen hin rekonstruiert werden. (Moser 2015 : 117)

Anhand der Thesen des ersten Teils der Arbeit wurden sowohl unstrukturierte als auch halbstrukturierte Leitfragen formuliert. Die unstrukturierten Fragen zielten darauf ab, eine individuelle Interpretation der Befragten zu erhalten, während die halbstrukturierten Fragen im weiteren Verlauf auf die Thesenkomplexe hinwiesen. Diese Herangehensweise sollte mir im Forschungsprozess ermöglichen, auf zeitaktuelle Praxisbeispiele Bezug zu nehmen und die pluralen Positionen zu den erörterten Merkmalen zu diskutieren sowie anschließend individuelle Haltungen, Wirkungsabsichten und Handlungsansätze miteinander zu vergleichen.

7.4 Leitfragen

Die Interviews wurden mit un- und halbstrukturierte Fragen geführt, welche die Befragten in eine gewisse Richtung wiesen, vorrangig jedoch auf eine individuelle Interpretation der eigenen Arbeitspraxis in der Kuration hinausliefen. Themenschwerpunkte waren chronologisch

1. Eine reflexive Wiedergabe der eigenen Berufsbezeichnung und der musikalischen Tätigkeit (des Musicking) sowie
2. Des Kontextes der politischen Arbeit und ihrer Projektbeschreibung
3. Der kuratorisch-künstlerische Ausgangspunkt des Projekts
4. Das geplanten Endziels bzw. der geplanten Wirkung bzw. Absicht, die dem Projekt zugrunde liegt

5. Die künstlerischen Herangehensweise
6. Inwiefern sich das Projekt unter politischen Aspekten im Laufe des Prozesses verändert
7. Welche Problematik sich im Laufe des Prozesses ergeben hat, welche „Stolpersteine“ die politische Kuration bietet
8. Persönliche Einordnung des Projekts

7.5 Sampling

Für die Gespräche wurden drei Personen ausgewählt, die im Kontext von Musik und nach den Überlegungen des ersten Teils der Arbeit mit politischer Dimension arbeiten.

Aus einer persönlichen Beobachtung steigender Zahlen an Musikformaten, die entweder den Anspruch formulierten, politisch zu sein oder in einen politischen Kontext gebettet wurden, ging eine Sammlung dieser Beispiele voraus. Was auffiel war, dass die Musikformate in ihrer Herangehensweise und Ausgestaltung äußerst divers bis beliebig das Label „politisch“ trugen.

Daher wurden die Praxisbeispiele einer Analyse verschiedener Kriterien unterzogen, welche sich an folgenden Fragen orientierten:

- Welche Mittel in der künstlerischen Ausgestaltung wurden angewandt, um das Politische zu transportieren?
- Welche kuratorischen Faktoren fallen besonders auf?
- Liegt der Fokus eher auf dem künstlerischen Prozess oder dem Ergebnis?
- Inwiefern spielt Teilhabe eine Rolle?

Auf Grundlage dieser theoriegeleiteten Überlegungen wurden tendenzielle Merkmale erörtert, welche in → *Merkmale politisch-kuratierte Musikformate* dargelegt wurden. Daraufhin wurden drei Personen für leitfadengestützte Interviews ausgewählt, die selbst an der Projektentwicklung der analysierten Beispiele beteiligt waren. Hier wurde darauf

geachtet, die eingangs angesprochenen Polaritäten der extrem facettenreichen Auslegungen von politischer Dimension gerecht zu werden. Dies betraf u.a.:

- Möglichst verschiedene Positionen im Entwicklungsprozess abzudecken: eine Person, welche die eher federführende Position als Dramaturgin mit der Hauptverantwortung des Formats (Elisa Erkelenz) innehat und nicht musikalisch ausführt; eine Person als Teil einer kollektiven Herangehensweise im Prozess (Helena Weinstock-Montag), welche in Konzeption und als Musiker:in beteiligt ist; eine Person, welche als Solokünstlerin arbeitet und aus der Musiker:innenperspektive heraus kuratiert und spielt (Masha Kashyna).
- Möglichst verschiedene Absichten des Politischen in der Projektentwicklung zu berücksichtigen: eine eher emotionalisierend-aufklärende Absicht durch das Verhandeln politischer Themen mit Musik (#bechange des Stegreif-Orchesters); eine eher kulturpolitische Veränderungsabsicht, welche eine politische Wirkung in der Kuration nicht als Hauptanlass zur Projektentwicklung nimmt (Outernational); eine eher aktivistische Absicht, welche bewusst durch die Kunst politisch mitgestalten möchte und demnach alles Künstlerische ausrichtet (Masha Kashyna).

In diesem Rahmen wird der Begriff der Kurator:in seiner Ausdeutungspluralität auch nochmals besonders deutlich: Er kann entweder als Hauptarbeit für das Format (Dramaturgin), als ein Teil der Arbeit für das Format (Projektentwicklerin und Musikerin) oder als Selbstverständnis der eigenen Arbeitspraxis (Kuratorin der eigenen Kunst) stattfinden. Auch hier möchte ich jedoch darauf hinweisen, dass die Grenzen fließend sind und eher tendenzielle Zuschreibungen auf Grundlage der individuellen Auslegungen der eigenen Tätigkeiten sind.

Wie ich im Kapitel → *(Musik)Kuration* beschrieben habe, zeigt sich die Kuration im Rahmen von politischen Musikformaten sowohl im Akt des Konzipierens/Planens sowie des Umsetzens/Ausführens gleichzeitig: dass eine Überlegung, die aus einer Haltung erwachsen ist, in eine Handlung übersetzt wird.

Zu erwähnen ist in der Auswahl der Personen, dass alle drei Befragten weiblich und in ähnlichem Alter (zwischen 25-35 Jahre alt) sind. Alle drei Befragten sind zudem freiberuflich oder teilweise freiberuflich tätig. Damit einher geht auch eine Berücksichtigung von Autonomiefragen von Fördermitteln und Kooperationspartner:innen, die zusätzlich eine große politische Rolle spielen können. Im Rahmen dieser Arbeit wird aus Kapazitätsgründen darauf nicht weiter eingegangen.

8 Untersuchung der Thesen

Für die Untersuchung wurden wie erwähnt drei Personen mit ihren Praxisbeispielen herausgegriffen, welche an unterschiedlichen Positionen politisches Potenzial und in der Herangehensweise unterschiedlich erschienen.

Die drei Interviewten sind mit der Veröffentlichung ihrer Klarnamen sowie den verwendeten Zitaten einverstanden. In drei Abschnitten erfolgt zunächst eine Beschreibung der Interviewten sowie ihrer Tätigkeiten, anschließend werden die drei Dimensionen Haltung, Absicht und Handlung (Ausführung) auf die einzelnen Thesen untersucht.

8.1 #bechange: Stegreif Orchester/Helena Weinstock-Montag [HWM]

Die Person/Das Ensemble:

Helena Weinstock-Montag ist Querflötistin und Mitglied des künstlerischen Beirats des Stegreif Orchesters - The Improvising Symphony Orchestra. Das Interview habe ich mit ihr als Stellvertreterin dieses Ensembles geführt, welchem sie seit der Gründung angehört. Sie wurde als Interviewpartnerin ausgewählt, da sie als Musikerin, Komponistin und Teil des Kuratoriums in kollektiver Arbeitsweise zugleich im Projekt #bechange wirkt. Das Stegreif Orchester beschreibt sich auf seiner Website²³ wie folgt selbst:

*„Wir sind ein improvisierendes Sinfonieorchester von 30 jungen internationalen Musiker*innen, die sich selbst und dem Publikum neue Wege zur klassischen*

²³ <https://stegreif.org> (01.04.2024)

*Musik eröffnen. Mit unseren Rekompositionen klassischer Werke möchten wir das geschätzte musikalische Erbe durch zeitgenössische Strömungen erweitern. Wir spielen stets ohne Dirigent*in, ohne Noten, oder Stühle und nutzen die so gewonnene Freiheit für Improvisation und Bewegung. Musikalische Spontanität und performative Intensität bieten dem Publikum ein neuartiges, nahbares Konzerterlebnis. Dabei gestaltet das Publikum freibeweglich den Raum mit – der Konzertsaal, der Zuschauerraum, die Ränge, alles wird zur Bühne. Das Material der klassischen Kompositionen wird bereichert durch die verschiedenen musikalischen Einflüsse und Herkünfte unserer Musiker*innen und es entsteht ein lebendiger Ansatz miteinander zu musizieren und Musik für das Publikum erlebbar zu machen.“*

In der Beschreibung, wie das Orchester arbeitet, wird eine Reflexion der eigenen Arbeitspraxis angeführt:

„Nicht nur auf der Bühne, sondern auch dahinter, steht Stegreif für eine kollektive Arbeitsweise. Wir möchten traditionell streng hierarchischen Strukturen der Orchesterwelt durch gemeinschaftliche Prozesse ersetzen.“

Darüber hinaus beschreiben sie ihre Haltung, warum das Orchester sich so aufstellt:

"Der achtsame Umgang mit uns, unserer (Um-)Welt und unserer Kunst ist wesentlicher Teil unserer Identität. Als Orchester verstehen wir uns daher als gesellschaftlicher Akteur, verbinden gerne unsere musikalische Arbeit mit interaktiven Vermittlungsformaten und engagieren uns mit Projekten wie "#bechange – 17 Klänge der Nachhaltigkeit" leidenschaftlich für nachhaltige Entwicklungen."

Das Projekt

Auf das eben erwähnte Projekt *#bechange – 17 Känge der Nachhaltigkeit* wird im Folgenden genauer eingegangen. Einerseits deutet sich im Titel eine offensichtliche künstlerische Auseinandersetzung mit einem politischen Thema an, andererseits verspricht das Orchester in Punkten der Teilhabe und der eigenen Arbeitspraxis vielfältige politische Dimensionen, die sich in diesem Projekt bündeln:

*#bechange ist ein neues Kapitel, eine Ermutigung an alle Neugierigen, ein Hauch von Zuversicht in einer Welt in Schieflage. Und vor allem eins: Eine musikalische Aufforderung sich einzubringen und Neues zu denken, zu fühlen und zu erschaffen. #bechange fragt nach der Veränderung in jedem und jeder von uns und lädt Musiker*innen und Publikum ein, ihrem Blickwinkel auf die Fragen unserer Zeit Raum zu geben. Laute wie leise Stimmen erklingen so in einer offenen Auseinandersetzung mit Hoffnung, Schuld und Verantwortlichkeit im Angesicht der globalen ökologischen Krise.“*

Das Projekt *#bechange* ist ein Musikformat, welches sich aus drei Teilen zusammensetzt: erstens einer Vermittlungs-Workshopreihe mit Kindern und Jugendlichen zu jeweils einer Komponistin und Thematik(en) aus den 17 Nachhaltigkeitszielen der UN, zweitens vier daraus entstandene Vorpremieren sowie drittens dem Abschlusskonzert „Symphony of Change“, welches aus den Vorpremieren zusammengesetzt wurde:

„In der symphony of change fragt sich Stegreif, wie dieser Wandel klingt. Dabei spannt das Orchester den musikalischen Bogen über vier Komponistinnen und Epochen einer ungehörten Musikgeschichte: von Hildegard von Bingen (1098-1179), über Wilhelmine von Bayreuth (1709-1785), Emilie Mayer (1812-1883) bis hin zu Clara Schumann (1819-1896). Stegreif verleiht diesen Stimmen einen neuen Klang und lässt ausgewählte Werke dieser historischen Komponistinnen

durch fünf junge und weibliche Ensemblemitglieder des Stegreif Orchesters rekomponieren.“

Somit steht nicht nur ein Konzert im Mittelpunkt des Gesamtprojekts, sondern weitere Praktiken des Musicking und der Vermittlung.

Künstlerisch-Kuratorischer Ausgangspunkt

Ausgangspunkt für #bechange war die Beschäftigung mit den 17 Zielen für nachhaltige Entwicklung der UN „zu dem Zeitpunkt, als die Präsenz der 17 Nachhaltigkeitsziele größer wurde.“ (HWM) Das Konzeptpapier dafür wurde vor der Corona-Pandemie im Jahr 2019 von Juri de Marco, Künstlerischer Leiter des Stegreif Orchesters, verfasst und anschließend in den Künstlerischen Beirat gegeben. Das Bestreben war einerseits, die Nachhaltigkeitsziele (thematisch) musikalisch zu behandeln, das Spielen von mehr weiblichen Komponistinnen zu fördern und Arrangementarbeit möglichst von Frauen des Ensembles zu machen. „Mehr Kompositionen sollten aus dem eigenen Ensemble entstehen. Der interne Prozess nimmt im Stegreif Orchester generell immer relativ viel Raum ein, weil es auf vielen Ebenen versucht, kollektiv zu arbeiten.“ (HWM)

Geplantes Endziel/Absicht

Innerhalb der „Stegreif-Form“, einem erweiterten Konzertformat mit Bewegung, Improvisation und Rekomposition, sollten die verschiedenen Komponistinnen sowie politisch und gesellschaftlich relevante Themen zu Gehör gebracht werden und dazu Stellung bezogen werden. „Die Wirkung für das Publikum sollte sein, Bewusstsein zu den mehr oder weniger abstrakten Themen herzustellen.“ HWM spricht dabei auch von einer „Emotionalisierung“. Außerdem war Outreach als Bildungsarbeit mit Kindern und Jugendlichen von Anfang an als Teil dessen geplant.

Die künstlerisch-vermittelnde Herangehensweise

1. Vermittlung/Outreach: Von Anfang an waren Workshops mit Schulen und sozialen Einrichtungen mitgedacht, welche auf Deutschland in die vier Himmelsrichtungen Norden, Süden, Westen, Osten aufgeteilt waren und in diesem Umkreis Institutionen gesucht wurden, mit denen zusammen gearbeitet werden kann. Die Workshops wurden von Leuten aus dem Orchester und Viola Schmitzer (Musikpädagogin) gegeben. „Die inhaltliche Arbeit vor Ort war sehr abhängig von den Kooperationspart:innen. Es gab keine einheitliche Form, die Herangehensweise war immer über Improvisation. Je Workshop sollte eine Komponistin und ein SDG (Sustainable Development Goal) behandelt werden. Dabei wurde versucht, die musikalischen Inhalte aus den ausgewählten Stücken mit dem passenden Nachhaltigkeitsziel zu verbinden. Die Ideen wurden von den Kindern und Jugendlichen verklunglicht und wir haben gemeinsam über deren Lebensrealität gesprochen, beispielsweise wie sie in Bezug auf ihre SDG-Thematik ihr Umfeld wahrnehmen. An den ausgewählten Workshop-Orten haben wir dann auch die Vorpremieren verortet.“ (HWM)
2. Vier Vorpremieren: „Die vier ca. einstündige Vorpremieren fanden an unterschiedlichen Orten aus den Ergebnissen der Workshops statt. Sie trugen jeweils einen #Untertitel, der als dramaturgischer Überbau über die vier Vorpremieren diente wie auch den internen emotionalen Prozess von Wandel widerspiegeln sollte: Awakening, Feeling, Thinking, Acting. Nicht alles aus den Vorpremieren sollte nicht ins finale Programm einfließen, sondern vielmehr als Exploration dienen, um am Ende Teiles daraus in der Symphony of Change zu verarbeiten.“ (HWM)
3. Symphony of Change: Das künstlerische Endergebnis ist ein Konzert, dass vier Werke unterschiedlicher Komponistinnen bzw. dessen Arrangement oder Rekombination zu einem Konzertprogramm zusammenbrachte. Die Arbeit der Zusammenstellung unter Berücksichtigung von gleichmäßiger Verteilung der

Vorpremierenprogramme wurde vom Ensemblemitglied, Komponisten und Arrangeur Alistair Duncan übernommen. Politisch-thematischer Leitfaden waren nach wie vor die 17 SDG's. Das Programm sollte eine gleichmäßige Zusammenstellung aus den vier Vorpremieren sein, wenn auch Stücke ausgetauscht werden konnten. Die dramaturgische übergeordnete Frage war „Was ist die Veränderung in dir, in mir, in uns allen?“ sowie „wie klingt dieser Wandel?“. Die Zusammenstellung befindet sich stetig in Veränderung, da das Programm flexibel und variabel gestaltet ist und somit einzelne Werke auch ausgetauscht werden können. Die musikalischen Bestandteile sind das Originalwerk (bzw. eine Bearbeitung für die Besetzung des Stegreif Orchesters), das Rearrangement oder eine Neukomposition der Ensemblemitglieder sowie Improvisation.

Kritische Reflexion der eigenen Arbeit

Im internen Prozess merkt HWM an: „Durch den kollektiven Prozess war die Frage, *wie* alles umgesetzt werden soll, nicht leicht. Auch Fragen, wie polemisch das Projekt sein sollte, wurden viel diskutiert und führten zu großen Meinungsverschiedenheiten. Zudem kann das Thema Künstler:innen vorsichtig gesagt mit Aspekten des Genderwashings verbunden sein. Bei den Workshops bestand die Gefahr der Überfrachtung durch musikalische und thematische Inhalte plus die Untertitel, unter denen wir die einzelnen Projekte zusammenfassen sollten“ (HWM)

In der Umsetzung: Die Idee war, zusammen in einem Workshopformat die Themen der Nachhaltigkeitsziele zu erarbeiten, aber auch musikalisches Material für die Vorpremieren zu generieren, was in der Umsetzung überhaupt nicht leicht war. Mit Musik an konkreten wissenschaftlichen Inhalten zu arbeiten, einerseits den Effekt des Aufklärens, der Educationarbeit mit Schüler:innen zu machen und Musik zu vermitteln und gleichzeitig mit dem Fokus auf dem musikalischen Inhalt zu bleiben, war teilweise überfordernd. Denn wir Musiker:innen sind ja auch keine

Expert:innen der außermusikalischen Inhalte.“ Für die inhaltliche Ebene fügt HWM hinzu: „Eine große Frage war im internen Prozess, wie radikal das Projekt sein sollte. Dies trifft vielmehr den internen Punkt, wie man demokratische Prozesse gestalten kann. Das war für uns ein großer Lernprozess“ (HWM)

Persönlich-thematische Einordnung des Projekts

„Intern war die Künstler:innenentwicklung innerhalb des Ensembles ein wichtiger Punkt. Nach außen hin ist es vor allem das globale Problembewusstsein und Aspekte der Nachhaltigkeit zu kommunizieren. Für uns war sehr interessant, was durch diesen Prozess mit der Musik passiert. Außerdem ist für mich das kollektive Arbeiten eine politische Arbeitshaltung. Die Identifikation mit dem Endergebnis ist derzeit noch in Evaluation.“ (HWM)

Zudem merkt sie an, dass die Musik bei #bechange eher im Vordergrund steht als das Politische. Aus den Publikumsgesprächen im Anschluss an die Symphony of Change ging hervor, dass die Emotionalisierung gelungen sei. „Die Thematik ist vielleicht etwas zu allgemein gewählt und verarbeitet, insgesamt tut das Projekt nicht sehr weh.“ (HWM)

8.1.1 Fazit zu den politischen Merkmalen von des Stegreif Orchestern und #bechange

Die Tätigkeit des Stegreif Orchesters offenbart verschiedenste Anknüpfungspunkte an Merkmale der politischen Kuration. Besonders auffällig ist die künstlerische Arbeitspraxis des Orchesters, welche einen basisdemokratischen Ansatz verfolgt, um zum künstlerischen Ergebnis zu gelangen. Dies sind einerseits die internen Prozesse, die Pluralität des Orchesters zu berücksichtigen: das gemeinschaftliche Handeln ist ein wesentlicher Aspekt, welcher sich stark auf das künstlerische Ergebnis auswirkt.

Zudem wird auf Anerkennung der Pluralität Wert gelegt. Nach Arendt kann dies als Form des politischen Handelns verstanden werden, allerdings findet der interne Prozess teilgeschlossen und demnach nicht im öffentlichen Raum statt. Andererseits wird durch Vermittlungsworkshops dieser Prozess geöffnet und künstlerisches Material generiert, welcher Einfluss auf das künstlerische Ergebnis nimmt. Dies bedeutet, dass Teilhabe berücksichtigt wird, wenn auch unter dem Stichwort „enhanced engagement“ kein vollständiges Involviert-Sein über den gesamten Prozess Teil von #bechange ist. Das Stegreif Orchester handelt im Bewusstsein der Deutungshoheit, gibt diese aber nicht vollständig ab.

Unter gestalterischen Aspekten nähert sich das Orchester dem Politischen auf mehreren Ebenen: erstens wirken sie musikalisch-inhaltlich in kulturpolitischen Dimension in Bezug auf die Werkauswahl und durch Re- und Eigenkompositionen. Zweitens ist die Kuration stark politisch-inhaltlich geprägt, indem die 17 Nachhaltigkeitsziele als Leitfaden und Assoziationsfäden für die Programmgestaltung dienen. Die künstlerische Verarbeitung des Politisch-Thematischen bleibt in der Dimension des „Emotionalisierens“ und „Aufklärens“, welche als eine teilhabende Dimension. Dies ist eine für die Wirkungsabsicht im Sinne der Welt-Veränderung interessante Beschreibung dessen, welche Policy Musikformate verfolgen können. Das Dialogische kommt vor allem im internen Prozess sowie im Rahmen der Workshops zum Ausdruck.

Der Aspekt der Freiheit im Musicking, welcher bei Arendt der zentrale Schlüssel zum Politischen ist, findet hier durch Improvisation seine vielleicht radikalste Form. Indem sich die Musiker:innen in improvisierten Sequenzen frei vom Werkkontext und im Raum bewegen, wird, wenn Musicking als Form des Sprechens verstanden wird, die absolute musikalische Freiheit praktiziert.

Zusammenfassend fällt auf, dass sehr viele verschiedene Aspekte des Politischen gleichzeitig verhandelt werden wollen und dadurch etwas an Klarheit einbüßen, inwiefern sich das Politische zeigen möchte.

8.2 Outernational: Elisa Erkelenz [EE]

Die Person/Das Ensemble:

Elisa Erkelenz „ist freie Kuratorin, Dramaturgin und Autorin im Bereich klassischer, zeitgenössischer und transtraditioneller Musik.“²⁴ Als Begründerin und Hauptverantwortliche der transtraditionellen Plattform „Outernational“ sowie als Kuratorin des Podcasts „Des Pudels Kern“ ist Elisa Erkelenz unter Aspekten der rein kuratorischen Herangehensweise als Nicht-Musiker:in interessant.

Das Projekt

Outernational ist eine Plattform für Postmigrantische oder Trans-traditionelle Musik, die auf verschiedenen Säulen fußt. Erstens ist Outernational eine Konzertreihe, für die sie im Dialog mit verschiedenen Künstler:innen Produktionen entwickelt, die im Radialsystem Berlin uraufgeführt und als Gastspiele auch an andere Orte gehen. Zweitens ist Outernational an das VAN Magazin²⁵ angedockt, einem Online-Magazin für Klassische Musik, an dem sie mitpubliziert. Und drittens gehören dazu die Listening Sessions, welche als eine Art Diskursräume im Live-Format zu den Konzerten dazugehören. Diese beschreibt EE als „denkakustische Räume, welche immer komplett unterschiedlich aussehen und als Grundidee haben, mit den gestellten Fragen akustisch heranzugehen und die Musik denken zu lassen“. Auf der Website schreibt Outernational über sich:

“Outernational is an artistic research project about transtraditional musics. How can a diverse, contemporary music sound like? How do we listen to music as a story of change and migration? Outernational presents outstanding soloists connected to different and hybrid music traditions.

²⁴ <https://www.van-outernational.com/elisa-erkelenz/> (01.04.2024)

²⁵ <https://van-magazin.de> (01.04.2024)

*In concerts, that celebrate their premiere in Berlin from where they will make guest appearances in Europe – and in a magazine connected to VAN Magazine: VAN Outernational. Political, social and postcolonial issues are addressed in the accompanying »Outernational listening« sessions.*²⁶

Um auf ein Projekt spezifischer einzugehen, wurde die Frage gestellt, welches das Politischste der Outernational Konzertproduktionen sei. EE nennt dafür einerseits ihr aktuell in Entstehung befindendes Programm sowie das 2021 entstandene Projekt *Songs of Wounding*. Im Folgenden geht es um Outernational als Plattform sowie exemplarisch um ebendieses Format. *Songs of Wounding* wird auf der Website wie folgt beschrieben:

*„In einer umfangreichen Recherche hat die Sängerin und Performerin Mariana Sadovska im Laufe der Jahre Feldaufnahmen in ukrainischen Dörfern gemacht und dabei verschiedene, im kollektiven Gedächtnis vergessene Gesangstechniken erforscht. Diese Archivaufnahmen fließen in einen kompositorischen Dialog zwischen Sadovska und dem Komponisten und Perkussionisten Max Andrzejewski. Ein Abend, der zwischen experimentellem Pop, Noise, alter und zeitgenössischer Musik mäandert. Meditativ umkreist er das Dunkle, die Wunde, den Schmerz, die Revolte. Das Publikum betritt den Konzertraum durch elektronische Klanginstallationen von Marta Zapparoli, die sich auf ihre Weise mit den Archivaufnahmen Sadovskas beschäftigt. In der Listening Session um 19 Uhr – das Konzert beginnt um 20h – sprechen der Dirigent und belarussische Aktivist Vitali Alekseenok sowie die Choreographin Stephanie Thiersch über »Rituale des Aufbegehrens«.*²⁷

²⁶ <https://www.outer-national.com> (01.04.2024)

²⁷ <https://www.outer-national.com/sounds-of-wounding/> (02.04.2024)

Künstlerisch-Kuratorischer Ausgangspunkt

Ausgangspunkt für die Gründung von Outernational war, die vielen Musiken, welche in der hiesigen Musiklandschaft häufig nicht ernst bzw. als Folklore oder Weltmusik wahrgenommen werden und somit mit qualitativer Abstufung verbunden sind, hörbar zu machen. Daneben ging es EE darum, mit hier lebenden Künstler:innen zu arbeiten, was zur Zeit der Gründung von Outernational noch weniger praktiziert wurde als heutzutage: insbesondere Konzerthäuser laden in der Regel die gleichen Gäste ein, während hier lebende Künstler:innen aus anderen Kulturkreisen größtenteils in anderen Räumen wie Kulturzentren stattfinden, was deren künstlerischer Qualität nicht entspricht. „Bei Outernational geht es außerdem immer um die Reflexion und den Austausch von Begriffen, um die Sprache drumherum und das Geschichten erzählen, also die Kommunikation.“ Dabei ist EE aber besonders wichtig, nicht nur darüber zu reden, sondern diese Themen erfahrbar zu machen.

Wichtig in Bezug auf die Forschungsfrage dieser Arbeit scheint hervorzuheben, dass das Politische am Anfang nicht die ursprüngliche Kernmotivation zur Gründung von Outernational war. „Durch die Fragestellungen und den Kontext entsteht das Politische aber immer mit.“ EE versteht Kunst immer im Kontext ihrer Zeitaktualität und distanziert sich von der Idee der „l’art pour l’art“, welche sie in der klassisch-westlichen Welt als noch vorherrschend erlebt. Gleichzeitig werde dazu sehr dezidiert politisch Kunst gemacht. Dies führt häufig dazu, dass die Aufgabe der Kunst im Vergleich zu Medien oder Politik, mehrperspektivisch zu handeln, in eine Eindeutigkeit gedrängt wird. Kunst soll die Antwort nicht vorgeben - ein Zwischenbereich, der noch nicht vollständig ausgelotet zu sein scheint.

Wirkungsabsicht

Durch die nicht ursprünglich im Vordergrund stehende politischen Intention geht es EE nicht um eine konkrete politische Wirkungsabsicht. Vielmehr scheint ihre

künstlerische Absicht eine Suche nach einer zeitaktuellen Auseinandersetzung im Spiegel einer individuellen Haltung zur Kunst zu sein, aus der sich politische Dimensionen eröffnen.

Inklusion und Machtfragen: „Wenn es um Musikformate geht, ist es für mich eine Suche an die Herangehensweise, die vom Thema abhängig ist. Das verleitet dazu, in die Falle einer Abstraktion zu tappen, welche es für das Publikum nicht mehr nachvollziehbar machen lässt. Mich reizen vielmehr Ideen, die auf unterschiedliche Weise verfangen können, dass es etwas für jemanden aufmacht, der den ganzen Kontext kennt (von Interviews über Listening Sessions) welches die Rezeption natürlich leitet. Aber es soll genauso für jemanden funktionieren, der ohne Vorwissen in das Konzert reingeht, ohne dass es ausgrenzend ist. Das versuche ich zumindest. Was ich schön finde ist, wenn Ideen möglichst einfach sind. Ein Raum, der etwas bestimmtes mitbringt und dem man ein Programm entgegensetzt - in diesem Spannungsfeld entsteht ein politischer Raum. Mir gefällt, wenn in einer puren Idee etwas ganz Radikales liegt.“

Musicking als soziale Praxis: „Der Prozess ist total wichtig, aber was im Moment des Konzerts in einem Raum mit mehreren Menschen nicht nur auf der Bühne, sondern auch mit den Rezipierenden passiert, diese Frage finde ich besonders interessant. Was trägt danach weiter?“ Das bestmögliche Outcome ist, dass es bei 250 Leuten im Raum 250 verschiedene Erleben gibt. „Und dennoch alle das Gefühl haben, das hat etwas mit mir zu tun. Es darf durchaus etwas Heilendes haben, das Konzert als soziale Praxis zu begreifen. Kein Easy-Listening, sondern Zuhören im tiefen Sinne, wie es bei Trauermusik usw. auch der Fall war, wobei wir das vielleicht durch das Virtuositum etwas verlernt haben.“

Veränderungsabsicht: Zur Frage nach dem Ausgangspunkt des Kunstschaffens, Welt zu gestalten bzw. zu verändern, sagt EE: „Der Veränderungswille ist ein

sehr interessanter Aspekt. Die Klassik verpasst aus einem Legitimierungsdruck heraus vielleicht manchmal den Veränderungswillen. Das Wachsen ist eigentlich ein Grundbedürfnis, mit dem die Kunst total resoniert. Konzerte und Kunsterfahrungen sind für uns die Möglichkeit, zu wachsen. Ich will damit nicht andere verändern, sondern die Räume als Einladung dafür begreifen. Dazu gehört für mich auch Prozesse auch in der Kuration loszulassen, nicht alles zu kontrollieren. Sich zu fragen: was will sich darin selbst verändern? Und das geht ja über das Format hinaus. Wenn ein Keim gelegt ist, kann dieser weiterwachsen. Das sind weiterwachsende Räume, aber ohne Zwang.“ In Aspekten der Teilhabe merkt EE an, dass es besonders problematisch sei, dem Publikum aus einem Legitimationsdruck heraus nichts mehr zuzutrauen. Es gehe darum zu fragen, wie veränderungsfähig sind wir eigentlich?

Die künstlerisch-vermittelnde Herangehensweise

Multiperspektivität: Motivation und Inspiration für ihre kuratorische Arbeit sind das Zusammenkommen mit und die künstlerischen Bedürfnisse der Musiker:innen. Reizvoll sei dabei, und das ergebe die künstlerische Lebendigkeit, sich mit anderen Perspektiven zu beschäftigen. Dazu merkt sie an: „Das Auseinandersetzen mit den verschiedenen Perspektiven ist für mich eine politische Praxis. Was heutzutage als politisch in der Kunst verstanden wird, ist vielmehr eine Positionierung als eine Haltung. Zu jedem Thema, zu jedem Konflikt soll man sich positionieren und diese in die Öffentlichkeit tragen. Für mich ist das das Gegenteil einer politischen Haltung, die bereit ist, sich mit anderen Perspektiven auseinanderzusetzen, auch wenn es bedeutet, dass man die eigene Position über den Haufen werden muss. Das ist für mich das Potenzial von politischer Kunst: dass Räume des Zuhörens geschaffen werden können. Es geht nicht darum, dass jedes Kunstwerk politisch ist, sondern dass wir Räume gestalten, in denen wir politisch fähiger werden.“

Die Herangehensweisen an die Kuration sind bei jedem Outernational-Projekt sehr verschieden. Langsamkeit ist EE ein wichtiger Faktor, sowohl bei der Kuration, als auch für die Weiterentwicklung der Projekte. Für *Songs of Wounding* hat EE vor Jahren eine Art Reportage geschrieben und sich mit der Künstlerin Mariana Sadovska viel getroffen. Sie wollte gerne mit ihr arbeiten, hatte dafür aber noch nicht den richtigen Rahmen gefunden. Als sie dem Musiker und Komponisten Max Andrzejewski die Musik zeigte, war der davon sehr bewegt und EE machte die Musiker:innen miteinander bekannt. „Daraus ist ein schöner künstlerischer Prozess zwischen den beiden entstanden, der über die musikalische Verständigung stark funktioniert hat, auch für das ganze Ensemble. Für das letzte Programm haben wir ein Trio aus der Ukraine dazu gebracht, was das Ganze auch nochmals verändert hat. Die sind aus der Ukraine mit Bussen zum Konzert, was auch nicht unkompliziert war. Bei Outernational entstehen dadurch ungeplant häufig kleine Bandgründungen, neue Ensembles.“

Auf die Frage, ob im Rahmen Outernational auch eine Art Völkerverständigung passiere, verweist Erkelenz auf die postmigrantische Zeit und Gesellschaft, in der wir leben und arbeiten. Vielmehr spiegelt diese Tätigkeit sich im Begriff der „Kreolität“ wider, einer bereits erwähnten Multiperspektivität bzw. einem Raum, in dem viele Verbindungslinien entstehen können. Die Kategorien, sowohl musikalisch als auch thematisch, dürfen dabei aufgelöst werden, auch wenn es sie manchmal braucht, um Dinge einzusortieren. Im Sinne der Kreolität steht alles miteinander in Verbindung und vermischt sich. Dies als Selbstverständlichkeit anzusehen und daraus resultierend als künstlerisches Potenzial zu begreifen, resoniert stark mit EE: „Multiperspektivität als Multiplikation von künstlerischen Möglichkeiten.“

Beziehung zum Publikum: Zudem ist das Publikum ein wichtiger Faktor, der in der kuratorischen Arbeit immer mitgedacht wird: „Community Arbeit machen wir bei Outernational auch, aber nicht im Sinne des Community Musicking, sondern vielmehr, indem wir uns sehr darum bemühen, verschiedene Gruppen an Menschen zu erreichen, z.B. Vereine anschreiben, und damit versuchen, ein

möglichst heterogenes Publikum anzusprechen. Das ist ein eigener Posten rund um die Konzerte, welcher für mich zum dazugehört: eine Gastgeberkultur mit zu etablieren und als Teil der Kunst zu begreifen.“

Arbeitsweise: Verantwortung abzugeben sei wichtig, aber die Verantwortlichkeiten im Prozess sollen geklärt sein. Vielmehr beruhen sie auf verschiedenen Hierarchien. „Basisdemokratie kann auch sehr unkünstlerisch werden und den Fokus in eine unproduktive Richtung lenken. Die Gruppengröße ist dafür vor allem entscheidend.“

Veränderungen unter politischen Aspekten während des Prozesses

Im Gespräch wird deutlich, dass die Ursprungsmotivation der Kuration zwar nicht politischer Natur war, das Politische aber durch Kontextualisierung und Zeitlichkeit überhaupt nicht wegzudenken sind. Beim Beispiel der *Songs of Wounding* wird dies besonders deutlich. Das Projekt mit der Ukrainischen Musikerin Mariana Sadovska hatte bereits mehrere Monate vor der Invasion der Ukraine seine Uraufführung und bekam mit Kriegsbeginn eine viel tiefere politische Kontextualisierung, welche sich auch auf die Aufmerksamkeit von Veranstalter:innen auswirkte. Ähnlich verhält es sich bei dem Format, welches gerade entsteht. *Songs of Protest and Kindness* ist eine Weiterentwicklung der *Songs of Wounding*, welches u.a. mit einer israelischen Sängerin stattfindet. Der Förderantrag für dieses Projekt wurde ebenso vor dem 07. Oktober 2023, dem Angriff der Hamas auf Israel, gestellt. Dazu sagt EE: „Das sind interessante Beispiel dafür, wie das Politische in allem schlummert, sobald man Projekte entwickelt, die irgendwie mit dem Leben zu tun haben. Mein Eindruck ist, dass das in dem postmigrantischen Feld viel selbstverständlicher passiert als in der westlich geprägten klassischen oder zeitgenössischen Musik.“

Kritische Reflexion der eigenen Arbeit

Besonders in Finanzierungsfragen hat die Flexibilität, die EE sehr wertvoll findet, um auch strukturell reagieren zu können, in der Unstetigkeit manchmal seine Grenzen. „Zeitlichkeit ist zudem das größte Problem bei Anträgen. Da würde ich mir eine Art Grundförderungen für offenere Richtungen wünschen.“

8.2.1 Fazit zur politischen Dimension von Outernational:

In der Kuration der Outernational-Projekte lassen sich mehrere politisch-dimensionale Merkmale feststellen:

Der Polity von Outernational liegt ein grundsätzlich kulturpolitischer Ansatz zugrunde: es geht um eine zeitaktuelle Haltung zu einer post-migrantischen, globalisierten Welt, die sich im multiperspektivischen Ansatz der Kuration zeigt. Erkelenz distanziert sich, wie bei Scheurle (2017) dargelegt, von der Idee der l'art pour l'art, und handelt in einem postautonomen Kunstverständnis, welches auf eine politische Haltung bereits hinweist. Durch das Verhandeln von Multiperspektivität klingt eine Grundhaltung zur Pluralität in der künstlerischen Haltung bereits an, welche bewusst auch die eigene Deutungshoheit in der Kuration reflektiert und immer von der Begegnung mit den Künstler:innen geformt wird. Dies zeigt sich auch in einem hohen Maß an Bewusstsein für die eigene Arbeitspraxis, welche niemals starr, sondern Prozess- und Situationsorientiert ist und versucht, flexibel zu bleiben, indem miteinander gesprochen wird. Der Fokus liegt auf dem künstlerischen Modus, mit dem agiert wird, nicht einer künstlerischen Tatsache, die dargestellt wird.

Welt-Veränderung liegt den Outernational-Projekten durch Vermittlung von anderen Musiken und deren Kontext durch zwischenmenschliches Handeln zugrunde. Das Zwischenmenschliche steht bei Erkelenz sowohl in der künstlerischen Praxis als auch in Bezug auf das Publikum stark im Vordergrund. Einerseits wird zwar nicht in Form von Community Art Kunst gemacht, dennoch sind die künstlerischen Prozesse mit Professionals flach-hierarchisch. Pluralität

zeigt sich kuratorisch vor allem in Bezug auf die Musiker:innen-Seite und dem künstlerischen Material.

Das Publikum wird außerdem in hohem Maße mitbedacht. Besonders auffällig ist, dass sich um ein möglichst heterogenes Publikum aktiv bemüht wird, worin sich ebenso Aspekte der Pluralität zeigen. Die ästhetische Erfahrung spielt für die Rezeption eine zentrale Rolle, sie ist aber mehr als Transmitter von einer politischen Haltung geprägt, denn als rein ästhetisches Erleben. Erkelenz betont, wie wichtig ihr die Haltung (Polity) im Politischen erscheint, um das Politische in der Kunst darzustellen.

Das Dialogische ist bei Outernational äußerst präsent. Dies geschieht einerseits im künstlerischen Prozess mit der Musiker:innen, andererseits wird durch die Listening-Sessions ein Dialograum durch Miteinander-Sprechen für das Publikum geboten, wenn auch dieser mit ausgewählten Gästen kuratiert ist. Das Publikum kann sich zudem über das Projekt hinaus durch Publikationen informieren. Durch die digitale Veröffentlichung ist dies leicht zugänglich. Das Publikum ist nicht aktiv involviert, wird aber in der Teilhabe stark berücksichtigt. Auffallend ist, dass Musicking hier als eine Form des Miteinander-Sprechens verstanden wird, genauso wie „die Musik denken gelassen wird“.

8.3 Masha Kashyna [MK]

Die Person/Das Ensemble

Masha Kashyna ist eine ukrainische, in Deutschland lebende Künstlerin, die musikalisch mit Vibraphon, Sopransaxophon und mit Ableton Push arbeitet. Ihr musikalisches Set-Up nennt sie „ein elektroakustisches Cross-Over in Kombination mit Visuals“ und bezeichnet sich als Klang- und Medienkünstlerin sowie Musikethnologin. Sie tritt sowohl im Soloformat als auch im Duo mit einer

bulgarischen Sängerin und einem mexikanisch-guatemalischen Kontrabassisten wie auch in Feature-Formaten auf. Auf ihrer Website²⁸ schreibt sie:

“Masha Kashyna (1991) expresses herself on vibraphone and soprano saxophone, which results in audio-visual performances with her own moving visual language. Masha, born and raised in Ukraine, has been living in Germany for several years. Her interest in socio-cultural and artistic movements is translated into a cross-genre and trans-medial way of working.”

Im Zuge dieser Arbeit wurde Masha Kashyna als Gesprächspartnerin ausgewählt, da sie als Solokünstlerin ihre Musikformate alleine konzipiert und in der Doppelrolle als Kuratorin wie Musikerin teils allein auf der Bühne steht. Somit findet das Zwischenmenschliche zwischen ihr und dem Publikum, nicht im Arbeitsprozess statt. Sie begreift sich als aktivistische Künstlerin, welchem als Aspekt der Wirkungsabsicht durch das Interview vertieft nachgegangen werden soll.

Das Projekt/Die künstlerische Tätigkeit

Die Auswahl der eigenen Stücke und die eigenen Kompositionen sowie das Konzipieren ihrer Soloprogramme bezeichnet sie u.a. als kuratorische Tätigkeit. Kuration bedeutet für Masha Kashyna als Solokünstlerin, die Bühne mit ausgewählten Menschen zu teilen oder Einfluss darauf zu nehmen, wie der Abend gestaltet wird. Ihre Tätigkeit als Musikethnologin bezeichnet sie selbst als politische Dimension, die Perspektiven anderer Musiken und anderer kultureller Kontexte in die künstlerische Praxis des Musicking miteinzubeziehen. Der Fokus ist in letzter Zeit stark von dem Krieg ihrer Heimat geprägt und bezieht die Rolle der zeitgenössische Musik der Ukraine mit ein. In diesem Zuge steht sie in engem Kontakt mit Aktivist:innen aus ihrer Heimat, die alle künstlerisch tätig sind, aber große gesellschaftliche Aufgaben übernommen haben. Alles, in dem sie

²⁸ <https://www.mashakashyna.com>

künstlerisch-musikalisch tätig ist, hat eine Aufgabe, „sei es zu vermitteln, etwas auf der Bühne zu präsentieren, Geschichten nahezubringen und ins Gespräch mit dem Publikum zu gehen, auch interkulturelle Vermittlungsarbeit zu machen.“ Abgesehen von der musikalischen Tätigkeiten erwähnt sie ihre bürgerliche Rolle und Verantwortung durch Volunteering, was wiederum in die künstlerische Arbeit mit einfließt.

Das aktuelle Programm „X-Imperium“ ihres audio-visuellen Solo-Set-Ups greift Stimmen aus der Sowjetunion sowie der USA auf. Dafür verwendet sie neben Eigenkompositionen altes Filmmaterial und collagiert diese. Sie stellt die Stimme des Widerstandes dar, die selbst spricht und fragt: welche Sprachen kommen wie viel vor, wie stelle ich verschiedene Kulturen dar? Dieses Programm verändert sich stetig und soll so lange gespielt werden, wie der Krieg in der Ukraine geht.

Künstlerisch-Kuratorischer Ausgangspunkt

Für Masha Kashyna ist das Musicking Ausdruck ihrer selbst, in welchem sich alle ihre menschlichen, und ebenso politischen Facetten zeigen sollen: „Musik habe ich als erstes gelernt, ich arbeite mit Musik, weil das meine Sprache ist. Zudem möchte ich als Mensch meine Gefühle verarbeiten, die Wahrnehmungen oder Widersprüche, die ich dadurch ausdrücken kann, sind in der Musik zu spüren. Als weltoffener und interessierter Mensch ist das mein Antrieb, Musik so zu gestalten, das sie etwas erzählt oder vermittelt.“

Wirkungsabsicht

Hier wird besonders der Frage nachgegangen, was Aktivismus in der Kunst und insbesondere in Musikformaten sein kann:

Masha Kashyna bezeichnet sich vielmehr als gesellschaftskritische denn als politische Künstlerin, wobei aktivistische Absichten allen ihren Projekten

zugrunde liegen. „Das Aktivistische an meiner Kunst ist meistens die Wahl der Orte, der Veranstalter, auf die ich mich bewerbe, sowie die Leute, mit denen ich gezielt arbeiten möchte ebenso wie die Überlegung, wer vor mir sitzt und mit wem ich ins Gespräch kommen möchte.“ Künstlerischer Aktivismus bezieht sich ihrer Meinung nach nicht direkt auf die künstlerischen Arbeiten, auch wenn es dazu einige Beispiele gibt (z.B. eine Klangcollage zu den Sirenen in Kiew – „das ist Aktivismus `in your face“). Vielmehr besteht er für sie darin, dass die Ausführenden gesellschaftswirksame Arbeit machen, egal ob mit Musik oder anderen Mitteln. Als konkrete gelungene Beispiele nennt sie z.B. Raves in verlassenen Industriebauten, die den Ort zu revitalisieren und durch Kultur eine neue Bedeutung geben. Oder im Rahmen einer Veranstaltung neue Bäume zu pflanzen. Diese Beispiele zeigen, wie zwei Aufgaben durch Kunst miteinander verbunden werden. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist für sie, mehr FLINTA* Personen sichtbarer zu machen. Dazu merkt sie an, dass dies im Bereich der klassischen Musik häufig bedeutet, mehr Komponist:innen zu spielen, während es im Bereich der elektronischen Musik vielmehr darum geht, Strukturen für FLINTA* Personen zu bauen, z.B. als konkrete Maßnahmen Producing-Schulen als Safespaces zu eröffnen oder im nächsten Schritt ein ganzes nur von FLINTA* Personen kuratiertes Festival zu ermöglichen.

Zu sanfteren Formen des Aktivismus sagt MK: „Bei mir erzählt sich auch vieles auf der visuellen Ebene. Indem ich z.B. bestehendes Material aus Dokumentarfilmen verwende, statt neue Filme zu drehen, recycle ich. Oder aus Resten Musikinstrumente zu bauen. Künstlerisches Recycling sozusagen hat für mich auch etwas Aktivistisches, ich nenne es Miniaktivismus. Auch mit musikethnologischen Sammlungen umzugehen, ist ein großes Thema für mich. Die Frage nach Postkolonialismus und Provinienzforschung, sich Communities zu öffnen und diesen die Möglichkeit zu geben, ihre Geschichten zu erzählen. Sich diesem zu nähern, obwohl ich es nicht kenne - und es anzuerkennen.“

Aktivistische Kunst ist eine Form von Lebensrealitätsveränderung, die über die emotionale Ebene hinaus geht. Das Dialogische nach dem Konzert ist für Masha

Kashyna essentieller Bestandteil des Musicking: „Austausch ist für mich der Schlüssel. Diesen Raum gestalte ich häufig als Artist-Talk nach dem Konzert, meistens lade ich vor dem letzten Stück aber einfach an die Bar.“

Wie wichtig der Kontext und der Ort, an dem MK ihre Musikformate spielt ist, betont sie mehrfach: „Wenn ich mit meinem Programm, das ukrainisch-russischen Bezug hat, in Deutschland vor einem eher deutschen Publikum spiele, bekomme ich die Rückmeldung, dass es für das Publikum in Teilen abstrakt und gleichzeitig nachvollziehbar ist. Das Gespräch danach ist sehr wertvoll, weil das Programm das Inspirationsmoment ist, um danach in den Austausch zu gehen. Die Wirkung ist je nach Ort, ob Ostdeutschland, Polen oder anderswo sehr verschieden, weil der Subtext immer anders verstanden wird. An anderen Orten, an denen ich den Subtext nicht so sehr erklären muss, geht es z.B. viel mehr um Verbundenheit, Erinnerungen und kollektives Gedächtnis. Umgekehrt geht es mir vor einem klassischen deutschen Publikum oft so, dass ich mich nicht so verstanden fühle, dafür aber offenen Menschen begegne, die sich damit auseinandersetzen wollen. Auch weist MK darauf hin, dass die Kuration eine große Verantwortung mit sich bringt: „Wenn man als Künstlerin auf der Bühne steht, sitzen bereits Leute vor dir. Das ist eine gegebene Möglichkeit, etwas zu sagen. Auch wenn ich der Meinung bin, das nicht immer etwas gesagt werden muss, sollte man sich darüber bewusst sein. Manchmal kann die Kunst auch schon genug sagen, je nach Wirkungsabsicht muss ich mir aber überlegen: sollen das Publikum irritiert oder nachdenklich nach Hause gehen, sollen sie Kontext bekommen? Das Bewusstsein dafür, dass man auf der Bühne zu den Leuten spricht, sollte man reflektieren, und auch, ob es sinnvoll genutzt wird. Das unterliegt ja auch einer individuellen Haltung, was damit vermittelt wird.“

Die künstlerisch-vermittelnde Herangehensweise

„Der Ausgangspunkt ist immer unterschiedlich, das können alte Aufnahmen sein, etwas das ich gelesen habe, aber meistens fange ich mit der Musik an und baue

diese in einen dramaturgischen Bogen, der eine Geschichte erzählt. Wenn ich mit der Musik anfangen, hat das zu Beginn keine politische Dimension, weil meine Musik nicht auf Texten basiert. Die kommt dann erst, wenn das Programm als Erzählung gebaut wird. Häufig sind auch Bilder der Ausgangspunkt. Musik wird immer erst durch den Kontext politisch. Da ich audio-visuell arbeite, betrifft das gleichermaßen beide Sinne. Videoschnitt, Dokumentarfilme und bildende Kunst. Es zielt unmittelbar auf Emotionen ab, weckt diese hervor.“

Zu der Bezeichnung dessen, wie sie tätig ist, sagt sie: „Ich spreche nicht so gerne davon, politisch Kunst zu machen, sondern eher gesellschaftskritisch. Ich selbst bin politisch eher moderat, und auch um den Kapitalismus komme ich nicht herum. Es ist ermüdend, als Künstlerin die ganze Zeit abzuwehren. Wenn man nicht aufpasst, richtet man sein ganzes Leben dagegen. Vielmehr geht es darum, das System für sich zu nutzen. Z.B. durch Konzerte Spenden zu sammeln, Geld durch die Kunst zu akquirieren und ganz konkret für einen politischen Zweck einzusetzen, das finde ich sehr aktivistisch. Da muss man allerdings aufpassen, von Berücksichtigung der Strukturen vor Ort bis hin zur Selbstaussbeutung. Wenn es mir gut geht, kann ich aktivistisch tätig sein. Wobei das ein Privileg ist, ich kann es mir ja aussuchen, wann ich aktivistisch bin und wann nicht, während meine Kolleg:innen in der Ukraine sich das derzeit nicht leisten können. Zur Definition von Aktivismus sagt sie: „Aktivismus ist für mich, Aufgaben zu übernehmen, bei denen der Staat nicht hinterherkommt und für die er eigentlich verantwortlich wäre.“

Kritische Reflexion der eigenen Arbeit:

Auch kollaborativ zu arbeiten begreift MK als politische Dimension. In erster Linie geht es ihr um die Verständnis- und Gefühlsebene, geleitet von einem Moralkompass, die sie zu der Person habe. Voraussetzung für die Kooperation ist ein geteiltes Interesse für die Welt und sich Fragen zu stellen, etwas zu vermitteln zu wollen. Personen, die selbst auch eine Geschichte haben spielt dabei eine große Rolle. „Kritisch hinterfragen könnte ich dabei, dass ich mir eher Leute suche, die ähnliche Ansichten haben. Mit AfD-Befürwortern kann ich mich

das nicht vorstellen, da gibt es eine moralische Grenze. Genauso wenig, mit sechs Männern zusammenzuarbeiten, das habe ich schon gemacht, da fühle ich mich verloren ohne meine Schwestern, das wird zu schnell einseitig. Mir geht es dabei mehr um Freundschaft, dennoch wäre es auch ein Ziel, aus der Komfortzone herauszugehen und kontrastierend zu arbeiten.“

Persönlich-thematische Einordnung des Projekts

Gesellschaftskritische, aktivistische Kunst.

8.3.1 Fazit zur politischen Dimension in der Arbeit von Masha Kashyna

Masha Kashynas künstlerische Tätigkeit ist bewusst aktivistisch kuratiert. Nicht nur ist sie sich ihrer Deutungshoheit auf der Bühne bewusst, sondern nutzt diese dezidiert, um sie politisch einzusetzen. Im Vergleich zu Elisa Erkelenz geht es ihr nicht darum, die Multiperspektivität (auch wenn mit hohem Maße an Bewusstsein darüber mitschwingt) künstlerisch darzustellen, sondern durch das Künstlerische auf einzelne Perspektiven aufmerksam zu machen oder aus der Haltung der Pluralität heraus Deutungshoheit an Menschen abzugeben, die sie persönlich für unterrepräsentiert hält. Der Einbezug ethnomusikologischer Perspektiven verweist ebenso auf diese Polity.

Kashyna arbeitet mit einem hohen Maß an Selbstreflexion über das politische Ausmaß ihrer Tätigkeit. Indem sie künstlerische mit politischer Tätigkeit gleichsetzt, sind die Grenzen zwischen den Handlungsfeldern im Vergleich zu den vorhergegangenen Beispielen noch fließender. Zudem steckt in der Beschreibung des Musicking als Ausdruck von persönlichen Themen Arendts Gedanke der Offenbarung des Menschseins durch künstlerisches Handeln. Künstlerischer Aktivismus bedeutet überdies Welt-Veränderung nicht nur im Modus des Zwischenmenschlichen, sondern auch durch andere Formen der Einflussnahme, wie durch räumliche oder finanzielle Aspekte. Der Aspekt der

Verantwortung gegenüber dem Politischen, welcher auch in Punkten der Natalität aufgeworfen wurde, wird hier mit der Bühnensituation besonders deutlich: Kashyna begreift die Bühne als eine Art der Polis, um ihre pluralistische Perspektive darzustellen. Es wird jedoch nicht im Sinne des „Über-Redens“ eingesetzt, sondern einer Präsentation der Natalität, um in das „Miteinander-Sprechen“ zu gelangen. Das Dialogische setzt sie im Sinne des Sprechens dezidiert ein, um politisch zu agieren. Das Musicking als Zwischenmenschliche Handlung steht hier im Vergleich zum anschließenden Dialog mit dem Publikum weniger im Fokus, sondern dient vielmehr als präpolitischer Raum, der das politische Handeln des Miteinander-Sprechens ebnet. Teilhabe findet vor allem in Form des Dabei-Seins und mit politisch-thematischer Konfrontation sowie im anschließenden Involviert-Sein im Gespräch statt. Die Betonung auf Vermittlung bei Kashyna weist zudem auf das Ermöglichen eines politischen Raums. Besonders auffällig ist, dass sie die Räume, in denen sie künstlerisch tätig ist, sehr bewusst wählt. An diesem Beispiel zeigt sich exemplarisch deutlich, welche Macht der Kontext des Ortes, ebenso wie der Kontext der Rezipierenden über die politische Dimension haben. Diese Anknüpfungspunkte sind weitere Merkmale von Begegnungen in Pluralität, die politisch-kuratierte Musikformate bieten können.

8.4 Fazit zu den leitfadengestützten Interviews: Interpretation der Beispiele unter Aspekten des Politischen

Die drei Beispiele an unterschiedliche Haltungen, Wirkungsabsichten und Handlungsansätze zeigen nicht nur künstlerisch verschiedene Interpretationen von politischem Potenzial in Musikformaten, sondern beschreiben beispielhaft den Modus des Politischen *in* Pluralität. Durch die Befragung der Kurator:innen konnte den hypothetischen Merkmalen von politischer Musikkuration nachgegangen werden. Politisch zu Kuratieren bedeutet, von der eigenen Natalität Gebrauch zu machen und durch Musicking seine Einzigartigkeit zu

offenbaren. Dies kann etwas vereinfacht als Beliebigkeit der Frage, was politisches Musicking ist, ausgelegt werden. Deshalb soll an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen werden, dass das Politische der *Modus* ist, in dem sich das Künstlerische durch Pluralität vollzieht.

Im ersten Beispiel, dem Großprojekt *#bechange* des Stegreif Orchesters, werden viele politische Parameter gleichzeitig verhandelt. Die Polity des Orchesters steht als Aushängeschild für Kollektivität und Dialogische Arbeitsweisen. Die eigene Arbeitsweise geschieht in Pluralität und durch Miteinander-Sprechen, ebenso wie das Musicking in Freiheit durch einen Schwerpunkt auf Improvisation geschieht. Die Policy berücksichtigt Teilhabe durch Vermittlungsworkshops und lädt zur Co-Creation ein. Hier finden sich Aspekte des Miteinander-Sprechens und Handelns auch außerhalb des internen Prozesses, wenn auch die Hand über dem Künstlerischen von den Professionals kommt. Musicking wird vom Ensemble als soziale Praxis gelebt. Das Politische wird in den Politics geradezu versucht, auf allen Ebenen zu berücksichtigen: Der politisch-thematische Aspekt (die 17 UN-Nachhaltigkeitsziele) ist Ausgangspunkt und Leitfaden für ein Narrativ, an dem sich die gesamte Kuration aufhängt. Zudem werden die musikalischen Inhalte von allen Seiten kulturpolitisch reflektiert: welche Werke werden gespielt, wie werden sie in die heutige Zeit übersetzt, wer macht diese Arbeit? Darüber hinaus wurde versucht, den Kontext, in dem die Originalwerke komponiert wurden, mit dem politisch-inhaltlichen Aspekt zu verknüpfen. Die Angst, alles richtig machen zu wollen und an jedem Parameter eine politische Dimension einzufügen, scheint bei *#bechange* zu einer etwas überfordernden Überfrachtung an politischem Potenzial zu führen. Auch im Gespräch mit Helena Weinstock-Montag wurde klar, dass gerade die kollektive Arbeitsweise in dieser Gruppengröße eine Herausforderung für klare kuratorischen Entscheidungen ist. Zudem birgt die Kollektive Arbeitsweise bei politisch-thematischer Kuration die Gefahr, einem künstlerischen Ergebnis im Wege zu stehen: wird das Konzert als Abbild einer (wenn auch kollektiven) Interpretation eines politischen Inhalts begriffen, wird das *Politische als Modus* nicht mehr vollzogen, sondern stellt das Ergebnis dessen nurmehr dar. In anderen Worten: das Konzert ist die Momentaufnahme dessen,

was im Vorfeld zwischen Menschen auf politische Art und Weise ausgehandelt wurde. Was im Rahmen des Konzerts politisch ist, ist das Musicking mit dem Publikum. Hierfür liegt die Wirkungsabsicht in „aufklärender“ und „emotionalisierender“ Dimension. Dass dies als eher schwächeres politisches Handeln ausgelegt werden kann, liegt daran, dass im Emotionalisieren vielmehr ein präpolitischer Raum eröffnet wird, um den politischen Raum zu ebnet. Zudem steckt im Aspekt der Aufklärung, des „Awareness-Schaffens“, eine Form der Deutungshoheit, die sich in Arendt'scher Konsequenz im Anschluss an das Konzert in etwas Dialogisches einlösen müsste. Dennoch ist das Verantwortungsbewusstsein, das aus Musikkuratorischer Perspektive wahrgenommen wird, in allen Dimensionen des Projekts deutlich spürbar.

Ein gänzlich anderer Zugang zum Politischen findet sich bei Elisa Erkelenz und Outernational. Besonders bemerkenswert an diesem Beispiel ist, dass das Politische nicht dezidiert Ausgangspunkt für die Kuration ist, sondern sich aus einer künstlerischen Haltung nahezu selbstverständlich ergibt. Die Polity ebnet dem Politischen in Policy und Politics auf natürliche Weise den Weg. Denn die Grundlage, auf der Outernational fußt, sind gelebte künstlerische Pluralität, Zwischenmenschliches Handeln und Dialogik. Dies äußert sich im künstlerischen Prozess, in dem Deutungshoheit mit den Musiker:innen unter Berücksichtigung der globalen, post-migrantischen Zeitaktualität geteilt, wenn auch nicht gänzlich abgegeben wird. Die Policy unter Teilhabeaspekten und dem Zwischenmenschlichen Handeln ist Hauptbestandteil der Kuration.

Das Schaffen von Räumen für Menschen, in denen etwas Neues entstehen kann, ist Erkelenz besonders wichtig. Diese können nahezu als eine moderne Form der Polis verstanden werden, da in ihm zwar kuratierte Perspektiven im Vordergrund stehen, die Pluralität und Multitemotionalität eines jeden Menschen, der hineinkommt, aber Hauptaspekt für Erkelenz sind. Besonders gelungen erscheint an diesem Beispiel, dass die Wirkungsabsicht nicht gewollt politisch ist, sondern die künstlerische Absicht die Möglichkeit bietet, *durch den künstlerischen Akt*

politisch zu werden. Dies schließt an die Definition des Handelns als künstlerisches Merkmal an.

Das Beschreiben der künstlerischen Lebendigkeit durch Multiperspektivität, die Erkelenz verfolgt, schließt zudem an die Resonanzaffine Musikvermittlung Müller-Brozovics (2024 : 19) an, welche Lebendigkeit und ein Oszillieren als ein Merkmal versteht. Zudem sei hier erwähnt, dass Erkelenz' Aussage zur musikalischen Verständigung der Idee nahekommt, Musicking als eine Form des Miteinander-Sprechens zu begreifen, indem sie fragt: „How can a diverse, contemporary music sound like?“

In der Tätigkeit von Masha Kashyna fällt insbesondere zu den beiden anderen Beispielen auf, dass das Politische sehr bewusst und offen über allem Künstlerischen steht dahin geht, Antrieb für das Künstlerische zu sein. Auch wenn Aktivismus ein Auslegungsspektrum ist, wird an diesem Beispiel besonders deutlich, wie aktiv Musikformate genutzt werden können, um politisch zu handeln. Die Deutungshoheit wird zwar, wie in den beiden vorangegangenen Beispielen klar reflektiert, nicht aber um Pluralismus darzustellen, indem sie abgegeben wird, sondern das Einzigartige in Anerkennung des Pluralismus hervorzuheben und Verantwortung für aktives Handeln aufzuzeigen. Ihre Deutungshoheit auf die Welt setzt sie bewusst ein, um sie dem Publikum zu präsentieren. Darüber hinaus geht es ihr um ein aktives Handeln über das Zwischenmenschliche hinaus, welche insbesondere die Welt-Veränderungsabsicht unterstreicht. Dieses Handeln steht aber nicht im Musicking selbst, sondern wird mit diesem verbunden („zwei Aufgaben werden zu einer“) oder steht neben dem Musicking. Außerdem arbeitet Kashyna nicht ausschließlich musikalisch, sondern transdisziplinär. Besonders das Räumliche spielt hier eine große Rolle. Kashyna versteht das Musicking eher als präpolitischen Raum, der den politischen Raum des Dialogischen im Anschluss daran aufmacht.

Ein interessanter Aspekt, welcher in der kritischen Reflexion der Arbeit aufgeworfen wurde ist, dass die bewusste Wahl von Kooperationspartner:innen und das bewusste Einsetzen von Deutungshoheit einerseits nur innerhalb einer

Komfortzone stattfindet und andererseits wiederum Pluralität verengt. Dies wirft die Frage auf, inwiefern politisches Handeln und politische Räume als Konfrontationssituationen begriffen werden sollen bzw. in wieviel Harmonie oder Disharmonie dies stattfindet.

Das Dialogische

Auffallend an allen drei Beispielen ist, dass die Kuration eines Formats niemals nur aus einem Konzert, bzw. einer musikalischen Darbietung, sondern aus mehreren Teilen besteht. Dieses „Darüber hinaus“ dient meistens dazu, eine Art des Dialograums zu schaffen oder Vermittlung zu ermöglichen.

Es weist auch eher darauf hin, dass das Miteinander-Sprechen als höchste politische Form des Handelns bevorzugt wird. Dennoch wird, wie bei Erkelenz deutlich, das Musicking deshalb nicht abgewertet, sondern vielmehr als eine Möglichkeit außerhalb des Politischen begriffen, welche als Katalysator für alles Politische dienen kann. Musik als vielleicht uremotionalste Ausdrucks- und Rezeptionsform kann daher gar nicht hoch genug geschätzt werden, um Räume des Handelns zu ermöglichen. Denn eine emotionale Öffnung, wie es eine intellektuelle Transformation (durch Aufklärung, politischer und kultureller Bildung) vielleicht nicht so sehr vermag, kann etwas utopistisch formuliert die Bereitschaft der Menschen erhöhen, ins politische Handeln zu gelangen.

Das Eröffnen von Räumen scheint die größte Stärke von politisch kuratierten Musikformaten (wie von der Musikvermittlung immer wieder hervorgehoben wird) zu sein. In ihnen kommen Menschen zusammen, welches eine hohe Verantwortung der Kurator:innen mit sich bringt, diese mit dem Zwischenmenschlichen unter Anerkennung der Pluralität zu füllen. Das bedeutet für die Kuration, dass Musicking die Fähigkeit besitzt, soziale (gesellschaftliche) Räume in politische Räume zu verwandeln, indem die Möglichkeit des Miteinander-Sprechens gegeben wird. Dies bietet zwei kuratorische Ansätze: das non-verbale Musicking wird zu einem kostbaren präpolitischen Raum, welcher den politischen Dialograum vor- oder nachbereitet. Oder das Dialogische findet

vor, während oder nach dem Musikformat statt. Auch in den Parametern des Konzertdesigns wurde dieser Aspekt im Sinne einer Vorbereitung auf das Konzert oder im Ausklang danach erwähnt. Dazu können interdisziplinäre Ansätze genauso wie Partizipative Kunst einen Mischraum darstellen, der sowohl durch Musicking als auch durch Miteinander-Sprechen das Politische während des Musikformats ermöglicht.

Pluralität

Ein weiterer Aspekt, welcher in den drei Interviews zum Tragen kommt, ist der der Anerkennung von Pluralität. Politische Kuration bedeutet, sowohl eigene als auch andere Personen in dieser Welt anzuerkennen und in der Kuration, sowohl auf künstlerischer Seite wie auch auf Rezipierenden Seite, zu berücksichtigen. Dies spielt auf das gegenwärtige Schlagwort der „Diversität“ ab, welches im Kontext dieser Arbeit eine ganz besondere Stellung für das Künstlerische bekommt.

Freiheit

Um den Aspekt der Freiheit bei Arendt nochmals aufzugreifen, soll zudem erwähnt sein, dass dies auch Aspekte der Zugänglichkeit und Barrierefreiheit von Musikformaten touchiert. Indem sich Matarasso auf das UN-Menschenrecht der Teilhabe an Kunst und Kultur stützt, verweist er auf mögliche exkludierende Faktoren, welche bei Participatory Art berücksichtigt werden, bei Non-Participatory Art jedoch eine große Rolle spielen können. Deshalb sei darauf hingewiesen, dass politisches Handeln nach Arendt nur in Freiheit im öffentlichen Raum möglich ist, welches eine Zugänglichkeit und Barrierefreiheit für jeden Menschen voraussetzt, um überhaupt politisch werden zu können.

Im abschließenden Fazit zu dieser Masterarbeit wird nochmals auf die eingangs aufgestellten Thesen eingegangen und aus den Untersuchungen und der

Interpretation der Interviews und Praxisbeispiele Merkmale für politische Musikkuration gezogen.

9 Schlussteil

Forschungsgegenstand und Herangehensweise

Diese Arbeit warf verschiedene, miteinander zusammenhängende Forschungsfragen auf, um das politische Potenzial in kuratierten Musikformaten zu untersuchen. Die vorrangige Forschungsfrage lautete: *Inwiefern können kuratierte Musikformate in der Praxis eine politische Dimension entwickeln?*

Im ersten Teil der Arbeit wurde dafür das Politische sowie das Künstlerische als zwei Handlungsfelder definiert, die keinen Zustand, sondern einen Modus beschreiben. Dies warf die Frage auf, inwiefern diese beiden Modi zu einem Modus werden, der Merkmale beider Handlungsfelder beinhaltet. Deshalb wurden zunächst verschiedenste Parallelen zwischen dem Politischen und dem Künstlerischen gezogen. Für das Politische wurde auf das Verständnis des Politischen nach Hannah Arendt zurückgegriffen. Arendt beschreibt als Wesensmerkmal des Politischen das zwischenmenschliche Handeln, welches im Rahmen dieser Arbeit anhand des Begriffs des Musicking ebenso als definierendes Merkmal festgelegt wurde. Arendts Gedanken zum Politischen als ein Modus des zwischenmenschlichen Handelns sowie der Transfer zum Künstlerischen gehen der Forschungsfrage nach, *inwiefern das Verständnis des Politischen nach Hannah Arendt in eine künstlerische Haltung übertragen werden kann und welche künstlerischen Absichten sich daraus ableiten lassen*. Auch greift dies gleichzeitig in die dritte Forschungsfrage, *welche Überschneidungen zwischen dem Politischen und dem Musicking für die Kuration genutzt werden können und welche Handlungsansätze daraus folgern*.

Ausgehend von dem mehrdimensionalen Politikbegriff der polity – policy – politics wurden zudem diese drei Dimensionen auf die Kuration von Musik übertragen, welche als eine Form der Einordnung in der Untersuchung von Musikformaten auf ihr politisches Potenzial fungieren. Sie dienen der Untersuchung der Forschungsfragen nach Haltung, Absicht und Ausgestaltung.

Im zweiten Teil der Arbeit wurde auf die Methodik eingegangen, die aufgestellten Merkmale und Thesen zu untersuchen. Anhand von drei leitfadengestützten Interviews wurden drei Kuratorinnen auf Aspekte der Haltung, der Wirkungsabsichten und der Handlungsansätze anhand ihrer kuratierenden Tätigkeiten diskutiert und interpretiert.

10 Beantwortung der Forschungsfragen

Um sich der Hauptforschungsfrage zu nähern, werde ich zunächst auf die zweite Frage eingehen, inwiefern das Verständnis des Politischen nach Hannah Arendt in eine künstlerische Haltung übertragen werden kann und welche Absichten sich daraus ableiten lassen:

Arendts Definition des Politischen als ein Modus zeigt sich in der nicht-lebenserhaltenden Tätigkeit des zwischenmenschlichen Handelns. Musicking als Grundlage für Musikformate als soziale Praxis des zwischenmenschlichen Handelns wurde mit spezifischen Charakteristika als politisch ausgelegt. Bei Arendt setzt politisches Handeln mehrere Dinge voraus, welche demnach auch für das Künstlerische gelten.

1. Die Pluralität, welche beschreibt, dass jeder Mensch in Einzigartigkeit auf der Welt ist, diese sich jedoch erst im Handeln äußert

2. Die Natalität, welche einem jeden Menschen, der in die Welt kommt, die potenzielle Möglichkeit des Handelns in Pluralität gibt. Mit der Natalität kann durch jede Geburt eine Tradition fortgesetzt oder etwas Neues in die Welt gebracht werden.
3. Die Freiheit, welche Voraussetzung dafür ist, dass sich Pluralität und Natalität zeigen und politisches Handeln erst ermöglicht.
4. Das Dialogische, welches als höchste Form politischen Handelns das „Miteinander-Sprechen“ meint

10.1 Beantwortung der aufgestellten Thesen in Kapitel 1

Im Rahmen der Erörterungen zu den Parallelen zwischen Politischem und Künstlerischem wurden verschiedene Thesen aufgestellt, die hier erörtert werden sollen.

These 1: Musicking als Künstlerisches Handeln findet im Zwischenmenschlichen statt, in welchem sich Pluralität und Natalität zeigen und kann daher als politisches Handeln verstanden werden

An mehreren Stellen wurde Bezug genommen auf die überscheidenden Merkmale von politischem Handeln und Musicking. Insbesondere weil Musicking eine soziale, beziehungsstiftende Praxis ist, die zwischen Menschen stattfindet, kann festgehalten werden, dass es dem politischen Handeln in seinen Merkmalen ähnelt. Arendt beschreibt jedoch das Sprechen als die höchste Form politischen Handelns, welche im non-verbalen Musicking die Frage aufwirft, ob es trotz kommunikativer Merkmale vollumfänglich politisches Handeln ist. Dies wird in These 5 weiter diskutiert.

These 2: Politisch Kuratierende handeln in einem freien Raum, der dadurch politisch wird

Arendt spricht von verschiedenen Räumen, in denen sich Menschen bewegen und in welchen sie tätig werden. Das Handeln in Pluralität und Freiheit ordnet sie dem öffentlichen Raum zu, welcher dadurch zu einem politischen Raum wird. Künstlerische Räume, die durch Musicking innerhalb der Kunstfreiheit und in Pluralität eröffnet werden, bekommen eine politische Dimension. Jedoch soll auch hier berücksichtigt werden, dass vor allem das Miteinander-Sprechen den Politischen Raum ausmacht. Wie im Fazit zu den Interviews bereits angemerkt wurde, kann dem Musikformat eine dialogische Ebene hinzugefügt werden, welche den Raum zu einem politischen werden lässt. Dazu sagt Erkelenz: „Es geht nicht darum, dass jedes Kunstwerk politisch ist, sondern dass wir Räume gestalten, in denen wir politisch fähiger werden. Diese Räume sind die Einladung zur Veränderung.“

These 3: Künstlerisches Handeln an einem Ort der Freiheit ermöglicht, verschiedene Stimmen in Pluralität erhören zu lassen.

Umgekehrt kann aber auch gelesen werden, dass Kurator:innen die Möglichkeit im Sinne der Natalität besitzen, soziale Räume zu öffentlichen Räumen zu machen, in dem sie Stimmen der Pluralität in Meinungsfreiheit in die Kuration miteinbeziehen. Auch wenn die Aufführung für Rezipierende nicht verbal geschieht, kann sich Pluralität in anderem Gewand zeigen. Insbesondere die Praxis von Elisa Erkelenz fällt dabei auf, non-verbal und dennoch im Sinne der Pluralität zu handeln, indem sie Musiken aus der ganzen Welt als stellvertretende Stimmen zu Gehör bringt. Hier möchte ich dafür argumentieren, dass Musicking Pluralität trotz Non-Verbalität kommunizieren kann.

These 4: Politisch Kuratierende könnten den künstlerischen Raum, den sie eröffnen, als eine moderne Form der Polis begreifen.

Arendt orientiert sich an der griechisch-antiken Polis als dieser öffentliche Raum, ebenso wie Müller-Brozovic (2024) das Forum vorschlägt. Dies kann für politische Kuration als Orientierung dienen, besonders die Ebene des Miteinander-Sprechens zu berücksichtigen, welche von Arendt als höchste Form des Handelns eingeordnet wird. Sich an der Polis zu orientieren bedeutet, Musikformate als Begegnungsformate mit ihren räumlichen und pluralistischen Merkmalen zu denken.

These 5: Musikformate werden politisch, indem eine verbale Ebene hinzugefügt wird oder Musicking als Form des Miteinander-Sprechens begriffen wird

Wie bereits im Fazit zu den Interviews und in der ersten These angerissen wurde, geht es hierbei um die mehrfach aufgeworfene Frage, ob Musicking dem Arendt'schen Sprechen in seiner politischen Dimension als höchster Form des politischen Handelns gleichgestellt ist. Ich möchte diese These damit beantworten, dass Musik grundsätzlich andere Qualitäten der Kommunikation aufweist als Sprache es tut. Auch Erkelenz weist im Interview darauf hin, dass Musik im Vergleich zur expliziten Aussagekraft von Sprache, welche auch einengend wirken kann, „alles kann“. Darüber nachzudenken, inwiefern Sprache künstlerische eingesetzt werden soll, betrifft daher kuratorische Entscheidungen, wie eindeutig z.B. politische Inhalte vermittelt werden sollen.

These 6: Politische Musikformate berücksichtigen Teilhabe in der Kuration

Im Kapitel → *Teilhabe* wurde ausführlich dargelegt, wie essentiell alle diskutierten Grade der Teilhabe für eine politische Dimension von Musikformaten sind. Besonders Partizipative Kunst und insbesondere Community Art machen diese Deutung zur künstlerischen Grundlage, auf der alles fußt. Man kann nicht genug betonen, wie politisch ein vollständiges Involviert-Sein des Publikums

durch gemeinschaftliches Handeln im Vergleich zu ästhetischen Erlebnissen ist. Das Transformative, Welt-Verändernde, welches sowohl dem Künstlerischen als auch dem Politischen zugrunde liegt, wird hier durch das Musicking selbst zum Modus des Politischen. Im Vergleich dazu erscheint es besonders paradox, dass Künstlerische Ergebnisse, darunter auch Musikformate, welche, wie Erkelenz anmerkte, sich eher „positionieren“ (vgl. Erkelenz) als eine Haltung auszudrücken, im Kulturbetrieb breiter vertreten sind als Partizipative Kunst. Dies mag mit der Frage nach dem Qualitätsbegriff in der Kunst zusammenhängen, welche künstlerische Ergebnisse in gut oder schlecht einteilt und bewertet, anstatt die zugrunde liegende Haltung in politisch-handelnd oder weniger politisch handelnd einzuteilen. Hierzu unterscheidet Matarasso (2019) wie erwähnt zwischen Art und Participatory Art sowie verschiedenen Konzepte von Kunst.

These 7: Politisch Kuratierende handeln in einem besonderes Maß an Bewusstsein für diese Verantwortung

Der Aspekt der Verantwortung scheint zentral in der politischen Kuration. Zunächst gehe ich davon aus, das Kuratierende, die sich für politische Dimensionen in ihrer Kunst entscheiden, ein Verantwortungsbewusstsein gegenüber ihrer „Position als Bürger:in“ (vgl. Masha Kashyna) in der Gesellschaft haben. Diese bringen sie entweder mit ihrer arbeitenden Tätigkeit des Musicking zusammen, oder unterscheiden nur geringfügig zwischen diesen fließenden Grenzen. Besonders im aktivistischen Spektrum von politischer Kunst führt dieses Verantwortungsbewusstsein in eine Form der Umdeutung der Aufgabe von Kunst. Jedenfalls zeichnet das Verantwortungsbewusstsein auch das postautonome Kunstverständnis aus. Da Musicking zwischen Menschen stattfindet, verlagert sich die Verantwortung vor allem auf den sozialen Aspekt, für Mitmenschen Sorge zu tragen, sich zu kümmern: eben das, was das Wort „Kuratieren“ im Kern meint.

These 8: Politisch kuratierte Musikformate streben nach einer Veränderung von Welt

„Art as Act“ und das Politische als Handeln: diese Definitionen weisen auf das Moment der Transformation, in dem sich beide Modi zeigen. Auch Erkelenz beschreibt die Möglichkeit des Wachsens als ein Grundbedürfnis von Kunsterfahrungen, für den die Räume bereitgestellt werden. Müller-Brozovic (2024 : 287) hebt in der „Resonanzaffinen Musikvermittlung“ besonders das transformative Potenzial von Musicking hervor, welches im Rahmen dieser Arbeit auf das politische Potenzial spezifiziert wird. Mit anderen Worten: Musicking zielt auf Lebendigkeit (ebd. : 19) und Veränderung ab, ebenso wie es das Politische als Zwischen-Menschen-stattfindende Praxis tut. Welches Ausmaß an Welt-Veränderung politisch Kuratierende erreichen wollen, wird weiter unten in den spezifischen Wirkungsabsichten dargelegt.

These 9: Musicking als politisches Handeln ist eine soziale Praxis, welche gemeinschaftlich und zwischen Menschen erfolgt

Die abschließende These geht nochmals auf die erst These ein: Das Musicking im politischen Kontext funktioniert nur als soziale Praxis und als zwischen Menschen stattfindend. Mit Müller-Brozovic (2024) wird Musik als Beziehungstifterin verstanden, welche einerseits eine Form des Miteinander-Sprechens darstellt und als „Sphäre für ästhetische Resonanz“ (Rosa 2016 in Müller-Brozovic 2024) über weitere Mittel, insbesondere der Emotionalität in der Kommunikation verfügt. Genau in diesem Spannungsfeld, keine Eindeutigkeit und Spezifik zu vermitteln und gleichzeitig trotzdem eine tiefe Welt-Erfahrung machen zu können, zeichnet die Musik als Form des zwischenmenschlichen Handelns aus. „Damit erweitert sich das Handlungsfeld der Musiker*innen und des Publikums hin zu gemeinsamen Gestaltungs- und Deutungsräumen, in denen sich Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit der Musikbeziehungen [wie auch des Politischen] vermengen.“ (Müller-Brozovic 2024 : 21)

These 10: Politisch kuratierte Musikformate reflektieren selbstkritisch ihre eigenen Arbeitsstrukturen und versuchen auch hier, eine politische Dimension einzunehmen

Wie sich in allen drei Interviews zeigte, ist die Reflexion über die eigene Arbeitspraxis fester Bestandteil der Kuration. Das zwischenmenschliche Musicking im künstlerischen Prozess scheint wie selbstverständlich für das Politische im Künstlerischen zu gelten, denn sie ist Teil der Polity, der Haltung der Kurator:innen. Die Frage danach, *wie* gehandelt wird, bestimmt *was* daraus folgt.

These 11: Politisch kuratierte Musikformate handeln nicht im autonomen Kunstverständnis, sondern beziehen den Kontext ihrer Zeit ein

Im Sinne der Veränderungsabsicht und des Handelns können Autonomie und das Politische nicht nebeneinander existieren. Wie Erkelenz anmerkt, geht es nicht zwangsläufig darum, seine politische Position künstlerisch zu verarbeiten, sondern durch die Kunst eine Haltung zu transportieren, welche immer im Zeitbezug der Kuration, ausgedrückt durch die künstlerische Lebendigkeit, steht. Was sich in den Beispielen von Outernational deutlich zeigt, ist, dass auch Musik und Kontext sich in einem Wechselspiel befinden: einerseits wird die Gegenwart in den Kontext der Kuration miteinbezogen, gleichzeitig wirkt der Kontext im Moment der Rezeption auch auf das Kuratorische und kann diesen radikal verändern.

10.2 Fazit zur Mehrdimensionalität in Kapitel 5

Im hier folgenden Kapitel wird nochmals Bezug genommen auf die drei Dimensionen der Haltung, Wirkungsabsicht und Handlungsansätze, welche im Titel dieser Arbeit als Schlussfolgerung der Einordnung politischen Potenzials

beschrieben sind. Sie beantworten die Forschungsfrage: *Inwiefern können kuratierte Musikformate in der Praxis eine politische Dimension entwickeln?*

10.2.1 Polity: Die Haltung als Grundlage

Wie in der Beantwortung der Thesen dargelegt, spielt die Haltung der Kurator:innen eine entscheidende Rolle für die politische Dimension. Sie ist die Grundlage, auf der das Künstlerische wächst. An den Beispielen wurde gezeigt, dass sowohl eine sehr bewusste Entscheidung für politische Kunst, wie auch eine nicht vordergründig politische Absicht durch die Haltung zum Politischen werden kann.

Im Sinne Arendts und mit allen bereits erwähnte Merkmalen soll die Polity von kuratierten Musikformaten im Zeichen des „Ideals der Freiheit *für* Politik“ statt des „Ideals der Freiheit *von* Politik“ (Vowinkel 2015 : 45) stehen.

10.2.2 Policy: Einordnung der Wirkungsabsichten

Durch die geführten Interviews wurden im Sinne des Pluralismus verschiedene Grade von politischen Wirkungsabsichten erwähnt. Diese werden im Folgenden in vier Dimensionen unterteilt, wobei die Grenzen fließend sein können oder auch mehrere Absichten die Policy von Musikformaten bilden können.

1. Emotionalisierungsabsicht: Politisierung durch Bewusstwerdung

Eine erste Wirkungsmöglichkeit liegt in dem Potenzial, über emotionale Erfahrung und dem Fühlen zu arbeiten. Dies kann eine Sensibilisierung für ein Thema sein, eine Provokation bei den Rezipierenden auslösen oder über eine Ästhetische Erfahrung an einen rationalen Bezug zur Politik herausführen. In der Emotionalisierung eines Themas, gerade in Verbindung mit Musik, liegt jedoch

auch ein hohes Potenzial für Manipulation und Missbrauch (vgl. → *Einleitung*). Hier kann der Begriff „Dramaturgie der Nähe“ von Hans-Joachim Gögl und Folkert Uhde hilfreich sein. Dieser meint, über Begrifflichkeiten schöpferisch tätig zu werden (Anm. d. A.: auszugestalten), als „seelische und geistige Gravitationszentren“ (Müller-Brozovic, Gögl 2022 : 68) offene Fragen, Kompetenzen oder Sehnsüchte beim Publikum hervorrufen (vgl. ebd.) und innerhalb des Formats „ein Potenzial für Lebendigkeit und Verwandlung zu schaffen“ (ebd. : 69). Besonders das Mittel der Improvisation steht dabei im Vordergrund, um eine „einmalige Energie von Aufmerksamkeit“ (ebd. : 70) zu erzeugen, aber auch Aspekte neuer physischer Räume (vgl. ebd. : 74) sowie der Partizipation als „Erlebnis der Übersteigerung des Individuellen“ (ebd.). Diese Absichtsdimension wird am Beispiel der „Symphony of Change“ des Stegreif Orchesters deutlich.

2. Aufklärungsabsicht: Politisierung durch Politische Bildung

Ein politisches Thema innerhalb eines Konzertformats zu verhandeln oder Teil dessen werden zu lassen, kann der Wirkungsabsicht einer politischen Aufklärungs- bis hin zur Bildungsarbeit gleichkommen. Von der Sensibilisierung bis zur Aufklärung mag es kein großer Sprung sein, dennoch kann es hilfreich sein, sich über diesen Unterschied Gedanken zu machen. Aspekte der Vermittlung innerhalb von Musikformaten können zudem unterschiedliche Schwerpunkte haben, eher auf dem musikalischen oder politischen, bedingen sich diese oder sind sie gleichberechtigt? Auch hier kann das *#bechange* Projekt als Beispiel genannt werden, ebenso wie die Klanginstallation „Last Chance to hear“ des Podium Esslingen, welche bedrohten Tierarten ein musikalisches Mahnmal setzt.

3. Demokratisierungsabsicht: Politisierung durch Gemeinsames Handeln und Diskurs

Einen Dialograum zu eröffnen, der die Möglichkeit des Sprechens in Pluralität ermöglicht, liegt dem ganzen Konzept des Politischen im Rahmen dieser Arbeit zugrunde. Das Dialogische als Teil des Musikformats zu kuratieren, liegt, angelehnt an das Konzept der „Cultural Democratisation“ der Participatory Art in einer Form der Demokratisierung.

4. Realitätsveränderungsabsicht: Politisierung durch Aktionismus/Aktivismus

Wo die Grenzen des Aktionismus bzw. Aktivismus liegen steht ebenfalls zur Debatte. Jedoch tun sich hier vor allem Fragen der nachhaltigen Veränderung über die Kunst hinaus auf. Dies bedeutet konkrete Handlungsmaßnahmen, die die Welt neben dem Künstlerischen durch andere Mittel verändern wollen oder „zwei Aufgaben [nämlich die Künstlerische und eine Weitere] zu einer zusammenzufassen (Masha Kashyna im Interview).

Von der Emotionalisierungsabsicht bis zum Aktivismus soll hier nicht gewertet sein, was das transformativste Potenzial der Wirkungsabsichten sei, denn für die eine mag eine emotionale Transformation der Schlüssel für Weltveränderung sein, für den anderen der gepflanzte Baum, der weiterwächst. Kurator:innen sollen sich in Bezug auf die Policy vielmehr die Frage stellen, wie intervenierend sie durch ihre politische Haltung agieren wollen.

10.2.3 Politics: Voraussetzungen für eine politische Musikkuration

Aus den Überlegungen zu den Gestaltungsparametern sowie den Interviews konnte die Vielfältigkeit der Möglichkeiten in der Kuration, eine politische

Dimension zu erzeugen, dargelegt werden. Dennoch ergeben sich aus meinen Beobachtungen und anhand Arendts Darlegungen, was das Politische bedingt, drei wesentliche Aspekte, die für eine politische Dimension in der Musikkuration berücksichtigt werden. Sie orientieren sich an dem Dialogischen, an der Pluralität, der Natalität und dem Freiheitsbegriff.

1. Freiheit: Musikformate mit politischer Dimension berücksichtigen Zugänglichkeit und Barrierefreiheit

Im Sinne der Freiheit und dem UN Menschenrecht auf Anteilnahme an Kunst und kulturellem Leben sollte das Musikformat so gestaltet werden, dass es möglichst leicht zugänglich ist. Denn erst wenn der Mensch die Freiheit hat, in den öffentlichen Raum zu treten, kann er politisch handeln. Der Ort spielt für die Zugänglichkeit und Barrierefreiheit einerseits eine besonders große Rolle, aber auch die Form der Präsentation kann einen barrierefreien Zugang bieten. Klanginstallationen wie beispielsweise „Last Chance to hear“ des PODIUM Festival Esslingen sind für alle Menschen vor Ort frei und kostenlos zugänglich. Auch Tages- und Nachtzeit oder finanzielle Barrieren spielen hier keine Rolle.

An dieser Stelle soll erwähnt sein, dass Digitalität ein hohes Potenzial an barrierefreier Zugänglichkeit bietet. Besonders hybride Formate können sowohl vor Ort als auch digital Barrieren equivalieren. Dies ist ein bisher noch selten mitbedachtes Potenzial, welches bei der politischen Dimension berücksichtigt werden kann.

2. Pluralität: Musikformate mit politischer Dimension berücksichtigen Aspekte der Diversität

Die Anerkennung und das Mitdenken von Pluralität ist wiederkehrend essentiell für die politische Dimension. Besonders im Zeitbezug zu erwähnten postmigrantischen, globalen Aspekten spielt Diversität zunehmend eine große Rolle. Die Vermittlung von Pluralität durch Kunst kann einen wichtigen Stellenwert in der Kulturpolitik einnehmen. Angesichts des politischen

Rechtsrucks in der ganzen Welt, insbesondere vor den derzeitigen Europawahlen und weiteren totalitären Machthabern scheint die Anerkennung von Pluralität und das bewusste Zeigen dieser Anerkennung eine besondere Relevanz von politischer Kunst mit sich zu bringen. Denn nach Arendt ist diese „die einzig wirksame Waffe gegen das ideologische Denken, das seine Überzeugungskraft aus einer vermeintlich Folgerichtigkeit bezieht und keine Diskussion, keiner kritischen und demokratischen Öffentlichkeit bedarf beziehungsweise diese gewaltsam unterbindet.“ (Vowinckel 2015 : 126).

3. Das Dialogische: Musikformate mit politischer Dimension berücksichtigen ein „Miteinander-Sprechen“

Verbale Kommunikation als Schlüssel des Politischen wurde bereits ausführlich dargelegt. Auch das Miteinander-Sprechen kann auf vielfältigste Weise kuratiert werden, es sollte jedenfalls mitbedacht werden.

4. Natalität: Musikformate mit politischer Kuration übernehmen Verantwortung für den Neubeginn

Politisch Kuratierende handeln auf eine besondere Art und Weise: sie ergreifen die Möglichkeit ihrer Natalität zum Neubeginn, „etwas in die Wirklichkeit zu rufen, das es noch nicht gab“ (Arendt 1994 in Solmaz 2016 : 177). Dies ist eine Verantwortung des Mensch-Seins, die sie wahrnehmen. Denn „Arendt setzt (...) Freiheit mit der Fähigkeit gleich, etwas Neues ins Leben zu rufen, wobei Menschen dies nach Arendt können, weil sie existenziell dazu bestimmt sind.“ (ebd.)

11 Diskussion und Ausblick

Das besprochene Feld der politischen Kunst ist weit, weshalb einige Aspekte, die in die politische Dimension hineinreichen im Rahmen dieser Arbeit ausgespart wurden. In Bezug auf die Kuration wurde das Thema der Finanzierung und Förderungen von Musikformaten kaum besprochen, da dies einer Untersuchung sowohl zum Status Quo von Institutionen als auch der freien Szene bedarf. Dennoch soll nicht unerwähnt bleiben, dass Kunst nicht erst im Zeitgeist des Kapitalismus an finanzielle Bedingungen gekoppelt ist. Auch wurden Interviews vor allem mit freiberuflich tätigen Personen geführt, welche eine Herangehensweise von Institutionen weniger berücksichtigt. Auffällig in der Recherche war jedoch, dass bewusst politisch konnotierte Musikformate vor allem in der frei geförderten Szene vorzufinden sind. Interessante Bemühungen von großer institutioneller Seite werden aber derzeit auch vermehrt beobachtet: das Beethovenfest Bonn unter Steven Walter bezieht Vermittlungs- und Community Arbeit gleichwertig in die Kuration der Festivalplanung mit ein, die Wiener Festwochen unter Milo Rau entwickeln ein durchweg politisches Programm als eine Art Räterepublik während der Zeit des Festivals für die Stadt. Hier gäbe es noch weiteren Untersuchungsbedarf, welcher auch über einen längeren Zeitraum ein Abbild politischer Veränderungen sein könnte.

Ein weiterer blinder Fleck in der Untersuchung ist der Aspekt der Digitalität, der aus Kapazitätsgründen ausgespart wurde. Dieser bekommt zunehmend auch im Politischen eine wesentliche Bedeutung, insbesondere was die zwischenmenschliche Kommunikation betrifft. Digitale oder hybride Musikformate bieten eine Reihe an Möglichkeiten für o.g. Voraussetzungen politischer Kuration. Das Dialogische und eine neue Lesart von Diversität durch eine andere Form der globalen Zugänglichkeit könnte eine große Rolle in weiterer Erforschung politischer Musikkuration bieten. Zudem war es der Autorin dieser Arbeit nicht möglich, die gesamte Bandbreite der Arendt'schen Publikationen nachzugehen und in ihrer Komplexität hinreichend darzustellen, wie es in der

umfangreichen Arendt-Forschung seit einigen Jahrzehnten betrieben wird. Die vielen klugen Ansätze ihrer Publikationen bieten jedenfalls vermeintlich unerschöpflich viele weitere Anknüpfungspunkte an die Musikvermittlung.

Die auffallende Diskussion innerhalb dieser Arbeit, die individuell kuratorisch beantwortet werden soll, ist, wie das Dialogische im oder durch Musicking verstanden wird. Meine persönliche Herangehensweise an diesen Diskurs ist, dass das Miteinander-Sprechen einen wesentlichen Aspekt miteinbeziehen muss: das „Miteinander-Hören“. Im Dialogischen geht es darum, alle Stimmen in Pluralität nicht nur zu beantworten, sondern auch alle zu erhören. In diesem Bewusstsein zu Kuratieren, wäre ein großer politischer Gewinn durch die Möglichkeiten des Musicking. Um die Wichtigkeit der (Selbst-)Reflexion politisch-kuratorischer Tätigkeit hervorzuheben, steht am Ende dieser Arbeit ein Fragebogen, welcher der individuellen Praxis der Leser:innen dienen soll. Er ist im Anhang zu finden.

Abschließen möchte ich mit einer verknappten Definition der ausführlich dargelegten, umfangreichen Thematik des Politischen in der Musikvermittlung:

Politische Musikkuration bedeutet, Sorge dafür zu tragen, dass das (nicht missbräuchlich verwendete) Politische in der Kunst durch Musicking ihren Platz findet. Welcher Zugang dafür gewählt liegt, liegt in der Pluralität der Sache.

Literaturverzeichnis

Anlauf, Lena (2007): *Hannah Arendt und das Recht, Rechte zu haben*, MRM — MenschenRechtsMagazin Heft 3/2007, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/3475/file/2007_heft3_online_2009_10_07.pdf

Arendt, Hannah (1993): *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*. München: R. Piper GmbH & Co KG. (Hrsg. Ursula Ludz)

Arendt, Hannah (2020): *Vita Actica oder Vom tätigen Leben*, München: Piper Verlag GmbH (2. Auflage)

Braune, Andreas (2023): *Hannah Arendt: Verteidigung des Zivilen Ungehorsams als politische Handlungsform*. In: Braune (Hsg.): *Ziviler Ungehorsam. Texte von Thoreau bis Extinction Rebellion*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag GmbH S.129-158

Gloe, Markus/Oefftering, Tonio (2020): *Didaktik der politischen Bildung. Ein Überblick über Ziele und Grundlagen inklusiver politischer Bildung*. In: Meyer/Hilpert /Lindmeier (Hrsg.): *Grundlagen und Praxis inklusiver politischer Bildung*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung S. 87-132

Guenther, Bernhard (2023): *Bringing People Together is the Core of Curating*. In: Wernicke/Kunkel: *No Cure: Curating Musical Practices*, Issue 57/October2023, Zürich: Notes on Curating www.oncurating.org S. 18-21

Matarasso, François (2019): *A restless Art. How participation won and how it matters*, London: Calouste Gulbekian Foundation

Müller-Brozovic, Irena (2017): *Musikvermittlung*. In: *Kulturelle Bildung-Online*. <https://www.kubi-online.de/artikel/musikvermittlung> (letzter Zugriff am 14.09.2021)

Müller-Brozovic, Irena/Gögl, Hans-Joachim (2022): *Dramaturgie der Nähe. Zur Entwicklung neuer Konzertformate bei den Montforter Zwischentönen*. In: Müller-Brozovic, Irena/ Weber, Barbara Balba (Hrsg.): *Das Konzertpublikum der Zukunft. Forschungsperspektiven, Praxisreflexionen und Verortungen im Spannungsfeld einer sich verändernden Gesellschaft*, Bielefeld: transcript Verlag S. 67-76

Müller-Brozovic, Irena (2024): *Das Konzert als Resonanzraum. Resonanzaffine Musikvermittlung durch intensives Erleben und Involviertsein*, Bielefeld: transcript Verlag

Petri-Preis, Axel/ Voit, Johannes (2023): *Einleitung*. In: Petri-Preis, Axel/Voit, Johannes (Hrsg.): *Handbuch Musikvermittlung*, Bielefeld: transcript Verlag S. 15-19

Rademacher, Wiebke (2023): *Musik kuratieren*. In Petri-Preis, Axel/Voit, Johannes (Hrsg.): Handbuch Musikvermittlung, Bielefeld: transcript Verlag S. 375-380

Rohe, Karl (1994): *Politische Kultur: Zum Verständnis eines theoretischen Konzepts*, Wiesbaden: Springer Fachmedien

Scheurle, Christoph (2017): *Kunst als politische Partizipation – politische Partizipation als Kunst?* Kulturelle Bildung-Online. <https://www.kubi-online.de/artikel/kunst-politische-partizipation-politische-partizipation-kunst> (letzter Zugriff am 14.09.2021)

Solmaz, Kahraman (2016): *Das Politische bei Arendt*, In: HannahArendt.Net, 8(1). <https://doi.org/10.57773/hanet.v8i1.349>

Stachel, Peter (2005): *Politische Musik*. In: Österreichischen Musiklexikon online https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Politische_Musik.xml

Stibi, Sonja (2020): *Between the artistic and the social. Community Music und Outreach in der Musikvermittlung*, Augsburg: OPUS der Universität Augsburg

Stibi, Sonja (2023): *Community Outreach*. In Petri-Preis, Axel/Voit, Johannes (Hrsg.): Handbuch Musikvermittlung, Bielefeld: transcript Verlag S. 197-204

Stoffers, Nina (2023): *Machtkritische Perspektiven auf Musikvermittlung*. In Petri-Preis, Axel/Voit, Johannes (Hrsg.): Handbuch Musikvermittlung, Bielefeld: transcript Verlag S. 107-114

Terkessidis, Mark (2015): „Es kann doch jeder kommen... - `Barrierefreiheit` im deutschen Kunstbetrieb und die Notwendigkeit von kollaborativen Arbeitsweisen“, Freiburg: Vortrag beim Kongress „Kinder zum Olymp“ im Theater Freiburg

Uhde, Folkert (2018): *Konzertdesign: Form follows function*. In: Tröndle (Hrsg.): Das Konzert II, Bielefeld: transcript Verlag S. 121-148

Vowinckel, Anette (2015): *Hannah Arendt*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag GmbH

Wild, Cornelia (2023): *Musikvermittlung zwischen Rezeption und Partizipation*. In Petri-Preis, Axel/Voit, Johannes (Hrsg.): Handbuch Musikvermittlung, Bielefeld: transcript Verlag S. 243-250

Weblinks

<https://www.swr.de/swr2/musik-klassik/generalbass-statt-general-motors-das-podium-in-esslingen-2023-100.html> (10.01.24)

<https://ifvjelinek.at/veranstaltungen/text-musik-szene-gegenwartsformen-des-musiktheaters/> (23.01.24)

<https://www.poetryfoundation.org/poems/56966/speech-all-the-worlds-a-stage> (08.04.24)

<https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/recht-a-z/323676/kunstfreiheit/> (02.02.24)

<https://modernperformanceart.wordpress.com/essays/joseph-beuys-jeder-mensch-ist-ein-kuenstler/> (18.01.24)

<https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/18047/polity/> (02.02.24)

<https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/18014/policy/> (02.02.24)

<https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/18017/politics/> 02.02.24)

<https://www.ntgent.be/en/wie-zijn-we/the-ghent-manifesto----mission/manifest-missie> (12.03.24)

<https://www.archiv-frau-musik.de/uber-das-archiv> (10.01.24)

<https://www.festwochen.at/akademie-zweite-moderne> (12.03.24)

<https://tricksterorchestra.de/orchestra/> (12.03.24)

<https://stegreif.org> (01.04.2024)

<https://www.van-outer-national.com/elisa-erkelenz/> (01.04.2024)

<https://van-magazin.de> (01.04.2024)

<https://www.outer-national.com> (01.04.2024)

<https://www.outer-national.com/sounds-of-wounding/> (02.04.2024)

<https://www.mashakashyna.com> (02.04.2024)

Anhang

Leitfragen zur politischen Kuration von Musikformaten

Polity: Haltungsfragen

AUF WELCHER GRUNDLAGE KURATIERE ICH?

Natalität

- Mit meiner Kuration gestalte ich Welt. Welche Aspekte von meiner Einzigartigkeit in Pluralität möchte ich durch die Kuration offenbaren?
- Welche Werte liegen meiner Kuration zugrunde?
- Ist meine Haltung eher politischer Natur oder künstlerischer Natur?

Weltgestaltung

- Um welche Aspekte der Veränderung von Welt geht es mir vordergründig durch die Kuration?
- z.B. : Soziale Veränderung, Meinungsveränderung, Ästhetische Veränderung
- Wie aktiv gehe ich diese Welt-Veränderung an?

Verantwortung

- Welche Verantwortung übernehme ich (politisch) durch die Kuration?
- Wieviel Verantwortung kann ich leisten?
- Brauche ich Unterstützung bei der Verantwortung? Teile ich Verantwortlichkeiten auf?

- Kann sich diese Verantwortung durch das Format einlösen oder braucht es etwas darüber hinaus?

Deutungshoheit

- Aus welcher Perspektive kuratiere ich? Erzähle ich bewusst aus meiner eigenen, integriere ich andere Perspektiven oder gebe ich anderen Perspektiven meinen Raum?
- Wenn andere Perspektiven miteinbezogen werden:
 - Wie wurden diese recherchiert?
 - Wie werden diese (re)präsentiert?
 - Kommen diese im Original selbst zu Wort/Klang oder werden die Perspektiven verarbeitet?
 - Welche Mittel wende ich dafür an?
z.B. Interviews, Fieldrecordings, Stellvertreter:innen auf der Bühne

Freiheit:

- Welche Rolle spielt Freiheit?
- Wie frei bin ich in der Kuration? Welche Aspekte/Faktoren engen mich ein? Wie flexibel bin ich?
- Wie frei(lassend) ist die Interpretation des künstlerischen Ergebnisses für die Rezipierenden?
- Spielt Improvisation eine Rolle?

Policy: Wirkungsabsichten

WELCHE ABSICHT VERFOLGE ICH IN DER KURATION?

- Ich gestalte mit meinem Musikformat Welt. Wie soll diese Absicht zum Tragen kommen?
- Welche Wirkungsabsicht beim Publikum/den Rezipierenden verfolge ich?
Emotionalisierend – Politisch aufklärend – Politisch bildend – Demokratisierend – Aktionistisch – Aktivistisch
- Welche emotionale Wirkung möchte ich bei den Rezipierenden auslösen?
Z.B.: versöhnend, nachdenklich machend, irritierend, kontrastierend, provozierend
- Verfolge ich eine Veränderung über das Zwischenmenschliche hinaus?
- Wenn ja, wie sieht diese aus?
 - Wird das Format mit einer anderen Aufgabe verbunden? Entsteht so eine aktivistische Dimension?
 - Möchte ich Zivilen Ungehorsam betreiben?

Teilhabe

- Welchen Grad der Teilhabe berücksichtige ich in der Kuration?
 - Dabei-Sein (eher rezipierend):
 - Welche Parameter (Politics) wähle für eine intensive ästhetische Erfahrung?
 - Involviert-Sein (eher mitgestaltend):

- Wie stark involviere ich das Publikum?

Enhanced engagement – Co-Creation – Audience-as-Artists

Handlungsansätze

WIE GESTALTE ICH DAS MUSICKING?

Reflexion der eigenen Arbeitspraxis

- Wie kollaborativ ist meine Kuration?
- Mit wem kollaboriere ich?
- Wie beziehe ich die Musiker:innen/Darstellenden/künstlerischen Akteur:innen mit ein?
 - Sind sie eher repräsentativ ausführend oder eher aktiv mitgestaltend?
- Stehe ich selbst auf der Bühne? Soll meine Stimme hörbar sein oder bleibe ich im Hintergrund?

Raum und Ort

- In welchem Raum findet das Musikformat statt?
- Ist dieser Raum ein öffentlicher Raum?
- Was ist der Kontext des Publikums bzw. der Rezipierenden in diesem Raum? Bringen diese einen eigenen Kontext in die politische Dimension mit hinein?
- In welchem Raum wird das Format erarbeitet?
 - Ist dies ein geschlossener Raum?
 - Sind die Prozesse transparent oder öffentlich nicht zugänglich?

- Dokumentiere ich den Prozess, um ihn nachvollziehbar zu machen?

Zugänglichkeit

- Wie zugänglich ist das Format?
- Soll eine Dialoggruppe angesprochen werden oder kann das Format im Sinne des Pluralismus für möglichst jeden Menschen kuratiert sein?
- Wie barrierefrei ist das Format gestaltet? Welche Aspekte der Barrierefreiheit berücksichtige ich (nicht)?
- Kann Digitalität in der Zugänglichkeit eine Rolle spielen?

Das Dialogische

- Welche Rolle spielt Sprache in dem Format?
- Wird zu den Rezipierenden gesprochen oder mit ihnen?
 - Zu den Rezipierenden:
 - Wie wird Sprache künstlerisch-kuratorisch eingesetzt?
 - → Deutungshoheit
 - Mit den Rezipierenden:
 - Gibt es einen Dialograum? Findet dieser vor, während oder nach der musikalischen Präsentation statt?
 - Ist dieser Dialograum moderiert? Von wem?
 - Reflexion der eigenen Arbeitspraxis
 - Wie verständlich ist dieser gestaltet?
 - Zugänglichkeit

Inhalte:

- Welche Inhalte möchte ich vermitteln?
- Kann ich thematische und musikalische Inhalte kuratorisch verschränken?
 - Musikalische Inhalte:
 - Welche kulturpolitische Dimension haben die ausgewählten Werke?
 - Welche Rolle spielt zeitgenössische Musik?
 - Welche Rolle spielt Musik aus anderen Kulturen?
 - Welche Rolle spielt zeitgenössische Komposition?
 - Welche Rolle spielt Improvisation?
 - Wer präsentiert diese Inhalte? Sind diese Personen repräsentativ für Pluralität?
- Politische Inhalte
 - Dienen sie als Leitfaden für die Kuration?
 - Sollen sie eher thematisch mitschwingen oder deutlich präsentiert werden?
 - Berücksichtige ich die Aspekte der → Deutungshoheit dabei?