



Jahrgang 2023, Sonderausgabe Artistic Citizenship, ISSN: 2748-8497

Zitationsvorschlag: Eveleens, L., Ikuta, A., Kalvelage, J., Lessing, W., Löbbert, C., Mücksch, J. & Ohnmacht, F. (2023). Alles nur ein Spiel!? – Musikpädagogik und Artistic Citizenship. Ein Dramolett für drei SprecherInnen (A, B und C). *üben & musizieren.research*, Sonderausgabe Artistic Citizenship, 151–165. Online verfügbar unter: [https://uebenundmusizieren.de/artikel/research\\_artistic-citizenship\\_eveleens-et-al](https://uebenundmusizieren.de/artikel/research_artistic-citizenship_eveleens-et-al)

## **Alles nur ein Spiel!? – Musikpädagogik und Artistic Citizenship**

*Ein Dramolett für drei SprecherInnen (A, B und C)*

## **All just a game? – Music Education and Artistic Citizenship**

*A Dramolet for three Speakers (A, B, and C)*

**Lianne Eveleens, Akari Ikuta, Johann Kalvelage, Wolfgang Lessing, Christine Löbbert, Josefine Mücksch, Felicitas Ohnmacht**

### ***Abstract***

*The following theatrical scene was created as part of a seminar on the topic of „play“ in the summer semester of 2022 in the MasterMusic Pedagogy course at the Musikhochschule Freiburg (Br.), which was led by Wolfgang Lessing and Christine Löbbert. In this seminar, the theoretical discussion of philosophical and pedagogical theories of play repeatedly led to the question of the value that is generally assigned to play in our society. Due to the approaching congress on the topic of „Artistic Citizenship“, this range of topics became more and more connected to the overarching question of the self-understanding of instrumental pedagogical work in the face of the dramatic worldwide crises.*

### **Zusammenfassung**

*Die folgende theatrale Szene entstand im Rahmen eines Seminars zum Thema „Spiel“ im Sommersemester 2022 im Studiengang MasterMusikpädagogik an der Musikhochschule Freiburg (Br.), das von Wolfgang Lessing und Christine Löbberth geleitet wurde. In diesem Seminar mündete die theoretische Auseinandersetzung mit philosophischen und pädagogischen Spieltheorien immer wieder in die Frage nach dem Stellenwert, der dem Spielen generell in unserer Gesellschaft zugemessen wird. Durch den nahenden Kongress zum Thema „Artistic Citizenship“ wurde dieser Themenkreis mehr und mehr mit der übergeordneten Frage nach dem Selbstverständnis instrumentalpädagogischer Arbeit im Angesicht der dramatischen weltweiten Krisen in Verbindung gebracht. In der letzten Phase des Seminars hatte dieser Aspekt eine Mächtigkeit und Virulenz erhalten, durch die der im engeren Sinne instrumental-didaktische Fokus, unter dem das Seminar begonnen hatte, sich mehr und mehr weitete. Im Zusammenhang mit dem Artistic Citizenship-Konzept wurde in der letzten Seminarphase dann über die von David J. Elliott und Marissa Silverman erhobene Forderung eines fundamentalen „change in music teacher education“ gesprochen: In diesem Zusammenhang kam es zur Entwicklung dreier verschiedener Umgangsweisen mit der Thematik. Auf der Grundlage dieser Typen versuchte Wolfgang Lessing in der Semesterpause dann, die herausgearbeiteten Merkmale zur Grundlage einer fiktiven Diskussion dreier Musikpädagog:innen zu machen. Das Dramolett wurde am 17.9. im Rahmen des ALMS-Kongresses zur Aufführung gebracht, verkörpert von Hannah Wagner (Sprecherin A), Josefine Mücksch (Sprecherin B) und Lianne Eveleens (Sprecherin C).*

#### **Sprecherin A:**

Um es gleich mal frei heraus zu sagen: Ich bin extrem skeptisch zu diesem Kongress gefahren. Wissen Sie, ich bin Geigenlehrerin an einer Musikschule, seit vielen Jahren schon; und zwar – das kann ich aus vollem Herzen sagen – aus Überzeugung und Leidenschaft und durchaus auch mit einigem Erfolg. Und wenn ich dann im Flyer lese, dass das Berufsbild der Instrumentalpädagogin neu gedacht werden muss, dass manche Leute einen, ich zitiere, „fundamental change in music teacher’s education“ fordern, dann graust es mir, ehrlich gesagt. Ich will damit nicht bestreiten, dass sich Dinge verändern müssen, ich finde nach wie vor, dass viele Absolvent:innen der Musikhochschulen nicht gut auf ihren späteren instrumentalpädagogischen Beruf vorbereitet sind, da besteht wirklich immer noch großer Handlungsbedarf. Aber dass das Berufsbild selber verändert werden soll? Nein, da gehe ich nicht mit. Der Herr Koch von der *nmz*, der neulich das Interview mit Herrn Lessing geführt hat, der hat mir wirklich aus der Seele gesprochen, als er fragte, ob Instrumentalpädagog:innen jetzt am Ende auch noch die Welt retten sollen? Warum sollen wir uns nicht damit begnügen, unsere anspruchsvolle Arbeit möglichst gut zu tun und alle Kraft daran setzen, die Ausbildungsqualität zu erhöhen?

Ich für meinen Teil habe überhaupt nicht das Gefühl, dass es eines grundsätzlichen Wandels unseres Berufsbildes bedarf. Was kann es Schöneres und Wichtigeres geben, als junge Menschen über lange Jahre zu begleiten und sie in die wunderbare Welt des Geigens hineinzuführen? Ihnen über Durststrecken hinwegzuhelfen, ihnen verlockende Musizierungsangebote anzubieten und sie so für die Musik zu begeistern, dass sie es am Ende vielleicht sogar beruflich machen wollen?

Anfang Juni war ich wieder beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ in der Jury. Es war die reine Freude für mich zu sehen, wie hingebungsvoll und engagiert dort musiziert wird. Natürlich gab es auch Kinder, die von ihren Eltern gepusht wurden. Aber das war eine Minderheit. Ich habe junge Menschen erlebt, die für die Musik brannten, und war wirklich stolz auf meine Kolleginnen und Kollegen. Das war das Ergebnis unserer gemeinsamen langjährigen Arbeit an den Musikschulen.

Ich werde mit meiner Arbeit bestimmt nicht die Welt retten, aber wer kann das schon? Aber ich kann sagen, ich habe meinen Schülern den ganzen Kosmos unserer Musikkultur aufgeschlossen. Was will man eigentlich mehr?

Sprecherin B:

Ich höre Ihnen gut zu und will überhaupt nicht in Abrede stellen, dass Sie bestimmt sehr gute Arbeit leisten, die sowohl Sie als auch Ihre Schüler erfüllt. Aber Ihnen ist schon klar, dass Sie damit nur einen winzigen Teil dessen abdecken, was Musik eigentlich vermag?

A

Sie meinen, dass ich stilistisch zu klassisch orientiert bin?

B

Nein, darum geht es mir überhaupt nicht. Die Frage der Stilistik ist für mich völlig irrelevant. Ich meine, ist Ihnen klar, dass Sie nur eine Art des Musizierens bedienen?

A

Sie erwarten nicht, dass ich Sie verstehe?

B

Sehen Sie, der amerikanische Musikethnologe Thomas Turino hat fünf grundsätzlich unterschiedliche musikalische Felder unterschieden. Drei davon sind in unserem Zusammenhang vielleicht nicht so wichtig. Interessant scheint mir aber seine Unterscheidung zwischen „participatory music making“ und „presentational music making“ zu sein. Beim „presentational music making“ geht es im weitesten Sinne um Aufführungen vor einem Publikum; ein solches Musizieren ist planbar, produktorientiert und an messbare Qualität gebunden. Ich glaube, dass Ihre Arbeit mit Ihrem professionellen Anspruch, den Wettbewerben etc. genau darauf abzielt.

Beim „participatory music making“ gibt es hingegen keinen formalen Gegensatz zwischen Künstler und Publikum, es gibt nur Teilnehmende und solche, die es noch werden können (sofern sie wollen). „Participatory music making“ reagiert auf den Moment, auf die aktuellen Musizierbedürfnisse der Anwesenden. Es ist voraussetzungslos und immer auf die Gruppe bezogen. Wichtigstes Kriterium ist es, die Bedürfnisse der Teilnehmenden in jedem Moment als höchstes Ziel ernst zu nehmen und darauf zu reagieren.

A

Das hat mit unserem klassischen Geigenrepertoire aber nichts zu tun. Das können Sie gerne machen, aber für uns gilt das nicht.

B

Ich sagte doch schon, dass es hier nicht um Genres geht. Stellen Sie sich eine Band vor: Sie kann intensiv und minutiös proben, um das Ergebnis auf CD aufzunehmen. Das wäre der

presentational mode. Sie kann aber dieselben Stücke auch in einem Club spielen, wo die Menschen tanzen, und sie kann spontan in ihrer Tempowahl, in der Stückreihenfolge, in der Klangaussteuerung auf die Tanzenden reagieren. Genauso könnte man sich bestimmt auch ein klassisches Musikevent vorstellen, in dem der Hörschaft, die dann eben kein Publikum im gewöhnlichen Sinn mehr wäre, Teilhabemöglichkeiten eingeräumt werden, die über das bloße Zuhören hinausgehen.

Und jetzt komme ich noch einmal auf die Beschreibung Ihres Umgangs mit Musik zurück. Fällt Ihnen nicht auf, dass Sie permanent im presentational mode denken? Ihr entscheidendes Ziel scheint doch zu sein, dass Ihre Schüler als Künstler vor einem Publikum souverän und selbstbewusst agieren können?

A

Ja, genau. Und vor allem geht es mir darum, sie zu befähigen, dem Publikum eine gute Zeit zu bescheren. Das ist doch wohl auch participating mode...

B

Da muss ich Ihnen aber widersprechen. Es ist doch auffallend, dass genau diese Orientierung an Präsentation – sei es im Konzert, sei es über Tonträger – immer an der Logik kapitalistischer Verwertbarkeit orientiert ist.

A

(*entgeistert*) Wie bitte?

B

Natürlich. Es geht um Leistungen, die gezeigt werden sollen, für die man potenziell Geld verlangen kann, Leistungen, die nicht von jedem ausgeführt werden können, sondern nur von den „echten“ Musikern, die ihren Part so beherrschen, dass er sein Geld auch Wert ist. Und wenn das Publikum darauf begeistert reagiert, ist das doch auch wieder nur ein Faktor, der der Gewinnmaximierung dient. Ob Sie wollen oder nicht: Mit Ihrer Orientierung am presentational mode sanktionieren Sie die Logik des kapitalistischen Systems. Sie vermitteln Ihren Schülern, wahrscheinlich auch den Anfängern schon, ein Künstlerbild, das haargenau und stromlinienförmig Kunst als eine möglichst perfekte Ware ansieht. Schülervorspiele sind doch meistens nichts anderes als eine Einübung in diesen Modus. Und das alles vor dem Hintergrund, dass Ihre famosen JuMu-Preisträger:innen wahrscheinlich nur in den allerseltensten Fällen den entsprechenden Profit aus ihrem Tun ziehen werden. Aber das spielt für Sie anscheinend keine Rolle. Als Lehrerin befördern Sie eine bestimmte Mentalität, die Mentalität des Präsentierens und Ablieferns, die für mich so ziemlich das Gegenteil von *Artistic Citizenship* ist.

A

Ich fasse es einfach nicht. Entschuldigen Sie, das ist doch echt weltfremdes Geschwätz. Wenn Sie meine Schüler:innen sehen würden. Das sind junge Menschen, die für etwas brennen, für das sie von ihren Klassenkameraden möglicherweise schräg angeschaut werden. Die in der Musik einen Raum finden, den unsere Konsumgesellschaft ja gerade nicht bieten kann, einen Rückzugsort, der sie selbstbewusst macht und ihnen Alternativen aufzeigt. Und diese jungen Menschen, die so viel Unbequemlichkeit in Kauf nehmen, tägliches langes Üben, während andere im Park chillen, die sollen nun das kapitalistische System bedienen? Lächerlich.

B

Ich will überhaupt nicht in Abrede stellen, dass das auf der individuellen Ebene vielleicht wirklich so aussieht, wie Sie sagen. Aber das ist ja vielleicht gerade das Hinterhältige daran.

A

Und noch etwas: Meine Schüler spielen mit Begeisterung in Ensembles und Jugendorchestern. Dort lernen sie, aufeinander zu hören, sich einzuordnen, aufeinander Rücksicht zu nehmen, miteinander ein Ziel zu verwirklichen. Das sind doch wohl alles Dinge, die unsere Gesellschaft bitter nötig hat. Wenn wir schon von *Artistic Citizenship* reden wollen – ich persönlich sehe keinen Grund dazu –, dann findet man sie dort. Es müsste viel mehr solcher Orchester geben, dann sähe unser gesellschaftliches Leben anders aus. Es ist doch interessant, dass Gustavo Dudamel vom venezuelanischen „El Sistema“ sagt, El Sistema sei primär ein Sozialprojekt und erst in zweiter Linie ein musikalisches... Und José Antonio Abreu, der Ziehvater des ganzen Projekts, hat ergänzt: „When you train musicians you train better citizens“. Dem gibt es nichts hinzuzufügen.

B

Ich bin Ihnen sehr dankbar, dass Sie El Sistema erwähnen. Es gibt wohl kaum ein Musikprojekt, zu dem mehr metaphorische Nebelbomben gezündet worden sind, auch und gerade in Deutschland. Wieder und wieder wurde betont, dass die Jugendorchester von El Sistema, ich zitiere „a clear example of democratic functioning in a society“ sind, aber die Realität sieht doch völlig anders aus. Die sogenannte Demokratie dort wird repräsentiert durch eine Organisation, in der es einen einzigen autokratischen Anführer mit absoluter Macht gibt – eben José Antonio Abreu. Und dieses hierarchische System pflanzt sich nach unten hin fort. Für die einzelnen Mitglieder geht es doch primär um Ein- und Unterordnung; dass Orchestermitglieder ein Mitspracherecht bei der Gestaltung des Programms, bei der Wahl von Auftrittsorten etc. hätten, ist völlig ausgeschlossen. Wenn wir hier von Citizenship sprechen wollen, dann ist es eine, die ein demokratisches und damit politisches Engagement seiner Mitglieder völlig ausschließt. Die Kinder lernen, sich einzufügen und das zu werden, was man „gute Orchestermusiker“ nennt – und wir in Deutschland tun auch noch so, als ob das nun das Eldorado der Musikpädagogik wäre. Von den Vorwürfen wegen sexuellem Missbrauch, die ja ebenfalls erhoben wurden, will ich hier noch gar nicht sprechen.

Ich erwähnte gerade die Nebelbomben und will Ihnen ein Beispiel geben: Im Februar 2014 kam es in Venezuela zu einem größeren Ausbruch von sozialen Unruhen. Am Abend, als diese Unruhen ausbrachen, veranstalteten Abreu und Dudamel ein Galakonzert zu den offiziellen Feierlichkeiten für den Tag der Jugend. Auf die Frage, ob sich El Sistema angesichts der schwierigen politischen Verhältnisse in Venezuela nicht politisch positionieren müsste, antwortete Dudamel in der *Los Angeles Times*: „El Sistema ist viel zu wichtig, um es den alltäglichen politischen Diskursen und Kämpfen zu unterwerfen, es muss über den Dingen stehen.“ Und derselbe Dudamel, der sonst behauptet, El Sistema sei ein Projekt, das bessere Citizens hervorbringe, sagt im selben Artikel plötzlich, als er zur politischen Situation in Venezuela gefragt wird: „Ich bin ein Musiker.“ Nichts gegen ihn als begnadeten Dirigenten, aber das war ja nun wirklich ein Offenbarungseid.

A

Ich finde, dass Sie wirklich alles ausblenden, was dieses Projekt an Wichtigem und Schöнем geleistet hat, weit über die Musik hinaus. Dass Jugendliche aus ihrem trostlosen, von Gewalt dominierten Alltag herausgerissen werden, Perspektiven bekommen, sich selber in ihrer Leistungsfähigkeit erfahren, das alles scheint bei Ihnen ja gar keine Rolle zu spielen. Meinen Sie wirklich, das Projekt hätte so eine Durchschlagskraft besessen, wenn es nicht straff zentralistisch geführt worden wäre? Wollen Sie Abreu dafür kritisieren, dass er sich auf dem politischen Parkett zu bewegen weiß?

B

Das Medienecho wäre bestimmt nicht so groß gewesen, da haben Sie recht. Das ist allerdings auch wieder nur ein Hinweis, wie gut sich Dinge vermarkten lassen, wenn man nur schön im Modus „presentational music making“ verbleibt. In Bezug auf Tanz haben wir in Deutschland mit dem Film *Rhythm is it* ja ganz ähnliche Erfahrungen gemacht. Auch hier gab es ein mediales Loblied auf Leistungsbereitschaft, Sich-einordnen-Können, Dinge möglich machen, wenn man nur fest an sich glaubt, auf das Abholen von Kindern aus schwierigsten sozialen Verhältnissen – mit anderen Worten: dieses ganze neoliberale Selbstoptimierungsgedöns, nur eben sozial verbrämt.

A

Aber was wäre denn für Sie dieser Modus des „participating music making“? Können Sie Beispiele geben?

B

Ganz viele. Denken Sie doch nur an die vielen Aktivitäten, die sich gegenwärtig unter dem Begriff versammeln. Da haben Sie so viele Projekte, wo sich Menschen spontan zum Musizieren versammeln und sich voraussetzungsoffen mit dem einbringen, was sie an musikalischen Kompetenzen mitbringen. Denken Sie an Projekte wie das Musizieren mit Jugendlichen im Strafvollzug oder das Musizieren mit Menschen in Krankenhäusern, mit Alten und Demenzerkrankten. Oder an die vielen Willkommenschöre, die sich 2015 im Zuge der großen Migrationsbewegung gebildet haben. Aber auch abseits von diesen direkten gesellschaftspolitischen Anlässen: Denken Sie doch nur, wie sich die Chorszene in den letzten zwanzig Jahren verändert hat. Allein im Raum Köln haben sich zwischen 2000 und 2018 nicht weniger als 63 Laienchöre neu gebildet, von denen aber interessanterweise nur 13 im Chorverband NRW organisiert sind. Es gibt anscheinend ein riesiges Bedürfnis der Menschen nach gemeinsamen und verbindenden musikalischen Aktivitäten, das von den Institutionen und Verbänden irgendwie nicht mehr abgedeckt wird; es sind fast immer Initiativen, die sich informell und „von unten“ bilden. Und wenn wir den Blick nach Amerika werfen, dann sehen wir, dass solche Initiativen häufig ganz dezidiert an politische Implikationen gebunden sind. Menschen zusammenbringen, ihnen eine Stimme geben, niemanden ausschließen: Damit positionieren sich diese Projekte, ohne dass sie politische Manifeste vertonen oder bestimmte Slogans übernehmen müssten, ganz automatisch in den aktuellen Themen um *race*, *gender* etc.

A

Also dazu muss ich jetzt zweierlei sagen. Wenn Sie das zum Leitbild musikpädagogischen Arbeitens machen wollen, dann schicken Sie mich in die Arbeitslosigkeit. Was ich kann – und

glauben Sie mir, ich kann das ziemlich gut – ist, jungen Menschen eine hoffentlich lebenslange Beschäftigung mit der Geige zu ermöglichen. Ich nehme wirklich jeden Schüler an und bin überhaupt nicht für Talentschmieden oder ähnliches. Aber ganz klar: Geigespielen ist ein langer, manchmal auch steiniger Weg, und um bestimmte Stücke spielen zu können, müssen Voraussetzungen geschaffen werden. Voraussetzungsoffenheit: ja unbedingt – jeder bringt das mit, was er mitbringt und das ist alles ok. Ich denke nicht in Begabungslevels, wirklich nicht. Aber mein Ziel ist es, die Schüler:innen dazu zu motivieren, Voraussetzungen zu erkennen, mit ihrem gegenwärtigen Stand in Verbindung zu bringen und als Herausforderungen anzunehmen. Und natürlich kommen wir dann immer auch in Situationen, wo manche diesen Weg gehen und manche eben nicht. Finde ich aber nicht schlimm. Wo bitte steht denn geschrieben, dass jeder Mensch Geige spielen muss?

Das andere, was ich noch sagen wollte: Ihre Beispiele, die klingen für mich doch sehr nach altem Wein in neuen Schläuchen, nur jetzt schick politisch aufgemotzt. Wir haben an den Musikschulen schon lange Inklusionsabteilungen, wo genau diese Voraussetzungsoffenheit praktiziert wird – und zwar ohne, dass ich dabei arbeitslos werde.

B

Ein guter Hinweis: Genau die Art und Weise, wie in Deutschland mit Inklusion umgegangen wird, zeigt in meinen Augen den Kern des Problems. Inklusion wird nämlich häufig als eine Aktivität definiert, der man sich „nun auch noch“ widmen muss, die zum normalen Portfolio einer Musikschule hinzuaddiert wird. Natürlich, die Musikschulen machen aufsuchende Angebote, sie gehen in Förderschulen und manchmal entstehen dort auch Bands und Ensembles, die bei Musikschulkonzerten dann auch noch spielen dürfen. Und vielleicht kommt es sogar hier und dort zu einer gesponserten CD-Produktion, mit der sich die Musikschule dann für ihre hervorragende Inklusionsarbeit schmücken kann. Aber mal ehrlich: Ist das wirklich Inklusion? Werden Menschen dort unbeschadet ihrer Herkunft und Leistungsfähigkeit zusammengebracht? Verbinden sie sich durch gemeinsame Projekte? Für den Stempel der Inklusion scheint es in Deutschland ausreichend zu sein, den Zielgruppen passgenaue Angebote zu machen. Die Gruppen sind ja eben nur ganz selten wirklich heterogen. Eine echte Begegnung und Durchmischung unter dem Zeichen einer gemeinsamen Aktivität findet doch wohl in den seltensten Fällen statt. Ich wäre mit dem Label des Inklusiven vorsichtig, denn wenn man es ernst nähme, hätte es einen radikalen Umbau der pädagogischen Denkgebäude zur Folge und müsste zu einer kompromisslosen Orientierung an Heterogenität führen. Ob es dann noch einen Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ als Flugschiff gelungener Musikschularbeit geben dürfte, wage ich zu bezweifeln.

A

*(fuchtel mit den Armen)*

B

Ich sehe, dass Sie entrüstet sind. Tut mir leid, dass ich Ihnen Ihr Lieblingsbaby wegnehme. Aber beruhigen Sie sich, ich komme jetzt auf Ihren anderen Einwand zurück. Ich höre heraus, dass Sie glauben, in voraussetzungsoffenen Settings sei kein Platz für langfristige musikalische Weiterentwicklung oder Kompetenzsteigerung, mit anderen Worten: für die Entwicklung eines hohen musikalischen Niveaus. Das ist eine grobe Verkürzung. Ich habe vorhin Thomas Turino erwähnt. Er geht in seinem Text zur *Artistic Citizenship* u. a. auf eine Bewegung in den Ver-

einigten Staaten ein, die sich dem „Contra Dance“ widmet. Im Prinzip ist das eine von unten her sich selbst organisierende Volkstanzbewegung, an der beliebig viele Menschen aller Alters- und Kompetenzstufen teilnehmen können. Turino hat diese Events, bei der oftmals hunderte von Menschen zusammenkommen, um zu tanzen und zu musizieren, genauer untersucht. Ich finde seine Befunde bemerkenswert. Das wichtigste Ziel bei diesen Veranstaltungen ist, dass sich immer alle wohlfühlen, was nur geht, wenn sich niemand über-, aber auch niemand unterfordert fühlt. Dazu gibt es die sogenannten „Caller“, die die Aufgabe haben, die Tänze so zu organisieren, dass alle Tanzenden niveaumäßig zu ihrem Recht kommen. Und die Musiker:innen werden darin geschult, die Tempi der Tänze so zu wählen, dass es immer interessant bleibt und alle teilhaben können. Und diese Events sind so organisiert, dass diejenigen, die das wollen, sich immer weiter verbessern können, bis hin zu Leistungen, die man „professionell“ nennen könnte, wenn das nicht ein so problematisches Wort wäre. Wie in einer echten Community of Practice tauschen sich Noviz:innen mit fortgeschritteneren Tänzern aus und holen sich auf informellem Wege Tipps für ihre weitere tänzerische Entwicklung. Übertragen Sie das auf die Musik. Können Sie sich nicht vorstellen, dass es Orchesterevents geben könnte, bei denen Sie als Expertin sowohl mitspielen als auch bei derartig informellen Lehr-Lern-Situationen mit Ihrer Kompetenz zur Verfügung stünden? Sie wären dann freilich weniger eine Lehrerin als vielmehr ein erfahrenes Mitglied innerhalb der Community. Die Diskrepanz zwischen „echten“ Musikern, also Profis, und Amateuren, die das „nur so nebenbei“ machen würden, gäbe es nicht. Dieses Profitum als verschwiegener Orientierungspunkt eines echten Musikmachens ist doch auch nur ein Reflex auf das kapitalistische Erwerbsleben. Im Modus eines „participatory music making“ hätte es nichts verloren.

Das Interessante an Turinos Beispiel scheint mir sein Befund zu sein, dass die Menschen, die an diesen Contra-Dance-Events teilnehmen, dort anders kommunizieren, als sie es in ihrem Alltag tun würden. In den Vereinigten Staaten geht es, wenn sich fremde Menschen treffen, immer schnell um Statussymbole wie Autos, Häuser oder um den Job bzw. um die Frage des Einkommens. Hier ist das anders. Ich übersetze mal einen Ausschnitt aus seinem Text:

„Meiner Erfahrung nach sprechen die Menschen [bei diesen Events] nicht über Arbeit (Beruf), sondern über Musik und Tanz sowie über handwerkliche und künstlerische Aktivitäten, über Kinder, Gartenarbeit, Gesundheitspraktiken und andere Themen. Hier ist ein Ort, an dem ‚Nebenbeschäftigungen‘ statt Berufe wertgeschätzt werden. Dies allein ist schon ein markanter Unterschied zu der Art und Weise, wie nordamerikanische Erwachsene ihre Identität und das, was in ihrem Leben wichtig ist, sonst zur Darstellung bringen.“

Natürlich gibt es auf diesen Events auch Regeln, die notwendig sind, damit ein allgemeines Well-being entstehen kann. So wird es nicht gerne gesehen, wenn die Teilnehmenden rauchen oder trinken; und natürlich werden auch Männer, die Frauen als grenzverletzend empfinden, von der Teilnahme ausgeschlossen. Das sind aber keine direkten Normen oder Verbote. Es ist, wie wenn man irgendwo eingeladen ist, da gelten ja auch Regeln der Gastfreundschaft, die beachtet werden müssen. Und die man gerne beachtet, weil aus ihnen etwas entsteht, was für alle Teilnehmenden wertvoll ist.

Turino beobachtet bei den Teilnehmenden der Contra-Dance-Events einen Wandel des Habitus, dem er unmittelbare politische Relevanz zuschreibt. Ich zitiere ihn nochmals: „Kapitalistische Ethiken und Praktiken scheinen in den Vereinigten Staaten allgegenwärtig zu sein – in der Regierung und in unserem gesellschaftlichen Leben – und daher ist es sehr schwer,



sie systematisch in Frage zu stellen. Dennoch gibt es bei uns unzählige alternative Gruppen – mit oder ohne Musik –, die positive Alternativen leben und dadurch tiefsitzende Gewohnheiten über Generationsgrenzen hinweg auf der Ebene kleiner Gruppen ändern.“ Diese Bewegungen sind von Natur aus zahlenmäßig klein, der Modus des „participatory music making“ lässt sich eben längst nicht so gut medial verwerten wie Events, die im „presentational mode“ stehen. Aber es bietet alle Möglichkeiten einer informellen Graswurzel-Bewegung. Auch wenn es nicht um Tagespolitik geht, entstehen hier doch im Kleinen alternative Lebensmodelle, die direkt in die Gesellschaft hineinwirken können, eben eine *Artistic Citizenship*.

A

Tja, das hatten wir in Deutschland auch schon. In meinen Ohren klingt das schon ein bisschen nach musikalischer Jugendbewegung. Ist das was Neues? Ging es bei den Singe-Events von Fritz Jöde in den 1920er Jahren nicht ganz ähnlich zu? Und was ist bei den Nazis dann daraus geworden? Aber lassen wir das. Was mich sehr bei Ihnen stört, ist Ihre Skepsis gegenüber allem Institutionellen, z. B. auch in Hinsicht darauf, was Sie vorhin über die Verbände geäußert haben. Graswurzel, ja super. Aber das darf doch nicht zur Stigmatisierung von Bildungsinstitutionen führen, auch wenn die sich vielleicht nicht so spontan und informell organisieren lassen. Abgesehen davon: Ich könnte Ihnen viele Beispiele von Jugendorchestern nennen, wo abends auch nicht über Karriere und dergleichen gesprochen wird. Im Gegenteil, viele meiner Schüler berichten von diesen besonderen Atmosphären auf Orchesterfreizeiten, wo man sich verbunden fühlt durch die gemeinsame musikalische Arbeit und wo dann plötzlich auch ganz besondere Gespräche über Gott und die Welt möglich werden, die sie in ihrem Alltag sonst nie führen würden. Das sind doch Erfahrungen fürs ganze Leben und die sind sehr wohl auch innerhalb der Institutionen möglich – sofern man ein Orchester als Institution begreift.

B

Will ich nicht bestreiten; trotzdem ist es ja eine sehr homogene Auswahl, die da zusammentrifft. In der Regel wahrscheinlich Schülerinnen und Schüler aus bildungsnäheren Familien mit Interessen für ähnliche Filme, Bücher, Musik etc. Da wird doch eher eine bestimmte Schichtzugehörigkeit zementiert als aufgebrochen. Ich würde mal sagen: Die Jugendlichen lernen dort, sich mit ihrem gesellschaftlichen Status zu identifizieren, sie erfreuen sich an ihrem kulturellen Kapital. Mit dem können sie unter den Gleichaltrigen an ihrer Heimatschule vielleicht nicht direkt punkten, in Blick auf ihre weitere berufliche Laufbahn aber sehr wohl.

A

Und was ist mit Ihrer famosen Contra-Dance-Bewegung? Wollen Sie mir im Ernst erzählen, dass die offen für alle ist? Wer in Amerika interessiert sich denn wirklich für Volkstänze aus dem 19. Jahrhundert, die von Geigen, Mandolinen etc. musikalisch umrahmt werden? Ich tippe mal auf weiße Mittelschicht... Es ist grandios, wie offen manche Leute sind, sofern sie es nur mit Menschen zu tun haben, die so ticken wie sie.

C

Entschuldigen Sie, wenn ich mich einmische. Ich habe Ihnen interessiert zugehört und vielleicht kann ich etwas zu Ihrer Diskussion beitragen?

B

Gerne. Aber Sie wollen uns bitte nicht erzählen, dass wir doch im Grunde dasselbe meinen und uns nur um Formulierungen streiten?

C

Keine Angst. Sie meinen bestimmt nicht dasselbe. Aber – entschuldigen Sie, wenn ich das so direkt sage – Sie tappen meiner Ansicht nach beide in dieselbe Falle!

A und B

Was??

C

Schauen Sie (zu A), Sie sprechen davon, dass die Schüler:innen, die zu Ihnen kommen, ein gewisses Set an Regeln akzeptieren müssen, z. B. die Regeln, dass es sich beim Geigen um eine sehr schwere und anspruchsvolle Tätigkeit handelt, für die man Jahre braucht. Sie sprechen von Voraussetzungen, die sich die Schüler:innen im Laufe der Zeit erarbeiten müssen, um bestimmte Stücke spielen zu können. Und Sie (zu B), Sie sprechen von Regeln der Gastfreundschaft, die bei den von Ihnen beschriebenen Events akzeptiert werden müssen.

B

Ja, aber das ist doch nicht dasselbe. Damit Gastfreundschaft gelebt werden kann, müssen Regeln akzeptiert werden, das stimmt. Aber wenn ich mich beim Geigen den Regeln des täglichen Übens und der Unterrichtsplanung meiner Lehrerin unterwerfe, fühle ich mich nicht zwangsläufig als willkommener Gast, sondern eher wie ein Schüler, der vorausgesetzte Anforderungen und Erwartungen erfüllen muss, weil er sonst Probleme kriegt.

C

In gewisser Hinsicht ist das sehr wohl dasselbe. Es handelt sich in beiden Fällen um einseitig gesetzte Regeln, denen sich der Einzelne beugen muss, wenn er dazugehören will. Er kann sie nicht wirklich beeinflussen. Ich komme zu Ihrem Tanzevent: Ein Kettenraucher, der abends gerne mal ein Bier trinkt und vielleicht nach Mitternacht auch noch zu anderer Musik tanzen möchte, wird sich wohl ausgeschlossen fühlen, mal ganz abgesehen von den vielen Menschen, die gar nicht kommen werden, weil sie das Event als solches nicht interessiert. Schade, muss ich sagen, wenn eine Veranstaltung, die der Herausbildung von *Artistic Citizenship* dienen soll, so strukturiert ist, dass manche Menschen gar nicht erst kommen wollen.

B

Aber das ist doch immer so. Wo Menschen zusammenkommen, muss es Regeln geben. Entscheidend ist, ob diese Regeln ausgrenzen oder ob sie mit einem Einladungscharakter verbunden sind; es sind dann keine strengen Normen, sondern, wie soll ich sagen?... eben Spielregeln.

C

Spielregeln? Wie wäre es mit Spielregeln? Wissen Sie, dass Johan Huizinga, der philosophische Vater der Spieltheorie, auch die zentralen Institutionen unserer Gesellschaft, Rechtswesen, Wirtschaft und sogar Militär, als Gebilde bezeichnet hat, die nach Spielregeln funktionieren?

B

Ja und? Hilft uns das weiter?

C

Vielleicht. Wir betrachten Spielregeln gerne als etwas, was unumstößlich ist und nicht verändert werden kann.

A

Das sind sie doch auch. Stellen Sie sich mal vor, Sie würden beim Mensch-ärgere-Dich-nicht-Spiel plötzlich die Regeln umstoßen wollen.

C

Ich würde Ihnen zu diesem Thema sehr gerne mal einen Ausschnitt aus einem kurzen Prosatext von Erich Kästner vorlesen. Er trägt den Titel *Das Zeitalter der Empfindlichkeit*. Kästner schreibt:

„Wenn am kommenden Sonntag ein Fußballkapitän erklärte: ‚Wir spielen ab heute mit fünfzehn Mann‘, würde man ihn zunächst auslachen. Beharrte er auf seinem Standpunkt, so brächte man ihn in die psychiatrische Klinik. Nehmen wir nun an, auf Grund von Überlegungen und Zufällen setzte sich, etwa in fünfzig Jahren, das Fünfzehn-Mann-System durch und es erklärte dann ein Fußballkapitän: ‚Wir spielen ab heute mit elf Mann‘, würde man ihn zunächst auslachen. Beharrte er auf seinem Standpunkt, so brächte man ihn in die psychiatrische Klinik.“  
Dieses Beispiel, so Kästner weiter, „soll zweierlei veranschaulichen. Einmal: Spielregeln sind unantastbar. Zum andern: Spielregeln wandeln sich, indem man sie antastet. Das gilt nicht nur für Fußballklubs, sondern für jede Gemeinschaft.“

B

Ein cooler Text, aber was machen wir jetzt damit?

C

Ich finde, Kästner zeigt uns, dass wir bei Spielregeln oft immer nur das im Blick haben, was an ihnen unumstößlich scheint. Und er macht darauf aufmerksam, dass auch das Unumstößliche seine Geschichte hat und veränderbar ist.

Und jetzt komme ich zur Musik: Stellen Sie sich mal eine freie Improvisation vor. Das ist kein regelfreier Raum, sondern vielmehr ein Geschehen, in dem Regeln gemeinsam entstehen, gelten, gestört werden und sich wieder neu konstituieren. Da wirft ein Spieler etwas ein, was zunächst total unpassend erscheint; aber möglicherweise schafft es die Gruppe, ihr Regelset während des Spiels so zu erweitern, dass auch dieses Unpassende am Ende integriert und vielleicht sogar zu einer neuen Regel wird. Die Musik scheint uns also die Möglichkeit zu bieten, im Prozess des Musizierens selbst Regeln aufzustellen und sie aber auch immer wieder zur Disposition zu stellen.

A

Ich habe schon geahnt, dass Sie auf freie Improvisation zu sprechen kommen. Ich kann im Unterricht doch aber nicht nur improvisieren. Es muss auch etwas gelernt werden.

C

Stopp, stopp: Braucht Musik nicht insgesamt dieses Spielerische? Passiert bei guter Kammermusik nicht etwas ganz Ähnliches? Aufführungen wären doch langweilig, wenn in ihnen

nur Regeln exekutiert würden. Werden sie nicht gerade dann spannend, wenn ein *accelerando* plötzlich viel stärker gemacht wird als in der Probe, wenn sich alle auf diese neue Situation einstellen müssen und am Ende möglicherweise das Gefühl haben, dass dadurch etwas ganz Neues entstanden ist?

Was ich sagen will: Gerade beim Musizieren geht es nicht nur um das Befolgen von Spielregeln, sondern immer auch um das Aushandeln und Verändern gegebener Regeln, und zwar direkt im Medium der Musik. In Echtzeit.

A

Jetzt reden Sie aber von einem Spitzenniveau. Aber dahin muss man doch erstmal kommen, und dazu müssen erst einmal Regeln gelernt und akzeptiert werden, die man dann irgendwann vielleicht auch mal brechen kann.

C

Ich würde genau das Gegenteil sagen: Es ist vielleicht eine zentrale Aufgabe von Instrumentalpädagogik, nicht nur die Musik, sondern auch den Unterricht als einen Raum zu begreifen, in dem einerseits Regeln gelten, diese Regeln aber andererseits von allen Seiten verhandelt werden können.

A

Sorry, jetzt muss ich aber wirklich lachen: Soll ich es akzeptieren, wenn ein Schüler mir sagt: Intonation ist mir heute egal?

C

Entschuldigen Sie, aber das ist wirklich ein Totschlag-Argument! Ich glaube, dass ein Unterricht, in dem ein Schüler in die Situation kommt, so etwas zu sagen, seine Vorgeschichte hat; und da würde mich schon interessieren, was wirklich hinter so einer Willensbekundung steckt. Für mich riecht das sehr nach einer Protesthaltung, die vielleicht damit zusammenhängt, dass bestimmte Bedürfnisse zuvor einfach nicht gehört wurden.

Ich finde es ziemlich hilfreich, sich nicht nur die Stücke im Unterricht, sondern auch die Unterrichtsgestaltung selbst als etwas vorzustellen, bei dem es um Spiel geht. Interessanterweise sprechen wir ja häufig von Unterrichtsdramaturgie oder von Unterrichtsinszenierungen. Wir wollen damit immer auch zum Ausdruck bringen, dass es im Instrumentalunterricht nicht nur um Kunst als Gegenstand geht, sondern dass der Unterricht in seinem Ablauf und seinem Spannungsbogen selbst etwas Künstlerisches haben muss. Also müsste hier genau das gelten, was auch für künstlerische Arbeit gilt. Unterricht ist ein Spiel, in dem Regeln herrschen, die aber nur dann unumstößlich sind, wenn sie von den Teilnehmenden auch als solche akzeptiert werden. Ist dies nicht der Fall, müssen sie neu verhandelt werden – aber das ist eben auch Teil des Spiels. Wenn man Unterricht so als Spiel begreifen würde, dann könnte er vielleicht auch Menschen erreichen, die sonst draußen bleiben würden.

A

Aber soll ich denn als Lehrperson keine Regeln setzen dürfen?

C

Im Gegenteil, das würde im Übrigen auch gar nicht funktionieren. Natürlich sollen Sie Regeln setzen oder – wenn es schöner klingt – die Rolle der Gastgeberin einnehmen. Aber Sie müssen

bereit sein, diese Regeln auch umzugestalten, wenn sie nicht mehr passen oder wenn ein Schüler mit ihnen nichts anfangen kann. Und Ihren Schüler:innen von Anfang an das Gefühl geben, dass sie selbst ein Mitspracherecht haben, dass sie an der Ausgestaltung der Regeln mit beteiligt werden.

B

Naja, das ist doch eine altbekannte reformpädagogische Utopie, die Sie hier jetzt vor uns ausbreiten?

C

Warum soll das eigentlich utopisch sein? Denken Sie doch nur einmal an die vielen Diskussionen zum Thema Üben. Laufen sie nicht alle darauf hinaus, die Übenden dazu zu befähigen, sich immer wieder selbst die Regeln zu setzen, die sie dann anwenden? Das vielbeschworene sinnvolle Üben: Beruht es nicht gerade auf der Fähigkeit, nicht einfach nur Regeln zu befolgen, sondern sie ständig in Blick auf den gegenwärtigen Stand neu auszubilden? In der Flow-Theorie spricht man bezeichnenderweise vom „spielerischen Umgang mit dem Material“. Und nun frage ich: Wie soll man einen solchen Umgang eigentlich lernen, wenn der Ort des Unterrichts selbst eine Zone ist, in der Regeln einseitig von der Lehrperson gesetzt werden?

B

Aber sorry, jetzt läuft es doch irgendwie wieder darauf hinaus, dass der Instrumentallehrer, der seine Schüler zu einem sinnvollen Üben befähigt, im Grunde dasselbe leistet wie ein Aktivist der Community Music, der die politischen Implikationen seines Tuns fokussiert. Ich sehe schon, am Ende gehen alle hier raus mit der Überzeugung, dass ihre Arbeit ein Idealbild für *Artistic Citizenship* ist. Das ist übrigens auch typisch für Deutschland. Es wird wieder mal eine Begriffssau durchs Dorf getrieben und alle nicken und sagen: Das machen wir doch schon lange.

C

Da haben Sie natürlich recht. Ich glaube, es ist ein bisschen wie bei der Inklusion. Wir bedienen uns bestimmter Begriffe, um zu zeigen, dass wir am Puls der Zeit sind, um mit ihrer Hilfe aber eigentlich doch genauso weiterzumachen wie bisher. Aber ein Unterricht als Ort des Spielens, genauer: des spielerischen Aushandelns von Regeln, mit denen dann gespielt wird, ein Unterrichten, dessen Spielcharakter potenziell öffnet und nicht abschließt, ist wahrlich nichts, von dem man sagen kann: Das machen wir doch schon immer so. Ich glaube, um es wirklich zu realisieren, bedürfte es einschneidender institutioneller Veränderungen. Vom Einzelnen her ist das wahrscheinlich gar nicht zu leisten.

A

Aber sorry, ich muss noch einmal grundsätzlich werden. Warum das alles? Warum muss ich mit meinem Unterricht direkt die Welt verändern? Musik als Keimzelle für gesellschaftliche Veränderung? Ich finde, da machen wir uns etwas vor. Sie beide wollen mit unseren Mitteln als Musiker etwas realisieren, wofür die Musik gar nicht da ist. Und ich sage: zum Glück nicht da ist! Ist es nicht wunderbar, dass Musik eine Welt für sich ist, in der man vor den Zumutungen des Alltags auch mal verschont bleiben kann? Bei aller Sympathie für Ihr Anliegen: Wir müssen doch von der Musik aus denken, und das heißt für mich: von dem Anspruch her, der durch die Gipfelwerke unserer Tradition gesetzt ist. Und diesem Anspruch versuche ich in meinem Unterricht nahe zu kommen. Dazu brauche ich Regeln, die ich nicht zur Disposition stellen will,

basta. Wenn wir diesen Anspruch preisgeben, wären wir bessere Sozialarbeiter. Ich fände es ja schön, wenn diejenigen, die sich durch Musik berühren lassen, zu besseren Menschen würden, aber wir sollten akzeptieren, dass Musik keine direkte politische Kraft ist.

C

Sie sagen, Musik ist eine Welt für sich. Ich würde Ihnen absolut Recht geben, allerdings ein einziges Wort verändern wollen. Ich würde sagen: Musik *scheint* eine Welt für sich. Damit will ich nicht sagen, dass sie etwas auf unehrliche Weise fingiert. Musik lässt etwas Realität werden, von dem wir zwar wissen, wenn wir musizieren, dass es nicht unsere Alltagsrealität ist. Aber sie erzeugt einen Schein des Als-ob – und der wird auf seine Weise im Moment des Spielens eben auch zu einer Art Realität. Gerhard Mantel hat gesagt: „Vorstellungen sind Realitäten und sie schaffen Realitäten.“ Damit ist die Musik dem, was Spiel ausmacht, von allen Künsten wahrscheinlich am allernächsten. Dieses Als-ob des Scheins ist ohne die Freiheit des Spiels nicht zu haben. Kennen Sie diese wunderbare Stelle, mit der Theodor W. Adorno seinen Aufsatz „Kritik des Musikanten“ beendet?

A

Nee, zu Adorno hab ich's nie gebracht...

C

Adorno beschreibt dort einen kleinen Geigenschüler, der ein Studienkonzert von Seitz oder Rieding spielt und der sich über dem rollenden Tremolo des Klaviers für einen Moment wie der große Geiger Fritz Kreisler fühlt. Für Adorno ist das erstaunlicherweise kein kindisches Omnipotenzgehabe, sondern Ausdruck eines eminent künstlerischen Verhaltens. Es hat etwas von jener, ich zitiere, „musikalischen Allmachtsphantasie, in der mitschwingt, Musik selber sei das Ganze, die Freiheit, das Absolute. Eben das wird den Menschen von der Gesellschaft insgesamt ausgetrieben“, und ich ergänze: insbesondere von einer Instrumentalpädagogik, in der Schein ja häufig als etwas eher Fragwürdiges gilt. Schein lebt von der Freiheit, ein Als-Ob zu imaginieren.

Ich darf vielleicht noch eine Referenz hinzufügen: Der italienische Philosoph Giorgio Agamben hat unserer Gesellschaft diagnostiziert, sie habe das Spielen verlernt. Spiel bedeutet für Agamben, dass etwas, das als fixiert und unveränderlich gilt, durch freien Gebrauch in Bewegung gebracht wird. So etwas kann der Museumsbesucher und auch der Konzertbesucher nicht. Beide erfahren die Werke lediglich in ihrer statischen Unveränderbarkeit. Und das kann auch der normale Konsument nicht, der bitte schön Markenqualität möchte und nicht nur etwas, das so tut als ob. Und das können schließlich auch die Musiker:innen nicht, die sich von dem Gedanken leiten lassen, die Idee eines Werks sei absolut und unverrückbar.

In diesem Sinne spielen zu können, Dinge frei zu gebrauchen und damit immer auch zu etwas zu machen, was über ihre bloße Faktizität hinausgeht, das ist ein absolut politischer Anspruch. Sie sollten wissen, mit welchem Zündstoff Sie beim Unterrichten eigentlich hantieren. Wenn Sie das ernst nehmen, würden Sie die Verbindung von Musikpädagogik und *Artistic Citizenship* nicht mehr in Frage stellen.

B

Es macht Spaß, Ihnen zuzuhören, muss ich zugeben. Aber Sie bewegen sich im luftigen Reich der Ästhetik. Das scheint mir alles so schwer greifbar zu sein, was Sie sagen. Am Ende wird

wahrscheinlich doch alles genauso bleiben wie bisher. Schade. Ich glaube, dass durchs Musizieren viel greifbarere Effekte entstehen können. Menschen, die auf Augenhöhe und voraussetzungsoffen miteinander musizieren, haben eine gute Zeit und gehen achtsamer miteinander um. Und sie werden deshalb auch bei Themen, die das Überleben unserer Gesellschaft betreffen, schneller zueinander finden. Warum sollte man diese Kraft der Musik nicht in Erwägung ziehen, wenn es um Rassismus, Sexismus, Militarismus und den Raubbau an unseren natürlichen Ressourcen geht?

*[Von hier an erklingt (zunächst leise und dann immer lauter werdend) im Hintergrund das Schubert-Lied „Du holde Kunst“]*

Wenn Musik wirklich ein Mittel ist, Menschen zueinander zu bringen und in gegenseitige Resonanz zu versetzen, dann sollten wir bitte schön diese Kraft sofort nutzen. Meinen Sie im Ernst, der Klimawandel wartet? Wir haben keine Zeit zu verlieren. Musik ist nicht nur eine Welt für sich, sie soll nicht entrücken.

*Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden  
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt  
Hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden  
Hast mich in eine beßre Welt entrückt  
In eine beßre Welt entrückt.*

*Oft hat ein Seufzer, deiner Harf entflossen  
Ein süßer, heiliger Akkord von dir  
Den Himmel beßrer Zeiten mir erschlossen  
Du holde Kunst, ich danke dir dafür  
Du holde Kunst, ich danke dir.*