

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 Involvierendes, 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).

der auch ideale Beziehungsformen und Werte verhandelt, respektive bestätigt werden (Small 1998, S. 168–183). Die »stories« im Konzert resonieren jedoch nach Smalls Einschätzung nur, wenn die erklingenden Beziehungen den eigenen Idealen und Werten⁵ entsprechen: »The stories that are told, however well they may be told, will arouse no response unless they resonate, or can be made to resonate, with the desires and values, spoken or unspoken, conscious or unconscious, of those at whom they are aimed.« (Small 1998, S. 188)

Der Aspekt des Storytellings ist für die Resonanzaffine Musikvermittlung interessant, rückt das Storytelling doch die soziale Praxis und die kommunikative Absicht von Musik in den Vordergrund und macht den Verlauf von musikalischen Beziehungen nachvollziehbar. Die Beziehungen ereignen und verändern sich *zwischen* den Beteiligten als Co-Konstruktion. Das Storyboard kann daher nur bedingt im Voraus festgelegt werden. Die musikalischen Beziehungsgeschichten schreiben sich im Moment der Aufführung unter Mitwirkung aller Beteiligten. Es sind also nicht nur die Musiker*innen, sondern auch das Publikum, die Veranstalter*innen, das Einlasspersonal, die Musikvermittler*innen, die Techniker*innen und weitere (in-)direkt Anwesende, die die Story mitschreiben und ihr Bedeutungen einschreiben. Es wird auch nicht eine einzige Story, sondern es werden mehrere Stories erzählt und deren Bedeutungsproduktion ist abhängig von den Einstellungen (oder Rosas starken Wertungen) der einzelnen Personen. Musikvermittelnde sollten daher reflektieren, welche Haltungen und Werte in einer Musik verhandelt werden und ob sie diese bestätigen oder in Frage stellen wollen. In Smalls Beschreibung wird deutlich, dass er selber mit den Haltungen und Werten eines klassischen Sinfoniekonzerts nicht einverstanden ist, zum Geschehen nicht wirklich eine Beziehung aufbauen kann und in einer distanzierten, kritischen Beobachterrolle bleibt. Es stellt sich somit die Frage, ob und wie Musikvermittelnde eine persönliche Relevanz für eine Musik schaffen können, ob sie ihr eine Dringlichkeit und Notwendigkeit verleihen können, zumal eigene Überzeugungen und Werte nicht von außen verändert werden können. Das eigene Verhältnis zu einer Musik zu reflektieren und eine Offenheit für andere Haltungen und Perspektiven zu wahren, scheint für die Resonanzaffine Musikvermittlung ein möglicher gangbarer Weg zu sein.

Smalls Beschreibung eines traditionellen Konzerts mit westlich-klassischer Musik bleibt distanziert und es ist offensichtlich, dass das Konzertgeschehen bei ihm selbst keine Resonanz, sondern eher Befremden auslöst. So vergleicht er Komponist*innen mit Prophet*innen, die Partitur mit dem heiligen Text und Dirigent*innen mit der Priester*innenklasse (Small 1998, S. 89). Die Partitur als notierte Vorgabe bestimmt die Beziehungen unter den Musizierenden in besonderem Maße (Small 1998, S. 115). Die Orientierung am Notentext bewirkt eine Hierarchisierung: die Komponist*innen sind die Schöpfer*innen, deren Partitur nach einer Umsetzung mit möglichst hoher Werktreue verlangt, während die Interpret*innen versuchen, die Absicht der Komponist*innen auszuführen. Die Beziehungen der am Konzert Beteiligten werden also auch von (meistens physisch) Abwesenden (nämlich den Komponist*innen) mitbestimmt (Small 1998, S. 197) und können als Metapher für soziale Strukturen gesehen werden: Solist*innen verkörpern in einem Instrumentalkonzert die Freiheit, das begleitende Orchester hingegen die

5 Vgl. Rosas starke Wertungen (Kapitel 3.5.2).

gesellschaftliche Ordnung (Small 1998, S. 181–192). Für Small selbst stellt die Partitur jedoch weder ein Werk noch dessen Repräsentation dar, sondern eine codierte Instruktion für Musiker*innen (Small 1998, S. 112). Während einer Aufführung zeigen sich einerseits zwischen den Tönen und andererseits unter den an der Aufführung Beteiligten Beziehungsnetze und zwar in einer Komplexität, wie dies verbal nicht zu kommunizieren wäre (Small 1998, S. 137–142).

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. Dieses Ungleichgewicht kann jedoch verändert werden: *erstens* können Dirigent*innen die Priester*innenrolle ablegen und als Kommunikator*innen und Ermöglicher*innen freier mit der Partitur umgehen, den Musiker*innen mehr Gestaltungsspielraum geben und mit dem Publikum in Kontakt treten. *Zweitens* können die Musiker*innen ihre Freiräume einfordern oder sich entscheiden, ganz ohne Dirigent*in zu spielen und eigenständig mit der Vorgabe der Komposition umzugehen, sie also nicht nur als codierte Instruktion auszuführen. *Drittens* kann das Publikum entscheiden, ob es sich in die soziale Struktur des traditionellen Orchesterkonzerts einfügen will oder nicht. 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. Der Paradigmenwechsel, Musik als Tätigkeit und nicht als Objekt zu verstehen, impliziert auch eine Komplexitätssteigerung.

Doch nach Meinung von Small verwehrt die Partitur den Interpret*innen die Freiheit, eine eigene Musik zu erfinden und zu spielen (Small 1998, S. 115). Tatsächlich verstehen sich viele Interpret*innen als Ausführende von vorgegebenen Partituren im Dienste der Komponist*innen⁶. Zudem betont die visuelle und körperliche Ausrichtung und konzentrierte Auseinandersetzung mit der Notation die enge Beziehung der Musizierenden mit dem Notentext und begünstigt eine Haltung des Repräsentierens und einer möglichst perfekten Wiedergabe des Notentextes. Notenpulte und Notationen prägen die Bühnensituation und die Gestaltung von Beziehungen im Konzert wesentlich mit. Sie sind Bezugspunkt, brauchen eine gute Ausleuchtung auf der Bühne, müssen stabil stehen und verdecken oftmals die Sicht des Publikums auf die Musizierenden und ihr Instrument. Auswendig spielende (oder improvisierende) Musiker*innen können hingegen 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. Dennoch lässt auch ein Spielen mit Noten eine Offenheit und eine bewusste Wahrnehmung der Kolleg*innen und Zuhörer*innen zu.

6 Dieser Zugang entspricht auch der gängigen musikalischen Sozialisierung und Ausbildung westlich-klassischer Musiker*innen, bei der ein freier Umgang mit Noten oder Improvisation kaum (mehr) vorkommt.

Notentexte bieten zudem immer auch einen gewissen Spielraum und musikalische Freiheiten in sogenannten »Unbestimmtheitsstellen« mit »Ausfüllungsmöglichkeiten« (Ingarden 1962, S. 127–128). So werden nicht nur in der Aufführungspraxis von Alter Musik, sondern vermehrt auch im klassischen Repertoire improvisierte Passagen gespielt, z. B. in der Kadenz zu Beethovens Violinkonzert⁷.

Mit dem Musikverständnis des *Musicking* geht auch ein anderes Selbstverständnis von Musiker*innen einher: sie selbst und nicht die Komposition oder die Partitur, verkörpern beim Musizieren die Musik. Daraus ergibt sich auch für die Musikvermittlung eine Änderung: es wird nicht über Musik gesprochen, sondern vom (eigenen) Musizieren berichtet und Einblick in den musikalischen Prozess gegeben. Sowohl beim *Musicking*, das jegliche Beschäftigung mit Musik meint, als auch beim Musikvermitteln, werden Beziehungen gestiftet und gepflegt; es existiert daher keine Trennung oder ein (klarer) Unterschied zwischen *Musicking* und Musikvermitteln, beides sind relationale Tätigkeiten und beide können auch eine künstlerische Praxis sein.

Für Small scheint die Beziehung zwischen Tönen und Menschen in einer Konzertsituation mit westlich-klassischer Musik sehr eng, starr und einseitig zu sein: die notierten Töne fordern eine bestimmte Ausführung und entsprechen für ihn einer Machtausübung von Dirigent*innen im Auftrag der Komponist*innen (Small 1998, S. 89). Smalls Annahme mag für manche musikalische Arbeitssituationen zutreffen, so werden ungleiche Machtverhältnisse und Machtmissbrauch insbesondere im Rahmen der #metoo-Debatte und dem Sichtbarmachen von prekären Arbeitsverhältnissen öffentlich diskutiert. Allerdings sind viele Komponist*innen seit jeher auch Interpret*innen (z. B. Heinz Holliger) oder erarbeiten ihre Stücke in enger Zusammenarbeit mit Musiker*innen (z. B. Luciano Berio und Cathy Berberian). Zudem hat sich das Selbstverständnis und die Arbeitsweise von Komponist*innen und Dirigent*innen in den letzten Jahren gewandelt. Immer mehr Komponist*innen arbeiten in einem (interdisziplinären) Kollektiv (z. B. Brigitta Muntendorf, die sich als Mitglied einer *Community of Practice* bezeichnet) und viele Dirigent*innen leiten Orchester nicht mehr in einem autoritären, sondern in einem kollegialen Stil, der den Orchestermitgliedern mehr Freiheiten und Verantwortung überlässt und ihnen Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten und damit auch Verwirklichungschancen gibt.

Small jedoch sieht in seiner ethnographischen Studie auch für das Publikum keinen Spielraum: indem es nur zuhören könne, bestätige es ungleiche Machtbeziehungen: »Any performance, in fact, that the hearer has no choice but to hear affirms a relationship of unequal power that leaves the hearer diminished as a human being; for whatever else it might be, all musicking is ultimately a political act.« (Small 1998, S. 213) 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, als Small dies darstellt und es wird im Laufe der vorliegenden Arbeit zu zeigen sein, wie vielfältig und komplex die Beziehungen in

7 Zum Umgang mit Unbestimmtheitsstellen als Chance für die Musikvermittlung vgl. Müller-Brozović (2015).

Konzertsituationen sind und welche Gestaltungsmöglichkeiten und Veränderungen mit einem musikalischen Involviertsein und Resonanzaffinen Musikbeziehungen von Musiker*innen und Publikum möglich sind. *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.

Small weist darauf hin, dass das Konzert nicht nur Machtstrukturen stabilisiert, sondern mit Wechselbeziehungen einen gemeinsamen Erfahrungsraum und damit Solidarität schafft:

»When we perform, we bring into existence, for the duration of the performance, a set of relationships, between the sounds and between the participants, that model ideal relationships as we imagine them to be and allow us to learn about them by experiencing them. The modeling is reciprocal, as is implied by the three words I have used persistently through this book: in exploring we learn, from the sounds and from one another, the nature of the relationships; in affirming we teach one another about the relationships; and in celebrating we bring together the teaching and the learning in an act of social solidarity. The simultaneous inward and outward flow of information that goes on throughout the performance is made possible by the fact that the language of the information is not that of words but of gestures.« (Small 1998, S. 218)

Die Musikvermittlung als beziehungsstiftende Praktik findet in Smalls Beschreibung vielfältige Anregungen für den Umgang mit Musik: Im Konzert geht es nicht nur darum, möglichst ideale Beziehungen zwischen den Klängen und den Beteiligten zu stiften, sondern die Beziehungen auch bewusst zu erleben und deren Wesen vertiefter zu erfahren. Diese Lernerfahrung innerhalb der Konzertsituation betrifft nicht nur das Publikum, sondern alle Beteiligten. Eine Musikvermittlung im Sinne von 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. Das Erkunden, Kennenlernen und Zelebrieren von Musikbeziehungen ereignet sich in einer hohen Informationsdichte. Sie weist einen Komplexitätsgrad auf, der ein gleichzeitiges Hören und Antworten erfordert und daher mit Worten nicht vollständig erfasst werden kann. Musikvermittlung kann, gerade wenn sie gestisch und nonverbal agiert, eine besondere Intensität erlangen und Komplexität kommunizieren.

Auch wenn Small den Konzertsaal als Ort des kontemplativen Hörens bezeichnet (Small 1998, S. 154), in dem gemäß seiner Einschätzung Begegnungen und ein Austausch verboten sind (Small 1998, S. 26), bildet die Konzertsituation dennoch einen Erfahrungsraum des Entdeckens, Bestätigens und Zelebrierens von lebensweltlichen Beziehungen, die als ideal empfunden werden, insbesondere, wenn sie eine starke Emotionalität auslösen (Small 1998, S. 137). Ideale Beziehungen sind also nicht nur funktionierende Beziehungen, in denen ein Musizieren oder ein Verstehen gelingt, sondern Beziehungen, in

denen die Menschen persönlich angesprochen und berührt werden. Musikvermittlung, so lässt sich folgern, braucht eine Begeisterung und will Menschen bewegen.

Für ein Reflektieren von Beziehungen in Konzertsituationen schlägt Small folgende drei Fragen vor:

- »1. What are the relationships between those taking part and the physical setting?
2. What are the relationships among those taking part?
3. What are the relationships between the sounds that are being made?« (Small 1998, S. 193)

Mithilfe dieser Fragen findet eine Annäherung an die Musik und deren Vielschichtigkeit statt. Während die erste Frage die gesamte Konzertsituation in den Blick nimmt (sozusagen als big picture) und insbesondere den Raum, dessen Atmosphäre, Materialität und Strukturierung (also das Setting) berücksichtigt, widmet sich die zweite Frage den an der Aufführung Beteiligten und erst die dritte Frage richtet die Aufmerksamkeit auf die Beziehung zwischen den erzeugten Tönen (oder Klängen). Smalls Fragen zoomen zwar zur Musik hin, beginnen jedoch mit dem großen Ganzen und setzen in ihrer Reihenfolge die Beobachtungen in einen Kontext und Zusammenhang. Dieses Vorgehen (nämlich mit Fragestellungen ein Beziehungsnetz sowohl in großen (Be-)Zügen als auch in Feinheiten zu beobachten) sowie die Fokussierung auf Tätigkeiten statt auf Werke bieten für die Musikvermittlung spannende Ansätze und ein Potenzial, das bisher zu wenig genutzt wird (Müller-Brozović 2019b).

Denn Smalls Fragestellungen und das Beobachten des Geschehens in der Konzertsituation führen voraussetzungslos und selbstbestimmt zu einem individuellen musikalischen Involviertsein. Entlang der drei Fragen können die Beteiligten eines Konzerts unterschiedliche Musikbeziehungen erkunden (»explore«), bekräftigen (»affirm«) und feiern (»celebrate«). Smalls Definition des *Musicking* könnte entsprechend ergänzt werden: »*To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, [by exploring, by affirming or by celebrating]*.« (Small 1998, S. 9, H.i.O. [Ergänzungen durch die Autorin]) Smalls Fragestellungen ermöglichen ein differenziertes Wahrnehmen des Agierens und Interagierens von Musizierenden und den weiteren Beteiligten und einen musikalischen Mit- und Nachvollzug der Konzertsituation. Vielleicht helfen Smalls Fragestellungen, über Musik und das Konzerterleben zu sprechen und die eigenen Beobachtungen auch zu hinterfragen – gerade auch in Bezug auf unsichtbar Beteiligte und in Hinblick auf Machtverhältnisse, wofür Small drei weitere Fragen formuliert: »Who decides what is played and how it is played? Where does the authority of the person in charge come from? Who cedes it to him or her?« (Small 1998, S. 196) Hier wird nach den Mächtigen und Entscheidungsträger*innen gefragt und gleichzeitig deren Macht hinterfragt. Was wäre, wenn anders musiziert würde? Was wäre, wenn Entscheidungen anders getroffen würden? Wie kann eine Ermächtigung von Musiker*innen und Publikum geschehen?

Als Konsequenz seiner ethnographischen Studie einer Konzertsituation fordert Small am Ende seiner Publikation Musizierende dazu auf, sich den Vorgaben von Par-

tituren zu widersetzen, diese nach Belieben zu verändern und zur eigenen Freude (und der des Publikums) zu musizieren (Small 1998, S. 217). Small fordert die Musiker*innen also dazu auf, Musik nicht nur zu interpretieren, sondern selber kreativ zu gestalten und zu verändern. Wenn die Musiker*innen die Musik zu ihrer eigenen Musik machen und aus intrinsischem Interesse musizieren, dann sind eine Spielfreude und ein persönliches Engagement spür- und hörbar. Ein solches Konzert bereitet Spaß und Freude, es sind schwache und starke Wertungen nach Rosa (vgl. Kapitel 3.5.2) involviert, die zum Gelingen von Musikbeziehungen beitragen.

Indem Musikbeziehungen von allen Beteiligten gestaltet werden, entstehen im Moment der Aufführung auch Bedeutungen (Small 1998, S. 13; S. 122). Da nach Ansicht von Small westlich-klassische Musik seit dem *stile rappresentativo* eine semiotische Kunst ist (Small 1998, S. 152), müssen musikalische Gesten und Codes als solche erkannt und verstanden werden. Dies scheint ein Widerspruch zu Smalls Definition von *Musicking* sein: »To music is to take part, in any capacity, in a musical performance [...]«. (Small 1998, S. 9, H.i.O.) Braucht es wirklich ein Vorverständnis von musikalischen Gesten und Codes, um an einem Konzert teilzuhaben⁸? Es lässt sich fragen, ob Beziehungen und Bedeutungen innerhalb des *Musicking* nicht auch anders als auf semiotische Weise entstehen. Denn auch wenn zweifelsohne ein Konzert und dessen Musik mit vielen Codes verknüpft ist, bilden sich Beziehungen auch durch performative Erlebnisse und konkrete Handlungen, die unmittelbar erlebt werden, etwa als ergreifende Atmosphäre eines Adagios oder mit einem packenden energievollen Bogenstrich. Musikvermittelnde sollten daher eine Sensibilität für das Entstehen von Beziehungen und Bedeutungen entwickeln und sich auch bewusst sein, dass Beziehungen positiv, indifferent, aber auch negativ empfunden werden können.

Des Weiteren erwähnt Small, dass ein Verständnis für eine Musik beim *Musicking* auch über einen körperlichen (Nach-)Vollzug geschaffen werden kann: »It is an activity in which humans take part in order that they may come to understand their relationships – with one another and with the great pattern which connects. In all those activities we call the arts, we think with our bodies.« (Small 1998, S. 140) Ein körperliches Nachvollziehen und Verstehen von Musik⁹ sowie das Anknüpfen an persönliche Erlebnisse und Beziehungen bieten demnach gute Impulse für eine persönliche Relevanz und ein musikalisches Involviertsein. Noch unmittelbarer führt das Tanzen, das für Small auch zum *Musicking* gehört, zu einem musikalischen Involviertsein – doch dies ist in einem traditionellen Konzert nicht erlaubt; bereits ein allzu körperliches Musizieren widerspricht den Verhaltensnormen (Small 1998, S. 155). Musikvermittelnde als Beziehungstiftende jedoch schaffen Situationen, in denen ein körperlicher Bezug, ein körperliches Denken und ein körperlicher Nachvollzug von Musik möglich sind und Musik auf intensive und komplexe Weise erfahren werden kann.

Smalls Musikverständnis des *Musicking* erfährt in der Musikpädagogik eine starke Rezeption, allerdings steht weniger das Stiften von Beziehungen und Bedeutungen im Vordergrund, sondern vielmehr das Musizieren als Tätigkeit und die Auffassung, dass jeg-

8 Vgl. dazu die Hinweise auf Ivo Bergs Untersuchungen in Kapitel 4.4.2.

9 Vgl. dazu Oberhaus und Stange (2017).

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

4.2 Musik als Performance im gesellschaftlichen Kontext

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

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