

4. Musikverständnisse und deren Verhältnis zur Resonanzaffinen Musikvermittlung

Das folgende Kapitel erörtert und diskutiert das Musikverständnis für die vorliegende Arbeit und die Resonanzaffine Musikvermittlung in Konzertsituationen. Hintergrund dieser Darlegungen ist nicht nur das diffuse Musikverständnis innerhalb der Resonanztheorie von Hartmut Rosa (2016), sondern auch eine Uneinigkeit über den Musikbegriff bei den Musikvermittelnden selbst (Schmidt-Banse 2015, S. 92). Denn wenn Holger Noltze Musikvermittler*innen als »furchtbare Vereinfacher« (Noltze 2014) bezeichnet und sie der »Leichtigkeitslüge« (Noltze 2010) bezichtigt, dann schimmert aus diesem Vorwurf hervor, dass nach Noltzes Meinung, Musikvermittelnde die Komplexität von Musik(-werken) nicht ausblenden dürfen.

Ein bestimmtes Musikverständnis prägt die eigenen Werte und Haltungen und damit auch die starken Wertungen, die Rosa in seiner Resonanztheorie erwähnt (vgl. Kapitel 3.5.2). Werden diese Überzeugungen und die eigene Bewertungslandkarte in Frage gestellt, stellen sich nur schwerlich Resonanzbeziehungen ein und Äußerungen über Andersdenkende können mitunter pointiert ausfallen. So bewertet Hans Christian Schmidt-Banse Musikverständnisse, die von seinem eigenen abweichen, folgendermaßen:

»Das allermeiste, was bei den Vermittlern (oft mit sozialkompensatorischem Furor) im Fokus steht, ist ein Gegenstand, der noch nicht Musik ist ... Body Percussion, Rhythmusübungen, Reihentänzchen, Clusterbasteleien und Klanggeschichten. Kurz: womit sich Musikvermittlung befasst, sind schlichte Klangspielereien für jedermann auf Anfänger- und Erstbegegnungsniveau. Warum die Verständigung dennoch so schwer gelingt? Weil man mit unterschiedlichen, gar diffusen Musikbegriffen hantiert. Dem, der mit dem Plädoyer für das hochorganisierte musikalische Kunstwerk aufrauscht, bläst Gegenwind sofort ins Gesicht, als wäre artifizielle Musik ein Relikt aus den alten Zeiten einer exklusiven Sozialschicht, Musik der feinen Leute, des Bildungsadels mit dicken Geldbörsen.« (Schmidt-Banse 2015, S. 92)

Während Schmidt-Banse das musikalische Kunstwerk als komplexes Objekt einstuft, bezeichnet er die musikalische Tätigkeit von Musikvermittelnden als Klangspielereien und

Versuche von Anfänger*innen. Gleichzeitig distanziert er sich von einer möglichen Relation zwischen Komplexität, Musikpräferenz und sozialer Schicht. Vielmehr plädiert er dafür, dass westlich-klassische Musik nicht als Hochkultur für eine Bildungselite gilt, sondern für alle Gesellschaftsschichten zugänglich sein soll – allerdings unter der Voraussetzung, dass die Komplexität von westlich-klassischer Musik nicht verwässert wird und man die Mühe auf sich nimmt, sich damit auseinanderzusetzen. Das musikalische Kunstwerk ist für Schmidt-Banse unantastbar und darf lediglich bestaunt werden. Die Gegenüberstellung Kunstwerk versus Klangspielereien weist auf die beiden grundsätzlich unterschiedlichen Verständnisse von Musik als Objekt oder Musik als Tätigkeit hin. Eine Konnotation von beiden Musikverständnissen mit divergierenden Komplexitätsgraden führt jedoch in eine normative Sackgasse. Noltze und Schmidt-Banse erwarten, dass Musikvermittelnde v.a. Wissen vermitteln, die Musik nicht antasten und im Konzertwesen eine Praxis der Repräsentation bewahrt wird. Eine Musikvermittlung in diesem Sinne übt eine affirmative und reproduktive Funktion aus (Moersch 2012). Wird westlich-klassische Musik hingegen nicht als unantastbares Objekt, sondern als Tätigkeit verstanden, so verflüchtigt sich damit deren Komplexität keineswegs. Vielmehr eröffnen sich andere Zugänge zu Musik. Mit Musik als Tätigkeit kann eine Vermittlung auf dekonstruierende und transformative Weise erfolgen (Moersch 2012) – auch im Umgang mit ihrer Vielschichtigkeit. So kann Musik nicht nur gespielt, sondern *mit* ihr gespielt werden: sie kann in einzelne Teile dekonstruiert und in eine neue Form transformiert werden, was einem kreativen Musizierprozess entspricht. Musik als Tätigkeit ermöglicht ein sich Involvierendes im Sinne eines sich Einwickelns oder auch Verwickelns, was einer vertieften Auseinandersetzung mit Komplexität gleichkommt. Sich Involvierendes ist eine körperliche und kognitive Beschäftigung, die nicht unbedingt zielgerichtet verläuft, sondern explorativ vorgeht, die Involvierten im weitesten Sinn bewegt und persönlich betrifft, innerhalb einer Gruppe ein gemeinsames Co-Agieren bewusst macht und Aushandlungs- und Verortungsprozesse einfordert.

Der in der vorliegenden Arbeit verwendete *Musicking*-Begriff bezieht sich auf die Verwendung des Begriffs im Kontext von Performativität, wie ihn Christopher Small in seiner Publikation von 1998 herleitet (Small 1998, S. 50–63, vgl. Kapitel 4.1) und wie er in den Musikwissenschaften von Nicholas Cook und Daniel Leech-Wilkinson (vgl. Kapitel 4.2 und 4.3) weiterentwickelt wird. Der hier verwendete *Musicking*-Begriff orientiert sich also an Musikwissenschaftler*innen, die den *Performative Turn* vollziehen und das Handeln von Musiker*innen in Konzertsituationen in den Fokus ihrer Studien stellen. Diese Ausrichtung folgt der Forschungsfrage, die untersucht, wie Musiker*innen in Konzertsituationen ein musikalisches Involviertsein begünstigen können.

Da jedoch Smalls *Musicking*-Begriff in der internationalen Musikpädagogik bisher unzureichend geklärt wurde und gerne als Modewort verwendet wird (Kertz-Welzel 2018, S. 13), wird an dieser Stelle der *Musicking*-Begriff im Kontext der Resonanzaffinen Musikvermittlung diskutiert, allerdings lediglich mit Bezug auf Smalls Beschreibung eines traditionellen klassischen Konzerts (1998); seine weiteren Publikationen zu *Musicking* werden nicht berücksichtigt. Die folgenden Überlegungen widmen sich Alexandra Kertz-Welzels Anliegen, den *Musicking*-Begriff im Kontext der lokalen musikpädagogischen und kulturpolitischen Landschaft kritisch zu reflektieren und zu verorten. Hintergrund von Kertz-Welzels Aufforderung ist ihr berechtigter Hinweis, dass

»Musicking bei Small erkenntnistheoretisch fundiert ist, [jedoch] im momentanen internationalen Diskurs immer mehr zu einem unpräzisen, aber emotional aufgeladenen Begriff [wird]. Musicking dient vor allem als Waffe gegen die scheinbare Dominanz abendländischer Kunstmusik, eines damit verbundenen Konzertlebens und einer an ihr orientierten Musikpädagogik. Allerdings ist der Primat abendländischer Kunstmusik und einer ausschließlich rezeptiv und am Kunstwerk orientierten Musikpädagogik längst überwunden – so dass sich die Frage stellt, gegen wen eigentlich gekämpft wird. Musicking dient vor allem als Begriff, auf den viele Sehnsüchte projiziert werden.« (Kertz-Welzel 2018, S. 26)

Die Musikpädagogik im deutschsprachigen Raum geht seit Jahrzehnten von den beteiligten Menschen, deren Lebenswelt, Ressourcen sowie Handlungs- und Gestaltungsfähigkeit aus. Die musikalische Bildung an (Musik-)Schulen befasst sich intensiv mit Fragen der Inklusion und Diversität und ermöglicht durch eine staatliche Förderung niederschwellige Zugänge zu Musik. Gleichzeitig widmet sich die Musikpädagogik (und in besonderem Maße die Elementare Musikpädagogik) vielfältigen Formen von Musiken (respektive *Musicking*) für Menschen jeglichen Alters und berücksichtigt sowohl formales als auch informelles Musikkernen (Ardila-Mantilla und Rübke 2009; Ardila-Mantilla 2016) sowie eine breit angelegte Konzeption von Musikschulen (Ardila-Mantilla, Rübke und Stekel 2015; Doerne 2019). Die vielfältigen Praktiken musikalischer Bildung und kultureller Teilhabe werden kritisch reflektiert und in gesellschaftspolitische Zusammenhänge gestellt (Berg, Lindmaier und Rübke 2020; Krupp-Schleußner 2016a). Auch auf Ebene der Musikhochschulen zeichnen sich Bestrebungen ab, die erweiterte musikbezogene Praktiken, verschiedene Formen musikalischer Exzellenz und eine gesellschaftliche Situiertheit und Relevanz fordern und fördern (Gaunt et al. 2021).

Das Musik- und Konzertwesen eines Landes steht in einem engen Zusammenhang mit der jeweiligen Kulturpolitik. In den deutschsprachigen Ländern existiert eine große, vom Staat geförderte Orchestertradition, gleichzeitig erhalten aber auch Musiker*innen und Ensembles der freien Szene neben Fördergeldern von Stiftungen und Mäzenen auch finanzielle Unterstützung von staatlicher Seite¹. Im Bereich der westlich-klassischen Musik haben sich in den letzten Jahren ganz unterschiedliche Festival-, Konzertformate und musikbezogene Praktiken entwickelt. Mit dem vermeintlich traditionellen Konzertformat wird äußerst kreativ und experimentell umgegangen, auch innerhalb von Institutionen². Die Kanonisierung der musikalischen Bildung und des Konzertwesens erfährt also eine Aufweichung und Erweiterung, wobei *Musicking* hier eine zentrale Rolle spielt. Inwiefern dies auf die Konzertsituation zutrifft, wird in der vorliegenden Arbeit

1 Allerdings besteht zwischen der Förderung von Institutionen und freien Musikschaaffenden ein eklatanter Unterschied. Eine Initiative im Kanton Basel-Stadt fordert deshalb für freie Musikschaaffende einen Drittel des jährlichen Musikbudgets <https://musikvielfalt.ch/> [15.07.2023].

2 So steht das Theater Basel mit seinem *Foyer public* tagtäglich für die Bevölkerung offen und kann auch kreativ genutzt werden (Adam 2022). Auch bei den Bühnenproduktionen wird ein Austausch mit der Bevölkerung angestrebt. Eine Inszenierung von Bachs Matthäuspassion ist z.B. in der Mitte des Publikums angelegt, die Chöre und Musiker*innen sind um das Publikum verteilt und es wirken in jeder Aufführung neben Kinderchören auch Laienchöre aus der Region mit. Zudem wird auch das Publikum zum Mitsingen eingeladen. Vgl. Video zur Produktion <https://www.youtube.com/watch?v=nZCNBibgxw> [15.07.2023].

mit Nicholas Cooks (2013) *Beyond the score. Music as performance* und Daniel Leech-Wilkinsons (2020) *Challenging performance* (er spricht gar von einer »Radical Performance«) in den Kapiteln 4.2 und 4.3 dargelegt. Christopher Smalls *Musicking* verliert somit seine Kraft als »Waffe« (Kertz-Welzel 2018, S. 26) gegen ein westlich-klassisches Musik- und Bildungswesen, es dient vielmehr als ein Ausgangspunkt von mehreren, die die Musikpädagogik und das Konzertwesen im deutschsprachigen Raum prägen und verändern.

Für die Resonanzaffine Musikvermittlung ist Smalls *Musicking* nicht nur in Bezug auf dessen performativen Ansatz wichtig, sondern auch wegen des durch *Musicking* gesponnenen Beziehungsnetzes, der daraus hervorgehenden Bedeutungen und der gewonnenen Relevanz von Musik. Allerdings erkennt die Resonanzaffine Musikvermittlung im Gegensatz zu Small beim *Musicking* ein Gestaltungspotenzial für Musiker*innen und Zuhörende, auf das in den folgenden Kapiteln näher eingegangen wird.

4.1 Musicking: Musik als Tätigkeit, die Beziehungen und Bedeutungen stiftet

Christopher Small beschreibt ein Konzert mit westlich-klassischer Musik aus ethnographischer Perspektive und leitet aus seinen Beobachtungen ab, dass Musik eine Tätigkeit und kein Gegenstand ist: »Music is not a thing at all but an activity, something that people do.« (Small 1998, S. 2) Folglich bezeichnet er Musik mit einem Verb (to music oder musicking) und schlägt folgende Definition vor: »To music is 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, S. 9, H.i.O.)

Innerhalb des *Musicking* entsteht ein Beziehungsgeflecht, das Bedeutungen hervorreten lässt (Small 1998, S. 13), die sich jedoch aufgrund der Situation und der Beteiligten kontinuierlich wandeln und daher nicht eindeutig bestimmt werden können (Small 1998, S. 60). Musik als Tätigkeit bewirkt also ein aktives Involvieren, das mit seiner Dynamik das Beziehungsgefüge einer Situation verändert. Musiker*innen beeinflussen durch ihre Interpretation die Bedeutung von Musik in hohem Maße (Small 1998, S. 122). Im Wesentlichen geschieht dies, weil beim *Musicking* Beziehungen zwischen Klängen und den Beteiligten erfahrbar und sichtbar werden³ (Small 1998, S. 137–139). Small vergleicht das *Musicking* in einem Konzert mit Storytelling, das von Beziehungen und deren Verlauf erzählt. Das musikalische Beziehungsgeflecht befindet sich in einem Wandel, weshalb die Konzertsituation einer Verwandlung unterworfen ist: »The relationships at the end of the performance are not the same as those of the beginning. Something has changed between the participants through the fact of having undergone the performance together.« (Small 1998, S. 140) So kann eine Sinfonie als Beziehungsdrama und nicht (nur) als musikalische Form gehört werden, was aber voraussetzt, dass musikalische Gesten und Zeichen gedeutet werden können (Small 1998, S. 159). Ist dies der Fall, so kann eine Musikperformance als »Exploration« von Beziehungen⁴ erlebt werden, bei

3 Mit Rückgriff auf Rosas Resonanztheorie kann dies in allen Beziehungsdimensionen erfolgen, nämlich in Beziehungen zu Musik, mit Musik, in Musik und durch Musik (Kapitel 6).

4 Vgl. Rosas Musikverständnis, wonach in Musik reine Beziehungen gestaltet werden (Kapitel 3.6).