

Irena Müller-Brozović

DAS KONZERT ALS RESONANZRAUM

Resonanzaffine Musikvermittlung
durch intensives Erleben und Involviertsein

[transcript]

Irena Müller-Brozović
Das Konzert als Resonanzraum

Editorial

Musikvermittlung hat sich seit Ende des 20. Jahrhunderts zu einem facettenreichen Praxisfeld entwickelt, das als Bindeglied zwischen Musikproduktion und -rezeption fungiert. Musiker*innen, Pädagog*innen, Vermittler*innen, Ensembles, Schulen und Konzertveranstaltungen bilden eine stetig wachsende *Community of Practice*, die Menschen jeden Alters ästhetische Erfahrungen mit Musik ermöglichen möchte. Inzwischen wird dieses Praxisfeld mit seinen spezifischen Strukturen, Formaten und Selbstverständnissen auch zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung. Die Reihe **Forum Musikvermittlung – Perspektiven aus Forschung und Praxis** möchte praxisbezogene und wissenschaftliche Diskurse zusammenführen und den unterschiedlichen Akteur*innen aus Wissenschaft und Praxis eine Plattform bieten, um aktuelle Positionen zu diskutieren.

Die Reihe wird herausgegeben von Johannes Voit und Constanze Wimmer.

Irena Müller-Brozović ist Professorin für Musikvermittlung an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz sowie Dozentin an der Hochschule der Künste Bern. Sie leitet als Co-Sprecherin das Forum Musikvermittlung an deutschsprachigen Hochschulen und Universitäten und ist Mitherausgeberin des *International Journal of Music Mediation*. Ihre Studien in Klavier, Schulmusik und Musikvermittlung absolvierte sie in Basel, Detmold und Wien. Die Basis ihrer Lehre und Forschung bildet eine langjährige Praxis als Musikvermittlerin für Orchester und Festivals. Für ihre Arbeit mit dem Kammerorchester Basel wurde sie 2007 mit dem Junge Ohren Preis ausgezeichnet.

Irena Müller-Brozović

Das Konzert als Resonanzraum

Resonanzaffine Musikvermittlung
durch intensives Erleben und Involviertsein

[transcript]

Veröffentlicht mit Unterstützung der Anton Bruckner Privatuniversität sowie der Hochschule der Künste Bern.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnbl.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Irena Müller-Brozović

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Bild von Mondschwinge auf Pixabay

Korrektorat: Claudia Reiter

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839467602>

Print-ISBN: 978-3-8376-6760-8

PDF-ISBN: 978-3-8394-6760-2

Buchreihen-ISSN: 2750-5235

Buchreihen-eISSN: 2750-7114

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Für Jürg, Nora, Matthias und Milena

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	13
Vorwort der Herausgeber*innen	
<i>Johannes Voit und Constanze Wimmer</i>	15
Vorwort	
<i>Peter Röbbke</i>	17
1. Einleitung	19
1.1 Thema und Gliederung der Arbeit	20
1.2 Dank	22
1.3 Gelingende Beziehungen in Konzertsituationen	23
1.4 Forschungsfeld, Forschungsfrage und methodisches Vorgehen	26
1.5 Die Perspektive der Musikvermittlung im Kontext von Konzertsituationen	28
1.6 Musikvermittlung als subversive Unterhaltung	33
2. Der Forschungsstand von Musikvermittlung im Kontext von Konzertsituationen	37
2.1 Musikvermittlung als Prozess des Übersetzens und Kontextualisierens	37
2.2 Kommunikative und interaktive Prozesse in Konzertsituationen	41
2.3 Vom Streben nach Aufmerksamkeit zur Sehnsucht nach Nähe in Konzertsituationen	43
2.4 Starke Musikerlebnisse in Konzertsituationen	47
2.4.1 Einflussfaktoren auf starke Musikerlebnisse	49
2.4.2 Merkmale starker Musikerlebnisse	52
2.4.3 Folgen starker Musikerlebnisse	54
2.5 Kulturelle Teilhabe und soziale Gerechtigkeit	57
2.5.1 Kulturelle Teilhabe als Menschenrecht	57
2.5.2 Der Capability Approach in der kulturellen Teilhabe	58
2.5.3 Musikalisches Involviertsein als Modell kultureller Teilhabe	61
2.6 Zusammenfassung	62

3. Resonanz als Beziehungsqualität: Hartmut Rosas Resonanztheorie und deren Konsequenzen für eine Resonanzaffine Musikvermittlung	65
3.1 Resonanz als responsive Weltbeziehung	66
3.1.1 Resonanz als Widerfahrnis	68
3.1.2 Resonanz als körperlich-leibliche Erfahrungsrealität	70
3.1.3 Resonanz als Beitrag zu einer (Analyse der) Postwachstumsgesellschaft	75
3.2 Definierende Merkmale von Resonanz nach Hartmut Rosa	77
3.2.1 Affizierung	78
3.2.2 Selbstwirksamkeit	82
3.2.3 Transformation	87
Resonanz erster und zweiter Ordnung	91
Resonanzethik	93
3.2.4 Unverfügbarkeit	94
3.3. Entfremdung als Grundgegebenheit der Weltbeziehung	100
3.4 Vier Dimensionen von Resonanzbeziehungen	105
3.5 Begünstigender Resonanzraum mit Resonanzstern	108
3.5.1 Resonanz in der Schnittmenge von Offenheit und Geschlossenheit	108
3.5.2 Resonanz in der Schnittmenge von starken und schwachen Wertungen	110
3.5.3 Antriebsmomente für Weltbeziehungen	113
3.6 Musikbezüge in Hartmut Rosas Resonanztheorie	115
3.6.1 Musik stiftet und verändert Weltbeziehungen	115
3.6.2 Musik mit gesellschaftlicher Funktion	117
3.6.3 Improvisation als Musterbeispiel für Mediopassivität	118
3.7 Irritation und Widerspruch als Kraft der Musik	121
3.8 Resonanz als Bildungsprozess	122
3.8.1 Intrinsische Interessen und dispositionale Resonanz	123
3.8.2 Resonanz aus bildungstheoretischer Perspektive	124
3.8.3 Resonanzsignatur für Bildungssituationen	125
3.8.4 Qualitäten von Resonanzbeziehungen	126
3.8.5 Begünstigende Faktoren und Indikatoren für Resonanz	127
3.8.6 Bildungswissenschaftliche Kritik an Resonanztheorie	128
3.8.7 Paradigmenwechsel in Pädagogik	128
3.8.8 Reflexion über Beljans Resonanzpädagogik und Konsequenzen für eine Resonanzaffine Musikvermittlung	129
3.9 Kritik an der Resonanztheorie	131
3.10 Zusammenfassung	137
3.11 Zwischenfazit 1: Abstraktes Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung	139
3.12 Zwischenfazit 2: Konzerte im Spannungsfeld von Resonanzoase und Resonanzsimulation ..	142
4. Musikverständnisse und deren Verhältnis zur Resonanzaffinen Musikvermittlung	145
4.1 Musicking: Musik als Tätigkeit, die Beziehungen und Bedeutungen stiftet	148
4.2 Musik als Performance im gesellschaftlichen Kontext	155
4.3 Radical Performance mit kreativem Freiraum	163
4.3.1 Vielfalt von Musikpraktiken	173
4.3.2 Intra-Musikvermittlung als Musikvermittlung nach innen	175

4.4	Musik und ihr kommunikatives Potenzial	176
4.4.1	Musik als Kunst der Beziehung	176
4.4.2	Gänsehaut-Momente und Embodiment	177
4.4.3	Expressives, lauschendes Musizieren und musikalische Geste	179
4.5	Musik und ihr ästhetischer Überschuss	181
4.5.1	Musik als Transitionsraum	182
4.5.2	Musik als Resonanz- und Differenzphänomen	183
4.6	Zusammenfassung	185
5.	Theoretische Fundierung von Konzertsituationen	187
5.1	Das Konzert als musikalische Situation der Veränderung	188
5.2	Erneuerung von Konzertsituationen	190
5.3	Design für Konzertsituationen	193
5.4	Intention und Dringlichkeit von Konzertsituationen	196
5.5	Intrinsische Motivationen und Auswirkungen von Konzertbesuchen	202
5.6	Togetherness, Liveness und Nähe in Konzertsituationen	207
5.7	Ebenen des Musikerlebens in Konzertsituationen	208
5.7.1	Narrativität	209
5.7.2	Leiblichkeit	212
5.7.3	Beziehungshaftigkeit	214
5.7.4	Materialität	215
5.7.5	Musikerleben als Ausgangspunkt für resonante Musikbeziehungen	216
5.8	Zusammenfassung	217
6.	Theoretische Fundierung von Musikbeziehungen in Konzertsituationen	221
6.1	Beziehungen zu Musik	225
6.1.1	Beziehungen zu Musik durch einen hermeneutischen Zugang	225
	Hermeneutische Horizonterweiterung über Blickstand, Blickrichtung und Sichtweite	226
	Musik als Spiel zwischen Werk und Tätigkeit	228
6.1.2	Gegenpositionen zum hermeneutischen Zugang zu Musik	231
6.1.3	Erkenntnis von Kunst durch Kunst	236
	Ästhetische Erfahrung zwischen Affirmation und Differenz Erfahrung	237
	Vergleichendes Denken ohne Wertung	238
	Umgang mit verschiedenen Wirklichkeiten	239
	Erkenntnis durch ästhetische Transformation	240
	Raum des Dazwischen als Ort des »Nicht-Identischen«	242
6.2	Beziehungen mit Musik	244
6.2.1	Kreative Interaktionen als Beziehungen mit Musik	247
6.2.2	Empirische Forschung zu Partizipation in Konzertsituationen	250
6.2.3	Praxisbeispiel für Togetherness in Konzertsituationen	254
6.3	Beziehungen in Musik	257
6.3.1	Performativität	257
6.3.2	Co-Präsenz und Feedback-Schleife	261
6.3.3	Starkes und radikales Konzept von Präsenz	262

6.3.4	Produzieren von Präsenz in Konzertsituationen	265
6.3.5	Körperlichkeit und Leiblichkeit	268
6.3.6	Räumlichkeit, Atmosphären, Materialität und Liminalität	270
	Atmosphären	271
	Materialität	272
	Liminalität, ein Schwellenzustand im »betwixt and between«	273
	Auswirkungen von Performativität auf die Praxis	274
6.3.7	Zeitlichkeit	278
6.3.8	Ereignis	282
6.4	Transformation in resonanten Musikbeziehungen	286
6.5	Gleichzeitigkeit einer Sinnkultur und Präsenzkultur	288
6.6	Zusammenfassung	293
7.	Resonanzaffine Musikvermittlung in Konzertsituationen	295
7.1	Resonanzaffine Musikvermittlung als Assemblage	296
7.2	Resonanzaffine Musikvermittlung im Kontext des Affective Turns	297
7.3	Wesentliche Merkmale der Resonanzaffinen Musikvermittlung	298
7.4	Resonanz als Qualität im Sinne einer besonderen Beschaffenheit von Musikbeziehungen ..	300
7.5	Drehscheibe als dynamisches Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung	302
	7.5.1 Dimensionen resonanter Musikbeziehungen	303
	7.5.2 Definierende Merkmale von Resonanz	304
	7.5.3 Begünstigende Impulse für die Resonanzaffine Musikvermittlung	305
	7.5.4 Grundierende Prinzipien der Resonanzaffinen Musikvermittlung	308
7.6	Praxis der Resonanzaffinen Musikvermittlung in Konzertsituationen	310
	7.6.1 Heim-Spiel des Kammerorchester Basel	311
	7.6.2 #freebrahms des Stegreiforchesters	313
7.7	Anwendung der Drehscheibe für das resonanzaffine Konzipieren von Konzertsituationen ..	314
	7.7.1 Spielidee von TraumRaum	316
	7.7.2 Räumlichkeit bei TraumRaum	321
	7.7.3 Affizierung bei TraumRaum	322
	7.7.4 Kollaboration bei TraumRaum	323
	7.7.5 Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit bei TraumRaum	323
	7.7.6 Spielkonzept bei TraumRaum	324
	7.7.7 Selbstwirksamkeit bei TraumRaum	326
	7.7.8 Beziehung zu Musik bei TraumRaum	327
	7.7.9 Beziehung in Musik bei TraumRaum	327
	7.7.10 Unverfügbarkeit bei TraumRaum	328
	7.7.11 Risiko und Widerstand bei TraumRaum	328
	7.7.12 Zeitlichkeit bei TraumRaum	329
	7.7.13 Körperlichkeit bei TraumRaum	329
	7.7.14 Mediopassivität, Medioordination und Mediokonjunktivität bei TraumRaum	330
	7.7.15 Wahrnehmbarkeit und Erreichbarkeit bei TraumRaum	330
	7.7.16 Diskriminierungssensibilität bei TraumRaum	331
	7.7.17 Fehlende Aspekte in der Konzeption von TraumRaum	332
	7.7.18 Die Dynamik der Drehscheibe und Bezüge zwischen den einzelnen Aspekten	332

7.8 Zusammenfassung und Ausblick	334
--	-----

Anhang

Literaturverzeichnis	343
Merkmale starker Musikerlebnisse	359
Bastelvorlage der Drehscheibe zum Ausdrucken	363
Leitfragen für eine Resonanzaffine Musikvermittlung	365
Definierende Merkmale einer Resonanzaffinen Musikvermittlung	365
Affizierung	365
Selbstwirksamkeit	365
Unverfügbarkeit	365
Transformation	365
Mögliche Entfremdung	365
Resonante Musikbeziehungen	366
Beziehung zu Musik	366
Beziehung mit Musik	366
Beziehung in Musik	366
Selbstbeziehung durch Musik	366
Begünstigende Impulse	366
Spielidee	366
Spielkonzept	366
Zeitlichkeit	367
Körperlichkeit	367
Räumlichkeit	367
Risiko, Widerstand	367
Grundierende Prinzipien	367
Mediopassivität, Medioordination, Mediokonjunktivität	367
Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit	368
Wahrnehmbarkeit und Erreichbarkeit	368
Kollaboration	368
Diskriminierungssensibilität	368
Liste mit erwähnten Links	369
Musikproduktionen in alphabetischer Reihenfolge der Autor*innen	369
Talks, Tools und Fachstellen	371

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Corona oder Fermate	23
Abbildung 2:	Wechselspiel von Einflussfaktoren auf starke Musikerlebnisse (Gabrielsson 2011) in Konzertsituationen	51
Abbildung 3:	Merkmale starker Musikerlebnisse (Gabrielsson 2011).....	53
Abbildung 4:	Längerfristige Konsequenzen von starken Musikerlebnissen nach Gabrielsson (2011).....	55
Abbildung 5:	Resonante und stumme Selbst-Körper-Weltbeziehungen	71
Abbildung 6:	Resonanzstern mit maximaler Resonanzfähigkeit in der Schnittmenge von Mediopassivität, Medioordination, Mediokonjunktivität sowie Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit	112
Abbildung 7:	Abstraktes Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung	141
Abbildung 8:	Drehscheibe als dynamisches Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung ...	303

Vorwort der Herausgeber*innen

Johannes Voit und Constanze Wimmer

Der vorliegenden Publikation von Irena Müller-Brozović liegt eine Dissertation zugrunde, die Hartmut Rosas Resonanztheorie in Beziehung zur Musikvermittlung setzt – und gleichzeitig ist dieses Buch viel mehr. Es sucht nach den Gelingensbedingungen für eine starke Involviertheit des Publikums im Live-Konzert: Wie können Beziehungen zu, mit, in und durch Musik gestiftet werden, und welche Rolle spielen dabei Musikvermittler*innen? Diese Fragen wurden freilich schon häufig gestellt und gehören in der Praxis des Konzertwesens zum Kerngeschäft der Musikvermittlung. Dieser Band unternimmt jedoch erstmals den – längst überfälligen – Versuch einer umfassenden theoretischen Rahmung. Dabei spannt die Verfasserin einen weiten Horizont und kombiniert Gilles Deleuzes Idee der *Assemblage* im Sinne einer Verflechtung und dynamischen Konstellation von Interaktionen mit der Vorstellung einer künstlerischen Gestaltung als hybride und durchlässige Kontextualisierung von Musik, die Unerwartetes jederzeit zulässt. Dabei beruft sie sich auch auf Christopher Smalls Konzept des *Musicking*, das Musik als soziale Praxis von Ausführenden und Zuhörenden fasst, die Beziehungen und Bedeutungen stiftet und damit weit über ein Verständnis von Musik als Kanon von Werken und dessen Aufführungen hinausgeht. Dieses erweiterte Verständnis von Musik und ihrer Kontextualisierung ebnet den Weg zur Resonanztheorie von Hartmut Rosa und in der Folge zur *Resonanzaffinen Musikvermittlung*, die Müller-Brozović als Möglichkeit zur Selbstwirksamkeit begreift, die in weiterer Folge zur Transformation aller Beteiligten – der Musiker*innen, des Publikums, aber genauso der Musikvermittler*innen und Veranstalter*innen – beitragen kann.

Anhand dieses neuen Bandes in der Reihe *Forum Musikvermittlung – Perspektiven aus Forschung und Praxis* wird abermals deutlich, dass sich das Praxisfeld Musikvermittlung in einem tiefen und fruchtbringenden Austausch mit Theorie und Forschung befindet. Die Herausgeber*innen wünschen dem Buch viele angeregte Leser*innen und Mitdenker*innen und freuen sich, wenn Müller-Brozović' Konzeption einer *Resonanzaffinen Musikvermittlung* den Auftakt zu weiterführender Forschung bildet und damit einen wertvollen Beitrag zur fortschreitenden Theoriebildung in der Musikvermittlung leistet.

Vorwort

Peter Röbbke

Ich kann Johannes Voit und Constanze Wimmer nur zustimmen: Irena Müller-Brozović' Publikation ist geeignet, der jungen Disziplin Musikvermittlung tragfähige Fundamente zu bauen, sie ist grundlegend im besten Sinne des Wortes. Insofern sind Leserinnen und Leser eingeladen, in den Strudel der zahlreichen theoretischen Quellen einzutauchen, nicht nur in die zugleich umfassend wie kritisch rezipierte Resonanztheorie Hartmut Rosas, sondern auch etwa in Nicholas Cooks performative Sicht auf Musik und Musizieren (»beyond the score«) oder Erika Fischer-Lichtes Ästhetik der Performativität, im Gegenzug dazu in Christoph Richters hermeneutische Auseinandersetzung mit der »Sache Musik« (bzw. Ursula Brandstätters Ausweitung des Verstehensbegriffs auf ein Verstehen von Kunst durch Kunst) oder auch – um die soziale und politische Dimension von Musikvermittlung wenigstens ansatzweise ins Spiel zu bringen – in den Capability Approach in der Lesart von Valerie Krupp-Schleußner.

Immer wird umfassend, anschaulich und nachvollziehbar referiert, immer wartet ein Erkenntnisgewinn in Bezug auf die theoretischen Referenzen ebenso wie auf deren luzide Anwendung auf das Feld der Musikvermittlung. Aber es bestätigt sich in diesem Buch nicht nur die bekannte Annahme von Kurt Lewin, dass »nichts praktischer ist als eine gute Theorie«, sondern man kann auch gleich zu jenem Tool greifen, auf das die Arbeit hinausläuft: Die *Drehscheibe der Musikvermittlung* ist kein nettes »Gimmick«, sondern ein höchst taugliches Werkzeug, dessen spezifische Bauart für die Essenz des musikvermittlerischen Arbeitens von Irena Müller-Brozović steht.

Indem die vier resonanten Beziehungsmöglichkeiten in Beziehung gesetzt werden zu definierenden Merkmalen von Resonanz, zu begünstigenden Impulsen und grundlegenden Prinzipien einer Resonanzaffinen Musikvermittlung, stößt diese Drehscheibe – als gutes altes analoges Werkzeug, das man herstellen und in die Hand nehmen kann und im Verein mit den detaillierten *Leitfragen für eine Resonanzaffine Musikvermittlung* verwenden sollte – ein mehrdimensionales und dynamisches Denken und Handeln quasi im Hyperraum an, sie erlaubt fantasievolle Planung und klare Handlungsorientierung, aber auch ständigen Rückbezug auf das Wesentliche und kritische Selbstreflexion, sie macht es möglich, immer wieder aufs Neue spezifische Konstellationen von Aspekten und Dimensionen, Werten und Handlungsweisen zu fokussieren.

Und so ist die Drehscheibe das genaue Gegenteil von sattsam bekannten Check-Listen, die abzarbeiten wären, so hält sie die Projekte von vornherein und während der Arbeit und auch in der Abschlussreflexion in Bewegung und möglicher Veränderung. Wie dies konkret ausschauen könnte, zeigt die Autorin im Kapitel *Anwendung der Drehscheibe für das resonanzaffine Konzipieren von Konzertsituationen*, in dem es kein Zufall ist, dass sie in Bezug auf ihren Fragenkatalog wie auf die Drehscheibe auswählt und hin und her springt, diesem Aspekt mehr, jenem weniger Aufmerksamkeit zuwendet.

George Crumbs *Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)* kommt ihr da etwa in Bezug auf eine überraschende und extrem ausdifferenzierte Klanglichkeit wie auf die Entstehung und den Zerfall von Form oder die weiten Assoziationsräume sehr entgegen, und vielleicht ist das etwas, was abschließend unbedingt erwähnt werden sollte: Resonanzaffine Musikvermittlung nimmt nicht nur die beteiligten Menschen ernst (und hat auch das Potenzial zu transformatorischer Bildung ständig im Blick), sondern zieht auch die Musik als eminente Akteurin in Betracht, eine Akteurin, deren Struktur- und Bedeutungsangebot nie unterschätzt oder ignoriert werden darf.

1. Einleitung

Forschung, Lehre und Praxis sind für mich eng miteinander verflochten: Entsprechend entstand diese Publikation vor dem Hintergrund meiner jahrelangen Praxis als Musikvermittlerin und Dozentin für Musikvermittlung. In meiner Arbeit mit Musiker*innen und Studierenden, beim Planen und Durchführen von Konzerten, auf und hinter der Bühne, als Mitwirkende und Publikumsmitglied, wuchs in mir der Wunsch nach einer vertieften Reflexion über musikbezogene Praktiken im Kontext von Konzertsituationen. Als Musikvermittlerin arbeite ich an Schnittstellen verschiedener Handlungsfelder und Disziplinen und bewege mich in unterschiedlichen Welten. Dabei befinde ich mich in einem Raum des Dazwischen und verstehe meinen Auftrag darin, Musikbeziehungen zu stiften, zu intensivieren und zu erweitern. In der Zusammenarbeit und im Gespräch mit Beteiligten und Kolleg*innen ergibt sich im Alltag zwar ein Konsens über bewährte Praktiken, deren Grundlagen und Rahmenbedingungen jedoch bleiben vage.

Ausgehend von meinem Wunsch, Praktiken der Musikvermittlung zu hinterfragen, will diese Arbeit dazu beitragen, den Raum des Dazwischen zu erkunden und dem Wesen von Musikbeziehungen auf den Grund zu gehen. Auch wenn das Gelingen von Musikbeziehungen nicht systematisch oder als Methode erläutert werden kann, so findet im Rahmen der vorliegenden Arbeit doch eine vertiefte Auseinandersetzung und eine theoretische Fundierung von Musikvermittlung statt und es werden begünstigende Faktoren für eine gelingende Musikvermittlung genannt.

Musikvermittlung als Schnittstellendisziplin beinhaltet Praktiken, die sich als Wechselbeziehungen ereignen und von Mischverhältnissen durchwoben sind. Die Interaktionen zielen nicht auf einen Konsens, sondern zeichnen sich durch eine Lebendigkeit aus, einem Oszillieren, bei dem sich die Mischverhältnisse nicht auflösen, sondern auf inspirierende Weise interagieren. Entsprechend beruhen die Interaktionen auf Antwortbeziehungen, die darauf angewiesen sind, dass jede Entität mit eigener Stimme beteiligt ist. Die Charakteristik der Antwortbeziehungen besteht darin, dass alle Beteiligten sich in der Wechselbeziehung transformieren, ohne zu verschmelzen. Die daraus entstehenden Mixturen überwinden Dualismen: die einzelnen Stimmen vertreten weder dichotome Positionen, noch verwischen sie oder lösen sich auf, sondern weisen gleichzeitig unterschiedliche Aspekte auf. Daraus folgt für die Musikvermittlung eine Komplexitätssteigerung und die Notwendigkeit einer Ambiguitätstoleranz.

Wird Musikvermittlung als Interaktion verstanden, so ergibt sich ein neues Qualitätsverständnis, das nicht auf dem Erfüllen vorgegebener Ziele basiert, sondern sich in einer ergebnisoffenen Transformation aller Beteiligten manifestiert. Somit wird der Begriff der Zielgruppe hinfällig, kann doch ein entscheidender Impuls für eine Transformation auch vom Publikum ausgehen und die Arbeit und Strukturen von Musiker*innen und Musikvermittelnden maßgeblich betreffen. Die in dieser Publikation hergeleitete Resonanzaffine Musikvermittlung versteht Musik als soziale, co-kreative Praxis und Beziehungen als Interaktionen, womit sich eine Anschlussfähigkeit an die Praxeologie ergibt. Da jedoch Hartmut Rosa seine Resonanztheorie, auf der die Resonanzaffine Musikvermittlung basiert, ausdrücklich *nicht* als Praxistheorie bezeichnet (Rosa 2017; S. 311), wird die Praxeologie in dieser Publikation ausgeklammert. Die erfolgte theoretische Fundierung der Resonanzaffinen Musikvermittlung könnte jedoch für zukünftige praxeologische Zugangsweisen durchaus interessant sein.

Die Resonanzaffine Musikvermittlung beinhaltet individuelle und situationsspezifische Dynamiken und kann daher keine eindeutigen, konkreten Handlungsempfehlungen, Methoden oder Checklisten vorlegen. Die theoretische Fundierung resonanter Musikbeziehungen ermöglicht es jedoch, begünstigende Aspekte zu benennen und förderliche Konstellationen aufzuzeigen. Aus den theoretischen Überlegungen geht daher das dynamische Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung hervor, das mit zugehörigen Leitfragen eine Brücke von der Theorie zur Praxis schlägt und dazu einlädt, die Praktiken der Musikvermittlung bewusst und individuell zu reflektieren und zu gestalten.

1.1 Thema und Gliederung der Arbeit

Der theoretische Kern meiner Arbeit bildet die soziologische Resonanztheorie nach Hartmut Rosa (2016), die in Kapitel 3 ausführlich beschrieben und hinsichtlich einer Resonanzaffinen Musikvermittlung systematisch dargelegt wird. Dieses Hauptkapitel mit seinen grau hinterlegten Passagen zur Resonanzaffinen Musikvermittlung bildet daher den zentralen Orientierungspunkt und ist für das Verständnis des dynamischen Modells der Resonanzaffinen Musikvermittlung, das im Schlusskapitel erläutert wird, unabdingbar. Die weiteren Kapitel der Arbeit vertiefen relevante Aspekte resonanter Musikbeziehungen und können ergänzend zum Haupt- und Schlusskapitel gelesen werden. Auch hier sind für ein schnelles Lesen der Arbeit praxisbezogene Passagen grau hinterlegt. Für Praktiker*innen sind zudem die zusammenfassenden Kapitel sowie das Schlusskapitel besonders interessant. Die Leitfragen für eine Resonanzaffine Musikvermittlung sowie eine Liste mit erwähnten Links zu Praxisbeispielen finden sich im Anhang. Damit in der Praxis auch haptisch mit der Drehscheibe gearbeitet werden kann, steht eine Vorlage zum Ausdrucken auf der Website des Verlags zur Verfügung¹.

1 Der QR-Code zur entsprechenden Website mit der Druckvorlage der Drehscheibe befindet sich im Anhang bei den Leitfragen.

Zu Beginn der Arbeit wird vor dem Hintergrund des pandemiebedingten Lockdowns der responsive Charakter gelingender Musikbeziehungen in Konzertsituationen sowie die Wichtigkeit einer musikalischen Ansteckung, einer inspirierenden Nähe und Co-Präsenz hervorgehoben. Ausgehend von der Annahme, dass sich Musikvermittlung als Wechselbeziehung vollzieht, wird die Forschungsfrage formuliert, inwiefern Musikvermittelnde ein musikalisches Involviertsein begünstigen können. Bevor auf den Forschungsstand im Kontext von starken Musikerlebnissen, Konzertsituationen und kultureller Teilhabe eingegangen wird, erfolgt eine Situierung der aktuellen Praxis von Musikvermittlung. Da das musikalische Involviertsein als intensive Form von musikalischer Interaktion verstanden wird, wird die Forschungsfrage mit Rückgriff auf die Soziologie beantwortet. Daher befasst sich das Hauptkapitel drei mit Hartmut Rosas Resonanztheorie und deren Übertragung auf die Musikvermittlung. Dabei wird Resonanz als responsive Weltbeziehung mit vier definierenden Merkmalen beschrieben, nämlich einer Affizierung, Selbstwirksamkeit, Transformation und Unverfügbarkeit. Gleichzeitig wird betont, dass Resonanz ein dynamisches Geschehen ist, dem grundsätzlich eine potenzielle Entfremdung innewohnt. Resonanz ereignet sich in vier verschiedenen Beziehungsdimensionen, die übertragen auf die Musikvermittlung als *Beziehungen zu Musik, mit Musik, in Musik* und *Selbstbeziehung durch Musik* bezeichnet werden. Als oszillierendes Beziehungsgeschehen ereignen sich resonante Musikbeziehungen in der Schnittmenge verschiedener Mischverhältnisse und beziehen ihre Dynamik aus möglichen Irritationsmomenten.

Auch wenn mit Hartmut Rosas Resonanztheorie ein erstes abstraktes Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung hergeleitet wird, bedarf es weiterer musikspezifischer Untersuchungen, um die Forschungsfrage zu beantworten. Daher widmet sich das vierte Kapitel dem Musikverständnis der Resonanzaffinen Musikvermittlung. Demnach wird Musik als soziale, kreative und kollaborative Praxis verstanden, innerhalb derer bestehende Musikstücke nicht nur gespielt werden, sondern kreativ mit ihnen umgegangen und mit ihnen gespielt wird. 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 vermengen.

In einem nächsten Schritt werden im fünften Kapitel die Konzertsituation und das Musikerleben theoretisch fundiert. Hierbei zeigen sich unterschiedliche Anknüpfungspunkte für das Gestalten von Musikbeziehungen. Gewisse Ansätze und Vorgehensweisen wollen vor allem ein immersives Musikerleben in Konzertsituationen begünstigen, andere fordern neben einer künstlerischen Intention eine dezidierte gesellschaftliche Notwendigkeit. Entscheidend für das Gelingen von Musikbeziehungen ist jedoch eine grundsätzliche Faszination durch das Konzertgeschehen. Erst mit einem solchen Gepacktheitsein durch die Musik ergeben sich unterschiedliche Formen des Musikerlebens. Diese betreffen das leibliche und beziehungsorientierte Erleben von Musik, die Imaginationskraft und die zeitlichen Strukturen von Musik sowie einen Zugang, der auf der Klanglichkeit und Materialität von Musik basiert.

Im sechsten Kapitel werden die Beziehungsdimensionen der Resonanzaffinen Musikvermittlung theoretisch fundiert und mit Beispielen aus der Konzertpraxis illustriert. Den *Beziehungen zu Musik* wohnt ein Erkenntnischarakter inne, während die *Beziehun-*

gen mit Musik auf kreativen Interaktionen basieren und eine Nähe und Verbundenheit schaffen wollen. Die *Beziehungen in Musik* wiederum ereignen sich maßgeblich in Konzertsituationen, die einer Ästhetik der Performativität folgen. Die Unterscheidung der verschiedenen Beziehungsformen erfolgt aus heuristischen Gründen. In konkreten Konzertsituationen jedoch überlagern sie sich und oszillieren miteinander. Somit erweist sich, dass ein musikalisches Involviertsein auf vielfältige Weise gestaltet werden kann und sich in Form von musikalischen Wechselbeziehungen in einem Raum des Dazwischen in individueller und situationspezifischer Form zeigt. Unter Einbezug der Erkenntnisse aus den vorigen Kapiteln wird im Schlusskapitel das abstrakte Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung in Form einer Drehscheibe konkretisiert. Diese Darstellungsform erlaubt eine dynamische Anwendung der begünstigenden Aspekte einer Resonanzaffinen Musikvermittlung in verschiedenen Konstellationen.

1.2 Dank

Die vorliegende Arbeit ist das Resultat eines jahrelangen Prozesses und hätte sich ohne die Unterstützung von zahlreichen Menschen nicht realisieren lassen. Ich möchte mich ganz herzlich bedanken bei o.Univ.-Prof. Dr. Peter Röbbke, der mein Vorhaben mit offenen Fragen und wertvollen Impulsen begleitet und stets kritisch-konstruktiv unterstützt hat. Sein Interesse an meinen Fragestellungen und Gedanken hat mich durch die Arbeit getragen und weitergebracht. Prof. Dr. Silke Schmid möchte ich für die vielen inspirierenden und ermutigenden Gespräche danken, ohne die ich mich nicht in die Wissenschaft gewagt hätte. Von entscheidender Bedeutung für mich und meine Arbeit ist ein persönliches Gespräch mit Prof. Dr. Hartmut Rosa, bei dem wir mein Modell und die Beziehungsdimensionen der Resonanzaffinen Musikvermittlung diskutierten, wofür ich ihm sehr herzlich danke. Über viele Jahre konnte ich mich im Austausch mit den Teilnehmer*innen des Doktorandenseminars an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie bei Tagungen des Netzwerks Forschung Kulturelle Bildung im wissenschaftlichen Arbeiten vertiefen – ein großes Dankeschön euch allen für das einführende Mitdenken, die hilfreichen Ratschläge und das Eröffnen neuer Denkweisen. Besonders erwähnen möchte ich auch Prof. Dr. Ernst Klaus Schneider, dem ich die ersten Einblicke, erhellende Perspektivenwechsel und faszinierende Ausblicke in die Musikvermittlung verdanke und der mich auf wunderbare Weise menschlich und fachlich begleitet und unterstützt. Ein großes Merci gilt auch Elisabeth Aigner-Monarth und Wilfried Aigner für ihre Gastfreundschaft und Herzlichkeit und die vielen anregenden Gespräche und hilfreichen Tipps.

Den größten Dank möchte ich meinem Mann Jürg und unseren Kindern Nora, Matthias und Milena aussprechen für ihr Verständnis, ihre Geduld und ihre Ermutigung für meine wissenschaftliche Tätigkeit. Ich danke euch für euer Dasein und eure Liebe und widme euch diese Arbeit.

1.3 Gelingende Beziehungen in Konzertsituationen

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Musikbeziehungen in Konzertsituationen und beginnt mit einer markanten Pause.

Abbildung 1: Corona oder Fermate



(eigene Darstellung)

Corona bedeutet in der Musik nicht nur eine Fermate mit unbestimmtem Ende, während der die Musiker*innen gespannt auf den Einsatz warten, um weiterspielen zu können. Corona als Pandemie wirkt auch als Brennglas für grundlegende Fragen und gleicht einem nicht hörbaren, aber umso wirkungsvolleren Paukenschlag, der das gesamte Konzertwesen zum Zittern bringt.

In Konzertsälen, auf Bühnen, an Festivals und in Clubs bleibt es über Monate still, während in Wohnzimmern und auf Balkonen musiziert und applaudiert wird. Im Frühling 2020, zu Beginn der Pandemie, richten sich manche Orchestermusiker*innen statt Fliege oder Frisur den Kopfhörer auf den Ohren und filmen sich mit dem Smartphone auf dem Sofa, im Badezimmer oder in der Schreinerwerkstatt. Dabei spielen sie beispielsweise *La Ritirata Notturna di Madrid* von Luigi Boccherini in einer Orchestrierung von Luciano Berio², ein Stück, das ursprünglich als Zapfenstreich von einer Militärkapelle gespielt wurde, um die nächtliche Ausgangssperre anzukündigen. *At Home* befinden sich nun wie alle Menschen auch die Orchestermusiker*innen des Sinfonieorchesters Basel in ihrer gleichnamigen Videoserie. Im Video sieht man die Musiker*innen aber nicht nur musizieren: so bereitet der Bassposaunist während seiner Pause einen Kaffee zu, die Harfenistin wäscht sich die Hände und der Geiger vom fünften Pult steht in Schreinerkleidern in seiner Werkstatt. Orchestermusiker*innen, die sich bisher möglichst unauffällig in die akustische und optische Gesamterscheinung ihres Ensembles eingefügt haben, zeigen sich hier beim Musizieren auch von ihrer privaten Seite und nutzen den visuellen Gestaltungsraum nach eigenem Gusto.

Die besondere Situation des Lockdowns bringt vermeintliche Traditionen und Rituale durcheinander. Die Konzertaufstellung des Orchesters ist wild durcheinander gewürfelt und die Rollen der Musiker*innen werden neu gemischt. Nicht der Konzertmeis-

2 Vgl. das Video des Sinfonieorchesters Basel *At Home* unter <https://vimeo.com/404118506> [15.07.2023].

ter, sondern der Kontrabassist mit seinen Hunden erhält einen besonderen Platz, der Solotrompeter sitzt am Klavier und begleitet seine Kinder und der Soloflötist formiert seine Hutsammlung zum fiktiven Publikum. Missgeschicke beim Filmen werden nicht herausgeschnitten, sondern mausern sich zu den interessantesten Szenen im Video: So merkt die Hornistin erst bei ihrem Einsatz, dass ihr Mundstück fehlt und noch auf dem Alphorn steckt. Die Musiker*innen agieren individuell, spinnen dabei vielfältige Beziehungsfäden und kreieren in und mit ihren Zoom-Kacheln ein musizierendes Mosaik für das World Wide Web. Es ist nicht das Sinfonieorchester Basel, das hier Boccherinis Musik interpretiert und repräsentiert. Vielmehr wird der Zoom im doppelten Sinn auf die Musiker*innen selbst gerichtet. Dies bewirkt einen Perspektivenwechsel: Die Musik und das Video leben von den einzelnen Musiker*innen. Nicht nur das Publikum zuhause, sondern auch die Musiker*innen³ selbst lernen ihre Kolleg*innen von einer ganz anderen, neuen Seite kennen, sind von solchen Videoszenen fasziniert und merken, dass alle mit einem eigenen individuellen Beitrag gemeinsam etwas Besonderes schaffen. Die Orchestermusiker*innen fühlen sich, obwohl sie nicht live miteinander musizieren, über das Video miteinander verbunden und scheinen auch für das Publikum zuhause einen Nerv der Zeit getroffen zu haben.

Auch wenn die beschriebene Videoproduktion einen kreativen und humoristischen Umgang mit dem Lockdown zeigt, bedeutet Corona vor allem eine einschneidende Krise⁴ (auch) für das Konzertwesen. Die ganze Musikszene hinterfragt die eigene Relevanz und die bisherigen Rituale. Es wird die Repräsentation einer bedeutenden kulturellen Tradition bekräftigt, deren (Umweg-)Rentabilität beschworen, auch Reflexion betrieben und im Ausprobieren von neuen Konzertformaten viel Fantasie und Innovation bewiesen. Corona als Generalpause für das bisherige Konzertwesen stellt existenzielle Fragen: Wann finden wieder Konzerte statt und wer kommt dann überhaupt noch ins Konzert? Corona verschiebt den Fokus des Konzertwesens von quantitativen zu qualitativen Fragestellungen. Es geht nicht mehr darum, möglichst viel und neues Publikum zu generieren, sondern sich zu überlegen, warum Menschen ins Konzert kommen, was ein gutes Konzert ausmacht und wie die Beziehung zum Publikum gestaltet werden kann.

Der Musikethnolog Christopher Small beobachtete das traditionelle Konzert mit westlich-klassischer Musik bereits in den 1990er Jahren aus kritischer Distanz und findet auf die Frage nach einem gelingenden Konzert folgende Antwort:

»Any performance, and that includes a symphony concert, should be judged finally on its success in bringing into existence for as long as it lasts a set of relationships that those taking part feel to be ideal and in enabling those taking part to explore, affirm, and celebrate those relationships. Only those taking part will know for sure what is their nature.« (Small 1998, S. 49)

3 Dieses Insiderwissen verdankt die Autorin persönlichen Gesprächen mit Orchestermusiker*innen und der Geschäftsführung des Orchesters.

4 Auf die prekäre Situation, insbesondere von freischaffenden Musiker*innen und strukturelle Schwachstellen im Kulturbereich kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden.

Gelingende Beziehungen, so Christopher Small, machen die Qualität von Konzerten aus. Ideale Beziehungen in Konzertsituationen zeichnen sich dadurch aus, dass alle Beteiligten eine Vielfalt von Beziehungen im Konzertgeschehen erkunden, bekräftigen und feiern können. Gute Beziehungen bestehen aber auch darin, dass sie einen Handlungsraum freigeben, in denen die Beteiligten diese Beziehungen individuell gestalten können. Was das Wesen dieser Beziehungen ausmacht, worin ihre Anziehungskraft und Qualität liegt, entspricht einem subjektiven und situativen Empfinden, kann bisweilen nur mit Mühe in Worte gefasst und wohl kaum verglichen und gemessen werden.

Besondere Konzerterlebnisse heben sich von gewöhnlichen Konzerterfahrungen ab, sie bleiben in Erinnerung und wecken eine Sehnsucht nach weiteren besonders intensiven, starken Konzerterlebnissen. Doch was macht solche starken Konzerterlebnisse aus? Das Besondere eines Konzertgeschehens lässt sich am Negativbeispiel der Pandemie, während der Live-Konzerte nur unter besonderen Umständen oder gar nicht stattfinden konnten, besonders gut nachvollziehen. Denn das pandemiebedingte Fehlen von Live-Konzerten verstärkt die Sehnsucht nach starken Konzerterlebnissen und legt offen, welche Aspekte besonders vermisst werden: die reale Anwesenheit und das damit verbundene kollektive Musikerleben mit dem Publikum, dem Raum und dessen Atmosphäre, die unverfügbare Einzigartigkeit des Zusammentreffens von Menschen, Musik, Raum und Zeit. Musiker*innen, die zwar proben und streamen, aber nicht auftreten können, realisieren, wie sehr ihnen das Publikum fehlt. Werden einzelne Konzerte doch geplant, besteht immer das Risiko, dass sie aufgrund von neuen Vorschriften oder Covid-Infektionen kurzfristig abgesagt werden müssen. Eine wesentliche Erfahrung, welche die Pandemie mit sich bringt, ist die der Unverfügbarkeit. Planungssicherheit bleibt ein Wunschdenken, die Realität verlangt eine Flexibilität, ein ständiges Anpassen und Umplanen von Konzepten und Vorhaben. Die wenigen Live-Konzerte, die während der Pandemie tatsächlich stattfinden können, sind nur halb verfügbar. Nur ein kleiner Kreis von Zuhörer*innen hat die Möglichkeit, das Konzert zu besuchen, im Wissen, dass sie einem besonderen Anlass beiwohnen, der am nächsten Tag vielleicht nicht mehr erlaubt wäre. In stattfindenden Konzerten ist daher sowohl bei Musiker*innen als auch beim Publikum eine besondere Wertschätzung, aber auch Sensibilität für die Fragilität und Besonderheit der Situation vorhanden und damit verbunden ein hohes Interesse aneinander, sowie eine große Offenheit und Dankbarkeit für direkte musikalische Begegnungen.

Paradoxerweise schafft die Pandemie, die Kontakte einschränkt und Konzerte unmöglich, ein Potenzial für bewusstere und intensivere Beziehungen in Konzertsituationen. Denn die Pandemie befreit die Musiker*innen vom kulturpolitischen und finanziellen Druck, möglichst viel Publikum zu erreichen. Es zählen nicht ein eigenwilliges Aufmerksamkeitsmanagement, das Erreichen einer möglichst breiten Öffentlichkeit oder eine hohe Auslastung, sondern es geht darum, nach Möglichkeiten zu suchen, wie unter Berücksichtigung von Schutzmaßnahmen eine virale Ansteckung vermieden werden kann und dennoch Beziehungen zwischen den Beteiligten geknüpft werden können. Konzerte leben von einer Nähe und der Hoffnung und Sehnsucht nach einer Ansteckung und Berührung der anderen Art: durch Musik, die einen bewegt, anspricht und einem etwas sagt. Die musikalische Ansteckung im Konzert entspricht einem Erleben von Begeisterung, von geteiltem *Inter-Esse* im Sinne von aufmerksamem Dabeisein und von ei-

nem Gegenwärtigsein. Auch wenn die Pandemie nur ein *Distant Socialising* erlaubt, so gelingt es mit Musizieren dennoch, über eine gewisse (räumliche) Distanz, Beziehungen, Nähe und Berührung zu schaffen. Die Pandemie mit ihrem Mantra, Kontakte zu reduzieren und Abstand zu halten, zeigt, wie wichtig Beziehungen und Nähe (auch) in Konzertsituationen sind.

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit musikalischer Ansteckung, Musikbeziehungen und inspirierender Nähe in Live-Konzerten. Es wird also der Frage nachgegangen, wie sich solche musikalischen Ansteckungen ereignen und welche Faktoren sie begünstigen. Musiker*innen machen in der Pandemie die Erfahrung, dass sie für starke Konzerterlebnisse offenbar nicht (nur) eine perfekte Interpretation bieten müssen, sondern dass sie dazu auf grundsätzliche Weise das Publikum benötigen und zwar nicht nur aufgrund der offensichtlichen Tatsache, dass die Anwesenheit von Publikum die Konzertsituation konstituiert, sondern weil Musiker*innen und das Publikum aufeinander angewiesen sind und interagieren. Es geht um eine gemeinsame Präsenz von Musiker*innen und Publikum, um eine Co-Präsenz, die eine fluide Einheit bildet. Mit Präsenz ist daher weder eine alleinige Bühnenpräsenz im Sinne einer Ausstrahlung und eines Charismas der Musiker*innen, noch eine hohe quantitative Publikumspräsenz gemeint, was dem Konzertanlass im geläufigen Verständnis eine Wichtigkeit und Berechtigung verleihen soll. Die Co-Präsenz von Musiker*innen und Publikum ist vielmehr eine einzigartige Wechselbeziehung von besonderer Qualität, der diese Arbeit nachgeht und worin der Begriff Resonanz eine neue Bedeutung erhält.

1.4 Forschungsfeld, Forschungsfrage und methodisches Vorgehen

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, Beziehungen in Konzertsituationen im Zusammenspiel der beteiligten Akteur*innen in ihrer Beschaffenheit zu beschreiben und herauszuarbeiten, welche Rahmenbedingungen und welche Faktoren das Gelingen von Beziehungen begünstigen. Damit folgt die Studie der Absicht von Musikvermittelnden (und damit sind immer auch Musiker*innen mitgemeint), Beziehungen zu stiften, zu intensivieren und zu erweitern, wobei Musik in diesen Beziehungen jeweils eine zentrale Rolle spielt (Müller-Brozović 2017). Da ideale Beziehungen in Konzertsituationen sich individuell und situativ in Interaktionen und Wechselwirkungen zeigen, gestaltet Musikvermittlung Beziehungen von Menschen und Musik als relationale Praxis in einem gemeinsamen Handlungsfeld. Diese Studie ergründet das Wesen solcher Beziehungen in Konzertsituationen und zeigt auf, in welcher theoretischen Rahmung Musikvermittelnde agieren und welche Prinzipien und Fragestellungen für die Praxis handlungsleitend sein können. Denn auch wenn Beziehungen auf Interaktionen beruhen und daher nicht planbar sind, können Musikvermittelnde ihr Handeln und ihre Haltungen in Konzertsituationen bewusst konzipieren und gestalten. Die zu untersuchenden musikbezogenen Wechselbeziehungen in Konzertsituationen werden daher in der vorliegenden Arbeit aus der Perspektive von Musiker*innen und Musikvermittelnden untersucht.

Welche Rolle in diesen Wechselbeziehungen der Musik zukommt, ist oftmals unklar. Diese Beobachtung beruht auf Vorannahmen, wonach Musikvermittelnde in der Praxis unterschiedlichen (oft impliziten) Zielen folgen, ohne dabei das Verständnis, den Um-

gang und den Bezug zu Musik zu reflektieren und bewusst zu gestalten. Je nach persönlichen Überzeugungen und Kontext bestehen unterschiedliche Erwartungen oder Vorurteile gegenüber Musikvermittlung. So wird mitunter von Musikvermittlung erwartet, ein genussvolles Verstehen von Musik zu ermöglichen, denn – so Hans-Christian Schmidt-Banse – nur ein bewundertes Kunstwerk habe Bildungspotenzial (Schmidt-Banse 2015, S. 93–94). Diese Erwartung erfüllen jedoch viele Angebote von Musikvermittlung in keinster Weise, denn Musikvermittler*innen sind Schmidt-Banse zufolge vor allem mit »sozialkompensatorischem Furor« unterwegs und beschäftigen sich mit einem »Gegenstand, der noch nicht Musik ist« (Schmidt-Banse 2015, S. 92).

Entsprechend werden Musikvermittler*innen der »Leichtigkeitlüge« (Noltze 2010) bezichtigt und als »furchtbare Vereinfacher« bezeichnet, die Komplexität ausblenden und ohne Kriterien vorgehen (Noltze 2014). Im Diskurs um eine vermeintliche »Krise des Konzerts« (Bugiel 2015) erfährt Musikvermittlung jedoch eine hohe Aufmerksamkeit. Gleichzeitig wird ihr vorgeworfen, im Rahmen eines entsprechenden Krisenmanagements als instrumentalisierte Pädagogik für eine Besucher*innengewinnung zu agieren, die den Erhalt von Institutionen der Hochkultur legitimieren will und demzufolge als Synonym für *Audience Development* verstanden werden kann (Bugiel 2015, S. 73; S. 77).

Tatsächlich existiert bisher nur wenig wissenschaftliche Literatur zu Musikvermittlung in Konzertsituationen (Stiller 2008; Schneider et al. 2011; Tröndle 2009a; Schröder 2014; Simon 2018; Wimmer 2010b; Tröndle 2018a) und eine theoretische Fundierung der Umgangsweisen mit Musik aus der Perspektive der Musikvermittelnden kann als Forschungsdesiderat bezeichnet werden. So fordert der 2012 gegründete Rat für Kulturelle Bildung in seiner Publikation *Alles immer gut. Mythen Kultureller Bildung* (2013) »Forschungen zu den domänenspezifischen Wahrnehmungs- und Gestaltungsvoraussetzungen sowie den Vermittlungsweisen«⁵.

Basierend auf der Annahme, dass Musik eine soziale Praxis ist und sich in idealen Konzertsituationen gelingende Beziehungen ereignen (Small 1998, S. 49), des Weiteren dem Anspruch von Musikvermittlung folgend, solche Beziehungen zu stiften, intensivieren und erweitern sowie das Erleben von starken Musikerlebnissen (Gabrielsson 2011) zu unterstützen, untersucht die vorliegende Arbeit die folgenden Forschungsfragen:

- Wie können Musikvermittelnde – und damit sind immer auch Musiker*innen gemeint – in Konzertsituationen ein musikalisches Involviertsein (im Sinne einer starken musikalischen Wechselbeziehung) begünstigen?
- Worin besteht ein musikalisches Involviertsein (im Sinne einer starken musikalischen Wechselbeziehung)?
- Was begünstigt ein musikalisches Involviertsein, was beeinträchtigt es?

Das weite Forschungsfeld wird eingegrenzt, in dem nur Live-Konzertsituationen berücksichtigt werden, in denen bereits bestehende Kompositionen westlich-klassischer Musik gespielt werden – dies im Wissen, dass digitale und hybride Konzertformate

5 Vgl. <https://www.stiftung-mercator.de/de/publikationen/alles-immer-gut-mythen-kultureller-bildung/> [15.07.2023].

genauso zum Konzertwesen gehören und ebenso spannende und gelingende Konzerterlebnisse bieten können. Die Eingrenzung auf westlich-klassische Musik erfolgt einerseits aus forschungspragmatischen Gründen, andererseits aufgrund der starken Institutionalisierung und damit verbundenen Förderung dieser Musikpraxis. Deren vorgegebener Kanon und klare Interpretationsregeln geben für Musikvermittelnde bisweilen einen engeren Rahmen vor als freiere, improvisatorische Musikpraxen. Denn mit dem Umgang von bestehenden Kompositionen westlich-klassischer Musik sind oftmals Erwartungen verbunden, die den Handlungsspielraum von Musikvermittelnden einschränken und damit die Vermittlungspraxis erschweren (vgl. dazu Kapitel 4, in dem ich unterschiedliche Musikverständnisse und deren Konsequenzen für die Musikvermittlung diskutiere). Zudem bietet die erfolgte Eingrenzung des Forschungsfelds angesichts hegemonialer Strukturen im Konzertbetrieb und postkolonialer Verstrickungen westlich-klassischer Musik besondere Herausforderungen und ruft nach einem verantwortungsbewussten und diskriminierungskritischen Vorgehen. Auch wenn sich diese Publikation der Vermittlung westlich-klassischer Musik widmet, ist die Resonanzaffine Musikvermittlung (wie beispielsweise auch der Kompass Musikvermittlung⁶) auch auf andere Musikgenres und -praxen übertragbar.

Die Studie untersucht Musikbeziehungen und Konzertsituationen in grundsätzlicher Weise und schränkt sich nicht auf eine bestimmte Ziel- oder Altersgruppe ein. Es handelt sich um eine theoretische Arbeit, wofür hauptsächlich musikpädagogische, musikwissenschaftliche, soziologische und kulturwissenschaftliche Literatur gesichtet und ausgewertet wurde. Kern der Arbeit bildet die Rezeption einer soziologischen Theorie, woraus ein Modell für Musikbeziehungen hergeleitet wird und dieses mit weiteren theoretischen Ansätzen unterfüttert und verdichtet wird. Die theoretischen Darlegungen werden jeweils mit Beispielen aus der Musikvermittlung illustriert und diskutiert. Um mit der vorliegenden Arbeit eine Brücke von der Theorie zur Praxis zu schlagen, finden sich im Anhang der Arbeit Leitfragen für eine Resonanzaffine Musikvermittlung, die auf den gewonnenen theoretischen Erkenntnissen basieren.

1.5 Die Perspektive der Musikvermittlung im Kontext von Konzertsituationen

Die genannten Forschungsfragen werden aus der Perspektive der Musikvermittlung untersucht, die

»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.« (Müller-Brozović 2017)

6 Vgl. <https://kompass.kultur-vermittlung.ch/kompass> [15.07.2023].

Musikvermittlung⁷ wird in dieser Arbeit auf pragmatische Weise als künstlerische Beziehungsarbeit verstanden, die grundsätzlich mit jeder Musik möglich ist. Ausgangspunkt sind folgende Beobachtungen in der Vermittlungspraxis:

1. Musikvermittler*innen gehen aufgrund ihrer persönlichen Präferenzen und Möglichkeiten individuell und intuitiv vor und erwerben ein Erfahrungswissen, das kaum weitergegeben werden kann. Gleichzeitig ist die Musikvermittlungsszene von einer hohen Fluktuation geprägt⁸ und bietet angesichts des Zeit- und Produktionsdrucks kaum die Möglichkeit für (selbst-)kritische Reflexion. Orientierung bieten allenfalls sogenannte *Best-Practice*-Beispiele, die mit Preisen ausgezeichnet und mit einer kurzen Jurybegründung gewürdigt werden. Methodische und kritische Diskurse finden in den Communities nur ansatzweise in mündlichen Austauschrunden statt, werden jedoch nicht vertieft oder verschriftlicht.
2. Eine öffentliche Aufmerksamkeit ist maßgebend für »gute« Musikvermittlung. Projekte, die eine breite Wahrnehmung und Würdigung erfahren, gelten als sogenannte *Best-Practice*-Beispiele. Damit sind allerdings in der Regel keine kritische Reflexion und Diskussion verbunden. Es geht vor allem um das Schaffen von Aufmerksamkeit und neuen oder mehr Publika und um die Anschlussfähigkeit von westlich-klassischer Musik an die Gesellschaft. Während dies meistens den Erwartungen von Veranstalter- und Förderseite entspricht, kritisieren Stimmen aus der Musikwissenschaft und -pädagogik die Nähe zu Marketing und werfen Musikvermittlung Kommerzialisierung und Banalisierung vor (Noltze 2010). Beinahe unbestritten unter Musikvermittelnden ist die implizite Annahme, dass ein mangelndes Interesse von Nicht-Hörer*innen nicht an der Musik selbst liegen könne.
3. In der Folge wird gar nicht in Betracht gezogen, dass kaum alle Menschen westlich-klassische Musik hören wollen (Krupp-Schleußner 2016b, S. 11)⁹. Unabhängig von einem möglichen persönlichen Entscheid für oder gegen westlich-klassische Musik geht es der Musikvermittlung zunächst darum, eine grundsätzliche Zugänglichkeit zu westlich-klassischer Musik zu schaffen und Ressourcen bereitzustellen. Denn es wird angenommen, dass diese Musikform nicht allgemein zugänglich und bekannt ist. Gleichzeitig wird in partizipativen Projekten versucht, von einer Vielfalt von Kulturen und Musiken auszugehen und paternalistische Haltungen im Umgang mit

7 Die vorliegende Arbeit stützt sich auf die vielfach unternommenen Definitionsversuche und Verortungen von Musikvermittlung, vgl. Schneider (2001); Stiller (2008); Hüttmann (2009); Wimmer (2010b); Rüdiger (2014); Müller-Brozović (2017); Mautner-Obst (2018) und Petri-Preis (2019). Mit dem Handbuch Musikvermittlung (Petri-Preis und Vogt 2023) liegt zudem eine fundierte Auseinandersetzung mit diesem Handlungsfeld vor.

8 Dies hat auch mit den prekären Arbeitsverhältnissen von (meist jungen, weiblichen) Musikvermittlerinnen zu tun, worauf in der vorliegenden Arbeit nicht eingegangen werden kann. Vgl. dazu die Studie von educult http://miz.org/downloads/dokumente/1005/2020_05_NJO_MV_Umfrage2020.pdf [15.07.2023].

9 Thomas Renz (2016) weist darauf hin, dass Nicht-Besucher*innen Kultur v.a. zur Regeneration und Unterhaltung nutzen möchten. Geht Musikvermittlung auf diesen Wunsch ein, so handelt sie sich den Vorwurf der Banalisierung ein und entspricht nicht den gängigen Förderkriterien.

den Teilnehmenden zu vermeiden¹⁰. Mitunter zielen partizipative Musikvermittlungsprojekte auf unbestritten berechnete und wichtige gesellschaftspolitische Anliegen wie Offenheit gegenüber Neuem und ›Fremdem‹¹¹; seltsam mag in diesem Zusammenhang der Bezug und das Arbeiten mit westlich-klassischer Musik (als vermeintlicher Weltsprache) sein, zumal dieses Genre selbst ein hohes Distinktionspotenzial aufweist und sich seiner postkolonialen Verstrickungen kaum bewusst ist (Stoffers 2019).

4. Die Erwartungen an Musikvermittlung folgen einem Wachstumsdenken. Die Publikumszahlen dürfen aus Sicht des Musikmarktes nicht rückläufig werden, sondern sollen stabil bleiben, wenn nicht wachsen. Was die Aktivitäten von Musikvermittlung betrifft, so kann von einem eigentlichen Wachstumsmarkt gesprochen werden, hat sich doch die Anzahl entsprechender Angebote zwischen 2003 bis 2017 gemäß der Statistik der Deutschen Orchestervereinigung mehr als verdreifacht¹². In der Spielzeit 2017/18 wurden in Deutschland deutlich mehr Musikvermittlungsangebote (6325) als Sinfonie- und Chorkonzerte (5557) durchgeführt. Dennoch ist der Stellenwert von Musikvermittlung innerhalb der Orchester gering. Musikvermittlung soll vor allem neues Publikum bringen, gleichzeitig aber möglichst wenig Kosten und den laufenden Betrieb nicht stören (Unselde 2015).
5. Das musikalische Programm, insbesondere von Vermittlungskonzerten mit Orchestern, beschränkt sich meist auf einen Kanon mit sinfonischer und programmatischer Musik. Aus probentechnischen und finanziellen Gründen sind Orchesterkonzerte meist sehr traditionell konzipiert. Das Orchester musiziert und dazwischen moderiert oder erzählt ein*e Vermittler*in, ein*e Schauspieler*in oder allenfalls auch Jugendliche. Die Orchestermusiker*innen warten während der Moderation auf ihren nächsten Einsatz und sind kaum in das Bühnengeschehen einbezogen, weder musikalisch, verbal noch szenisch. Ihr Beitrag beschränkt sich auf die Interpretation, wobei nur selten in die Partitur eingegriffen wird (allenfalls um ein Motiv vorzustellen oder eine Mitmachaktion einzuüben). Freiere Umgangsweisen mit Musik sind äußerst selten.
6. Innerhalb der Musikvermittlungsszene etablieren sich bestimmte, moderierte oder inszenierte Konzertformate und Protagonist*innen; so erhielt ein bereits mit dem *Junge-Ohren-Preis* ausgezeichnetes Ensemble diese Ehrung ein zweites Mal¹³. Neue Impulse erfährt die Musikvermittlung vor allem durch die Szene von freien Ensembles, Musiker*innen und kleineren Festivals, die experimentell mit Musik und ihren Präsentationsformen umgehen, mit ihrer Arbeit Nischen ausfindig machen und so Alleinstellungsmerkmale herausarbeiten (ohne sich dabei als Musikvermittelnde zu bezeichnen). Dadurch entwickelt sich das Konzertwesen weiter und diversifiziert

10 Zur Verwendung des Begriffs *Kultur für alle* vgl. Fuchs (2018).

11 Auf die problematische, da Normen und Grenzen setzende Unterscheidung zwischen Eigenem und ›Fremdem‹ kann hier nur hingewiesen werden.

12 Vgl. www.miz.org/downloads/statistik/78/78_Veranstaltungen_oeffentlich_finanzierter_Orchester.pdf [15.07.2023].

13 Es handelt sich um die Produktion *Unterwegs nach Umbidu* des Ensembles *Die Schurken* vgl. www.dieschurken.at/uploads/5/9/2/7/59270107/junge_ohren_pressemitteilung.pdf [15.07.2023].

sich: es entstehen hybride Kunstformen mit einem erweiterten Musikbegriff. Musikvermittlung beschränkt sich in der Folge nicht auf ein bestimmtes Label und eine explizite Absicht (wie sie von institutioneller Seite formuliert und proklamiert wird), sondern entspricht einer Haltung, neue Wege im Umgang mit Musik zu suchen und eine persönliche und gesellschaftliche Relevanz von Musik zu schaffen (Müller-Brozović 2017).

7. Angebote der Musikvermittlung erreichen außerhalb von Schulprojekten vor allem Menschen mit einer bereits vorhandenen Affinität zu westlich-klassischer Musik (Noltze 2013, S. 41). Sogenannte Nicht-Besucher*innen werden hingegen kaum erreicht. Musikvermittlung bewegt sich im außerschulischen Bereich demnach in einer Blase von Gleichgesinnten. Auch die Musikvermittler*innen selbst (meistens junge Frauen) bringen einen mehr oder weniger einheitlichen Bildungshintergrund mit; viele von ihnen kommen aus bürgerlichen, deutschsprachigen Familien und spielen seit ihrer Kindheit ein Instrument oder singen in einem Chor, was für ein Musikstudium eine Voraussetzung darstellt und daher Menschen mit anderer Sozialisation bereits bei der Aufnahmeprüfung ausgrenzt¹⁴ (Saner et al. 2016). Gleichzeitig gehen viele Musikvermittlungsprojekte von einem offenen Kulturbegriff aus, interessieren sich für vielfältige Formen von Musiken und setzen sich für eine gerechtere Gesellschaft ein.
8. Die Nicht-Besucher*innenforschung weist darauf hin, dass vor allem eine fehlende Nähe dazu führt, dass ein potenziell interessiertes Publikum ausbleibt (Tröndle 2019). Allerdings fokussiert sich die Nicht-Besucher*innenforschung von Martin Tröndle in ihrem Sampling auf Studierende. Nicht-Akademiker*innen und ältere Personen hingegen werden in Tröndles Studie gar nicht berücksichtigt. Dennoch kann das Bestreben, Nähe herzustellen, auch als allgemeines Ziel von Kulturinstitutionen formuliert werden. So artikuliert sich der Wunsch, Nähe zu schaffen, auch im Wandel von *Audience Development* hin zu *Community Building*, bei dem es um langfristige Gemeinschaften und Nachbarschaft geht sowie um ein kollaboratives Arbeiten, was sehr eng mit Prinzipien der Musikvermittlung verbunden ist (Borwick 2012).
9. Aufgrund der Pandemie bespielen viele Musikensembles und Orchester (für sie neue) erweiterte Konzertformate, sowohl im digitalen Raum (z.B. Mitspiel- oder Gesprächskonzerte) als auch im analogen Raum (z.B. Garten- oder Museumskonzerte). Während die einzelnen Orchestermitglieder sich in traditionellen Konzerten möglichst unauffällig verhalten und sich ganz in die akustisch-musikalische und optische Gesamterscheinung einfügen, zeigen sie sich in digitalen Formaten auf sehr individuelle Weise (insbesondere in Orchestervideos mit Kacheln für jede*n einzelne*n Musiker*in). Es sind gerade die privaten, persönlichen, oft auch humoristischen Sequenzen in den Videos, die das digitale Publikum bewegen und in Zeiten von *Social Distancing* für Nähe und Berührung sorgen. Die Orchestermusiker*innen agieren hier aus Eigeninitiative und beweisen sehr viel Fantasie, was in einem traditionellen Konzert nicht möglich wäre. Andererseits gibt es auch Orchester, die ihre Tätigkeit den Gegebenheiten der Pandemie kaum anpassen und lediglich

14 Vgl. den Schlussbericht des Schweizer Forschungsprojekts *Art.School.Differences* https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/files/2016/10/ASD_Schlussbericht_final_web_verlinkt.pdf [15.07.2023].

traditionelle Konzerte streamen. Es zeichnet sich jedoch ab, dass die Pandemie Transformationsprozesse im Kulturbereich beschleunigt und die Ausführungspraxis als Repräsentation von Musik, wie sie oft in traditionellen Konzerten vollzogen wird, von einer Aufführungspraxis abgelöst wird (Tröndle 2009b). Mit der Pandemie wird das Konzertwesen grundsätzlich hinterfragt und neben Schutzmaßnahmen für das Publikum und Unterstützungsmaßnahmen für die Kultur, erarbeiten Kulturinstitutionen in sogenannten Transformationsprojekten Szenarien, wie sie sich in Zukunft strukturell neugestalten und mit dem Publikum in Beziehung treten wollen¹⁵. An dieser Schnittstelle eröffnet sich die Chance, Musikvermittlung weder als Anhängsel des eigentlichen Kulturbetriebs zu verstehen, das lediglich den Auftrag erfüllt, die bestehende Institution und ihr bisheriges Programm zu legitimieren, indem neue Publika dafür gewonnen werden, noch Musikvermittlung als autonome Abteilung zu sehen, die die Hauptabteilung einer Kulturinstitution nicht tangiert, sondern lediglich die Statistik verschönert. Wird Musikvermittlung in Zukunft in die Leitungsstrukturen von Kulturinstitutionen integriert und strategische wie inhaltliche Entscheidungen von Anfang an mit den Musikvermittler*innen getroffen, so impliziert dies auch den Einbezug der Gesellschaft und ein partizipatives Mitdenken und Mitgestalten durch das Publikum.

Angesichts interdisziplinärer und kollaborativer Arbeiten, eines erweiterten Musikbegriffs, hybrider Kunstformen und des Anspruchs, mit Musikvermittlung einer gesellschaftlichen Verantwortung nachzukommen¹⁶, ist es müßig, die Beschaffenheit eines Musikvermittlungslabels zu diskutieren und zu definieren, wo Musikvermittlung beginnt und endet. Auch der »Bildungsimperativ«, der in einem gewissen Verständnis des Vermittlungsbegriffs mitschwingt, ist längst verklungen: »Das musst du kennen!« hat seinen Schrecken verloren, man kommt in der Regel auch ohne Beethoven, Brahms und Bach durchs Leben.« (Noltze 2013, S. 54) Musikvermittlung wird vielmehr als weites Handlungsfeld verstanden (Müller-Brozović 2017) und spielt in der Kulturpolitik eine wichtige Rolle. So umfasst Musikvermittlung alle drei zentralen Handlungsachsen der Schweizerischen Kulturbotschaft, die maßgebend für die Kulturförderung sind und daher eine hohe Relevanz erfahren: Kulturelle Teilhabe, gesellschaftlicher Zusammenhalt sowie Kreation und Innovation¹⁷. Musikvermittlung kann somit als Querschnittsdisziplin verstanden werden und beabsichtigt, Musik im Kontext von gesellschaftlichem Wandel anschlussfähig zu machen an heutige kulturelle Rezeptions- und Konsumverhalten, an kultur- und bildungspolitische Forderungen, an soziale und digitale Herausforderungen und an transkulturelle Diversität.

15 Vgl. <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/themen/covid19/massnahmen-covid19/kulturelle-unternehmen.html#6946382> [15.07.2023].

16 In den genannten Feldern situieren sich auch *Community Music*, *Community Building* und *Artistic Citizenship*.

17 Vgl. <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/aktuelles/aktuelles---archiv/aktuelles-2020/bund-esrat-verabschiedet-kulturbotschaft-2021-2024.html> [15.07.2023].

1.6 Musikvermittlung als subversive Unterhaltung

An dieser Stelle folgt ein notwendiger Exkurs zu blinden Flecken innerhalb der Musikvermittlung, auf welche die Kulturwissenschaftlerin Barbara Hornberger hinweist. Da die institutionalisierte Hochkultur zunehmend in einer Legitimationskrise steckt, stützt sie sich in ihrer Argumentation gerne auf außermusikalische Zwecke und Transfereffekte (Hornberger 2020, S. 49). Eine prominente Rolle hierin spielen Musikvermittler*innen, deren Handeln und Haltungen in Hinblick auf hegemoniale Prozesse reflektiert werden müssen, denn mit der Auswahl und Vermittlung von bestimmten Musiken ist auch eine Deutungshoheit und damit eine Hierarchisierung und Machtausübung verbunden (Hornberger 2020, S. 49). Das Handeln und die Haltungen von Musikvermittler*innen stehen in Zusammenhang mit ihren Musik- und Bildungsverständnissen. Auch wenn Musikvermittler*innen Musik als soziale Praxis begreifen, offenbart sich Musik in Konzertsituationen dennoch in Form eines Werk-Kanons, der zwar ergänzt und erweitert, aber grundsätzlich nicht hinterfragt wird. Auch in unkonventionellen Konzertpraktiken der Musikvermittlung bleibt der Werk-Kanon und dessen Notentext meistens zentraler Bezugspunkt und »die visuellen, körperlichen und performativen Anteile der Musik werden als etwas Anderes, Uneigentliches, Außermusikalisches« wahrgenommen (Hornberger 2020, S. 50). Musikvermittlung arbeitet zwar interdisziplinär, folgt jedoch oft dem Auftrag, sich mit Visualisierungen, Bewegung und Performativität dem eigentlichen musikalischen »Kern« (vgl. den Kompass Musikvermittlung¹⁸) zu nähern. Zudem weist Barbara Hornberger darauf hin, dass das heutige Bildungsverständnis nach wie vor stark von der Idee der Aufklärung geprägt und seit dem 18. Jahrhundert normativ aufgeladen ist: Schillers Charakterisierung von Kunst als das Schöne, Edle und Wahre, das zum Volk bildend hinuntersteigt, um es spielend zu erziehen, geht von einer Unvollkommenheit des Menschen aus und zielt auf dessen Entwicklung und Veredelung ab (Hornberger 2020, S. 51). Dieser Idee folgt auch die Musikvermittlung, wenn sie bestimmte Musiken und Themen der Hochkultur aufgreift und diese auf Augenhöhe vermitteln will, was ein bestehendes Wissens- und Machtgefälle vermuten lässt. Durch ihre Verquickung mit Bildung wird Kultur normativ aufgeladen. Sie ist dann dazu da, die Menschen (wenn nicht die Menschheit) verbessern und vereinen zu wollen (Hornberger 2020, S. 51). Ästhetische Erfahrungen hingegen als »[a]ffektive Überwältigung und sinnliche Freude gelten tendenziell als suspekt.« (Hornberger 2020, S. 51–52)

Musikvermittlung muss sich also hinterfragen, ob sie im Sinne von Schiller »zur Geschmackserziehung und zur moralischen Erziehung« eingesetzt wird (Hornberger 2020, S. 52). Wenn Musikvermittlung beispielsweise westlich-klassische Musik in sogenannte *Brennpunkt*-Schulen bringt, konfrontiert sie Jugendliche mit institutionalisierter Hochkultur und zeigt ihnen auf, dass sich Disziplin und die Mühen der Auseinandersetzung mit ihr lohnen, um ein besseres Leben zu führen (so das Narrativ des Films *Rhythm is it*, der als Türöffner für die Musikvermittlung im deutschsprachigen Raum gilt). Hornberger rüttelt mit ihren Darlegungen an den Festsätzen der Musikvermittlung, indem sie verkappte Zusammenhänge aufdeckt. »Wer einen vermeintlich schlechten Geschmack hat, steht auch moralisch unter Verdacht: Aus einer ästhetisch-diskursiven wird eine

18 Vgl. <https://kompass.kultur-vermittlung.ch/kompass> [15.07.2023].

soziale Differenz, wenn nicht sogar moralische Abwertung.« (Hornberger 2020, S. 52) Die Musikauswahl und Praktiken in Musikvermittlungsprojekten beinhalten demnach eine Aussage und Wertung¹⁹.

Hornberger betont, dass sich Bildungsprozesse aber »millionenfach« auch in und mit Populärmusik ereignen, »nur dass diese anders aussehen als es das Bildungsregime der bürgerlichen Tradition imaginiert. Diese Bildungsprozesse sind weniger mit Konzentration und Disziplin verbunden, sondern finden unterhaltend statt, sie geschehen häufig informell, weder zertifiziert noch evaluiert.« (Hornberger 2020, S. 53) Aus Hornbergers Überlegungen geht hervor, dass Musikbeziehungen auch geselliger Natur sind. Musikvermittlung darf daher auch einfach unterhalten. Musikvermittler*innen sind dann Musikunterhalter*innen im umfassendsten Sinn des Wortes: sie tragen Sorge, veranstalten, bewegen, reden, unterstützen, tauschen aus, amüsieren, pflegen, versorgen und halten wach²⁰.

Dass Barbara Hornberger ihr Bildungsverständnis mit einem Zitat des Musikpädagogen Christian Rolle unterlegt, weist darauf hin, dass innerhalb der Musikpädagogik durchaus auch mit weiten Bildungsverständnissen gearbeitet wird. Denn laut Rolle ist Bildung ein

»Prozess der Erfahrung, den wir durchlaufen, wenn wir gewohnte Sichtweisen aufgeben müssen oder mit Erstaunen bestätigt finden, wenn wir plötzlich erkennen können, was die ganze Zeit vor unserer Nase lag, wenn wir lernen, anders zu handeln als bisher oder das Gleiche aus besseren Gründen tun, wenn wir die Welt mit den Augen eines Anderen zu sehen lernen und gemeinsame Worte und Unterscheidungen finden, wo es zuvor nichts, jedenfalls nichts Sagbares gab« (Rolle 2010, S. 50, in: Hornberger 2020, S. 54)

Dieses Bildungsverständnis gilt auch für die vorliegende Arbeit, allerdings mit der Ergänzung, dass für solche Erfahrungsprozesse nicht unbedingt Worte gefunden werden müssen.

Außerdem beabsichtigt die in dieser Arbeit hergeleitete Resonanzaffine Musikvermittlung,

»ein anerkennungsorientiertes Setting zu entwerfen, in dem alle möglichen Musikformen, ihre Ästhetiken und Praxen und das damit verbundene Wissen als legitim gelten können. Wer Menschen erreichen und für Musik begeistern will, tut gut daran, sein Gegenüber in seinen Vorlieben und damit in seiner kulturellen Identität wahrzunehmen und anzuerkennen.« (Hornberger 2020, S. 58)

19 Verschiedene Musiken werden von westlich-klassischen Musiker*innen gerne auf fragwürdige Weise mit verschiedenen Speisen verglichen: Musiken der Populärkultur werden als Fast Food bezeichnet, wohingegen Musiken der Hochkultur als eher schwere oder aber als Bio-Kost gelten. Die Musikvermittlung folgt dann dem problematischen Auftrag, Menschen auf den Geschmack der Hochkultur zu bringen. Die Resonanzaffine Musikvermittlung distanziert sich von solchen Aussagen und Aufträgen und akzeptiert, wenn Beteiligte sich nach einem Projekt von der vermittelten Musik abwenden (vgl. Kapitel 2.5.2).

20 Zur Etymologie und Bedeutung von unterhalten vgl. <https://www.dwds.de/wb/unterhalten> [15.07.2023].

Hornberger warnt davor, dass der musikalische Geschmack in Vermittlungsprojekten einer »Arena [gleich], in der Kämpfe um Anerkennung mit aller Konsequenz ausgefochten werden.« (Hornberger 2020, S. 58–59) Statt einer Arena bietet sich für die Resonanzaffine Musikvermittlung das Forum als alternative gemeinsame Spielform an, in der nicht um Deutungshoheit, Aufmerksamkeit und Publikumsgunst gekämpft wird, sondern neben- und miteinander ganz unterschiedliche musikbezogene Praktiken entstehen und sich verändern (Müller-Brozović 2018). Das Forum ist ein Ort des Austauschs, der Entwicklung und der Transformation. Der Begriff rekurriert weniger auf heutige analoge und digitale Diskussionsforen als auf das Forum Romanum, das zunächst ein Sumpfgebiet war und wo nach dessen Trockenlegung im Verlauf vieler Jahrhunderte ganz unterschiedliche öffentliche Gebäude (um-)gebaut wurden²¹. Der Forumsbegriff impliziert ein Verständnis von Kultur als dynamischen Prozess, einem Zusammenwirken von Praktiken, Orten und Funktionen, einem Zusammenspiel von Individuen, Menschengruppen und Institutionen. Mit einer Musikvermittlung, die resonante Musikbeziehungen stiften und stärken will, wächst und verändert sich ein Forum. Das Verlassen der Arena

»bedeutet einen Verzicht auf Deutungshoheit, aber keineswegs den Verzicht auf Kritik oder Expertise. Diese Expertise liegt jedoch nicht bzw. nicht nur in der Kenntnis eines umfangreichen Korpus von Werken und den dazugehörigen Schöpfer-Biografien. Vielmehr sollte sie die verschiedenen Rezeptions- und Praxiserfahrungen kontextualisieren und Wahrnehmungs- und Unterscheidungsfähigkeiten trainieren. Dabei lässt sich im Sinne von Staigers ›Begreifen, was mich ergreift‹ das Kognitive mit dem Sinnlich-Affektiven zusammenbringen. Das kann im besten Falle das Vergnügen an der Musik in allen möglichen Formen steigern und dennoch bei Musiker*innen ebenso wie beim Publikum Kennerschaft herstellen oder vertiefen.« (Hornberger 2020, S. 59)

Ein Forum mit resonanten Musikbeziehungen ist daher primär ein Ort des Vergnügens und der Unterhaltung, der sich mitten im Alltagsleben befindet. Eine weitere Legitimierung braucht es nicht, denn

»[d]as Vergnügen an Musik, an ihrer Emotionalität, ihrer Sinnlichkeit und Ästhetik reicht völlig aus. Weder der Fokus auf sogenannte große Werke noch kulturpolitische und ökonomische Steuerung und Kontrolle sind dafür notwendig. Gerade, weil Kultur so vielfältig als Teil von Leben und Gesellschaft in den Alltag eingewoben ist, ist sie nicht begründungspflichtig. Sie muss uns nicht schlauer, sozialer, reicher und gesünder machen, es reicht, wenn sie uns Vergnügen macht. Denn in diesem Vergnügen, so ist das Hauptargument der Cultural Studies, stecken die Möglichkeiten zu Bedeutungsproduktion, Ermächtigung und Widerstand, die für unsere Beziehung zur Welt wesentlich sind.« (Hornberger 2020, S. 59–60)

Die Antwort auf die Frage, wozu Musik und Musikvermittlung dienen, liegt also in der Musik selbst. Im musikalischen Vergnügen, dem sich die Beteiligten hingeben, entstehen Bedeutungen und damit eine Relevanz²². Nun könnte befürchtet werden, das Vergnügen als

21 Vgl. www.roma-antiqua.de/antikes_rom/forum_romanum/geschichte [15.07.2023].

Begründung von Musikvermittlung würde sie verharmlosen und ihr jegliche Systemrelevanz, seit der Coronakrise ein beliebtes, wenn auch umstrittenes Legitimationsargument, entziehen. Das Forum als wilder und wildgewachsener Vergnügungsort von Musikvermittlung ist jedoch auch ein Ort des menschlichen Alltags und ein politisches Zentrum. Hornberger sieht in den Bedeutungsprozessen, die sich aus dem Musikvergnügen ergeben und nicht geplant werden können, eine Sprengkraft.

»Tatsächlich lässt sich gerade diese nichtkontrollierte und undisziplinierte Produktion von Bedeutung und Sinn durchaus auch als höchst subversives Moment beschreiben: Wenn sich [n]ämlich Menschen in einer vollständig kapitalistisch durchfunktionalisierten Gesellschaft, in der jede Minute menschlichen Seins auf messbare Leistung und die Verbesserung der eigenen Performance ausgerichtet ist, das Recht nehmen, sich ohne weitere Verwertbarkeits- und Nützlichkeitsnachweise dem Vergnügen an der Musik hinzugeben. Zu genießen. Nichts sonst.« (Hornberger 2020, S. 60)

Musik als Auszeit, frei von Erwartungen, voll von Vergnügen und Überraschungen – »einfach« zu musizieren und resonante Musikbeziehungen zu stiften und zu genießen, ist angesichts der neoliberal geprägten Kultur- und Bildungspolitik eine politische Ansage. Die Zweckfreiheit von Musik bedeutet Widerstand und ein Einstehen für eine sozial-gerechtere Gemeinschaft. Wenn in Konzertsituationen der Sinn von musikbezogenen Praktiken im Vergnügen liegt, bedeutet dies, dass der Fokus auf einem möglichen Affizieren, nicht aber auf bestimmten außermusikalischen Effekten liegt.

22 Hartmut Rosa, ein großer Metal-Fan, schreibt von einer Haltung, »nach der es in der Musik eben nicht um ›Unterhaltung‹, nicht einfach nur um Fun und Entertainment geht, sondern irgendwie auch um die ›letzten Dinge‹.« (Rosa 2023, S. 21) Spaß und der Sinn des Lebens, Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit sind bei solchen Musikerlebnissen miteinander verwoben.

2. Der Forschungsstand von Musikvermittlung im Kontext von Konzertsituationen

Im Folgenden wird auf den Forschungsstand der Musikvermittlung im Bereich des Konzerts¹ eingegangen. Es sind dabei zwei wissenschaftliche Arbeiten hervorzuheben, die sich unter expliziter Berufung auf die Musikvermittlung mit der Konzertsituation beschäftigen, nämlich einerseits die Dissertation von Constanze Wimmer (2010b) und andererseits diejenige von Barbara Stiller (2008). Allerdings beziehen sich beide Publikationen angesichts der starken Entwicklung von Musikvermittlung in den letzten Jahren auf einen vergangenen Kontext und büßen daher an Aktualität ein. Neuere wissenschaftliche Publikationen zur Konzertsituation gehören zum von Martin Tröndle (2018a) neu geschaffenen interdisziplinären Forschungsfeld der *Concert Studies*, das für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung ist. In einem zweiten Schritt wird daher auf Beiträge aus den *Concert Studies* eingegangen, welche das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit betreffen. Eine vertiefte theoretische Erörterung der Konzertsituation erfolgt zudem in Kapitel 5, womit beabsichtigt wird, musikvermittelnde Vorgehensweisen hinsichtlich bestehender Theorien zu diskutieren und zu verorten.

2.1 Musikvermittlung als Prozess des Übersetzens und Kontextualisierens

Constanze Wimmer untersucht in ihrer Dissertation die Musikvermittlungsszene der 2000er Jahre. Zu dieser Zeit heben sich vornehmlich Kinder- und Jugendkonzerte von traditionell gestalteten Konzerten ab; alternative Formate, wie moderierte Konzerte für Erwachsene oder inszenierte Konzerte, stehen erst vereinzelt auf dem Spielplan² (Wim-

1 Da Musikvermittlung erst im Begriff ist, sich international zu vernetzen (die erste Ausgabe des *International Journal of Music Mediation* erscheint 2024), beschränkt sich der hier dargelegte Forschungsstand auf den deutschsprachigen Raum.

2 Diese Beobachtung bezieht sich auf die Zeitspanne um die Jahrtausendwende. Das Konzert als soziale Praxis ist grundsätzlich Veränderungen unterworfen und historiographische Studien belegen, dass es in früheren Zeiten durchaus eine Vielfalt von Konzertformaten und mit Musikvermittlung verwandte Diskurse und Praktiken gab (Rademacher 2023; Müller-Brozović 2023b).

mer 2010b, S. 25–27). Um passende Kultur- und Konzertangebote zu entwickeln, wird das Publikum beforscht, in soziale Milieus eingeteilt und in Zielgruppen segmentiert, wobei Musikvermittlung vom Kulturmanagement den Auftrag erhält, *Audience Development* zu betreiben (Wimmer 2010b, S. 71–81). Für Wimmer »stellt [Musikvermittlung] Beziehungen zwischen Musik und Zuhörern her« (Wimmer 2010b, Buchrücken) und sie spricht der Musikvermittlung eine Funktion des Übersetzens, Kontextualisierens und Interagierens zu: »Vermitteln bedeutet [...] nicht, Überbrückungen zwischen abgegrenzten Kontexten vorzunehmen, sondern zwischen unterschiedlichen kulturellen Praktiken zu interagieren, die jeweils für sich wiederum in hybride Kontexte eingebunden sind.« (Wimmer 2010b, S. 87) In solchen Interaktionen entsteht ein *Dritter Raum* »als Prozess, in dessen Verlauf sich die Beziehungen derer überkreuzen, die an der Vermittlung teilnehmen: dabei können sich unterschiedliche Lebenswelten und kulturelle Differenzen überlagern, aber auch soziale Interaktion kann stattfinden, während Bedeutungen von Musik ausgehandelt werden.« (Wimmer 2010b, S. 87)

Wimmer positioniert damit den Vermittlungsbegriff jenseits eines hierarchischen Verhältnisses zwischen Expert*innen und dem Publikum und betont dessen Aushandlungscharakter, was ein Involvieren und Interagieren des Publikums impliziert (Wimmer 2010b, S. 88). Mit dem Kontextualisieren von Musik werden Bezüge und Beziehungen hergestellt, »es wird ein Netz von Beziehungen zwischen den künstlerischen Äußerungen und der aktuellen Sprache der Zeit, anderen sozialen Diskursen und historischen Strukturen oder Prozessen hergestellt.« (Wimmer 2010b, S. 97) Innerhalb dieses Netzes charakterisiert Wimmer die Musikvermittlung als Beziehungsstifterin. Gleichzeitig verortet Wimmer die Musikvermittlung im Kontext der Gesellschaft und schafft in der Musikvermittlungsszene ein Bewusstsein für unterschiedliche kulturelle Praktiken, vielfältige zu berücksichtigende Kontexte und einen sensiblen Umgang mit Machtverhältnissen, denn Musikvermittlung als Übersetzungsprozess geschieht im Austausch unterschiedlicher Kulturen. Während Wimmer in ihrer Arbeit die Prozesse des Übersetzens und Kontextualisierens in konkreten Beispielen illustriert, bleibt jedoch offen, wie sich eine Hybridisierung und ein *Dritter Raum* in Musikvermittlungsprojekten, abgesehen von Begegnungen und einem Austausch unter den Anwesenden, jeweils konkret manifestieren, was die Aushandlungsprozesse auszeichnet, welche Problematiken und Machtverhältnisse sich zeigen und was mögliche Auswirkungen sind. Obwohl Wimmer aus der Perspektive der *Cultural Studies* ein Verständnis von hybriden Kulturen kommuniziert und Musik in einem weiten, kulturwissenschaftlichen Sinne kontextualisiert, scheint ihr Verständnis von Musik (zumindest in den 2000er Jahren) vom Werkgedanken geprägt zu sein. Dies lässt zumindest folgende Beschreibung der Musikvermittlungspraxis vermuten: »Musikvermittler stellen [innerhalb eines *Dritten Raums*] musikalische Werke in einen erklärenden oder interpretierenden Kontext und setzen verschiedene kreative und deutende Verfahren in Gang, um Musik für den Zuhörer bedeutsam werden zu lassen.« (Wimmer 2010b, Buchrücken) Ob die Musik den einzelnen Zuhörenden tatsächlich etwas sagt und für sie bedeutsam wird, bleibt angesichts von komplexen Einflussfaktoren allerdings offen.

Fast zehn Jahre später beschreibt Wimmer die Tätigkeit von Musikvermittler*innen folgendermaßen: »Das Erklären, Fokussieren, Vergleichen, Vereinfachen, In-einen-größeren-Kontext-Stellen, gehört zum Handwerkszeug der Vermittler*innen und gründet

auf der gängigen Annahme, dass der Schlüssel zu ›Ernster Musik‹ in der Bildung und in den Bildungsvoraussetzungen verborgen liegt.« (Wimmer 2018, S. 198) Im Anschluss an Max Fuchs versteht Wimmer Bildung im Kontext von Musikvermittlung als lebenslangen subjektiven Prozess, der »ein bewusstes Verhältnis zur eigenen Vergangenheit und Zukunft [sowie] ein gelingendes und aktiv gestaltetes Leben ermöglicht.« (Wimmer 2010b, S. 41) Musikvermittlung soll demnach günstige Voraussetzungen schaffen, um sich mit sogenannter Ernster Musik auseinanderzusetzen und dabei positive Erfahrungen und Erkenntnisse zu sammeln. Als aktuelle Vermittlungsformate, die im Konzert selbst stattfinden, erwähnt Wimmer neben moderierten oder inszenierten Kinder- und Jugendkonzerten die Formate *2xHören*³, in dem die erste Konzerthälfte im Anschluss an ein Gespräch mit den Interpret*innen ein zweites Mal gespielt wird, das Konzertformat *Mittendrin*, bei dem das Publikum neben Orchestermusiker*innen sitzt und ihnen beim Musizieren über die Schulter schaut sowie *Symphonic Mob*, wo Amateurmusiker*innen zu Pultnachbar*innen der Orchestermitglieder werden und gemeinsam mit ihnen ein Stück interpretieren (Wimmer 2018, S. 202–203). Mit diesen Formaten wird das Publikum auf aktive Weise in das Konzertgeschehen eingebunden, sei dies über einen verbalen Dialog, ein direktes Mitverfolgen aus der Perspektive der Musiker*innen oder das eigene Mitspielen. Für eine Beteiligung des Publikums fordern diese Formate unterschiedliche Grade von musikalischen Vorkenntnissen. Wimmer betont, dass ein Erkennen, Lesen und Verstehen ästhetischer Symbole vermittelbar und dieses Verstehen »ein ästhetischer Wahrnehmungsvollzug [ist], der private ästhetische Empfindungen beim Hörenden auslöst« (Wimmer 2018, S. 207). Das hier erwähnte Vermitteln und Verstehen entspricht einem Übersetzungs- und Aushandlungsprozess, der von Musikvermittlung angeregt und unterstützt wird. Wimmer beschreibt den *Dritten Raum* in einer aktuelleren Publikation als Ort, an dem sich »unterschiedliche Lebenswelten und kulturelle Differenzen überlagern, aber auch soziale Interaktion stattfinden [kann], während Bedeutungen von Musik ausgehandelt werden.« (Wimmer 2018, S. 207) Der *Dritte Raum* ist geprägt von unterschiedlichen, gleichberechtigten Meinungen und Perspektiven, die zu einer Mehrdeutigkeit führen, hierarchische Positionen aufheben und das Publikum involvieren: »Musik soll nicht aus einer distanzierten Haltung heraus verstanden, sondern in vielfältiger Weise erfahren werden. Im Prozess der Rezeption sollen Möglichkeiten eröffnet werden, das Musikstück innerlich nachzuvollziehen und sich ihm dadurch auf einer persönlichen Ebene anzunähern.« (Wimmer 2018, S. 208)

Ob solche Aushandlungsprozesse tatsächlich stattfinden und gleichberechtigt erfolgen, sei dahingestellt; für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse ist jedenfalls Wimmers Hinweis, dass mit ästhetischen Prozessen und auf persönliche Weise ein Involvierendes und eine Nähe des Publikums realisiert werden soll und dies weniger in einer distanzierten Auseinandersetzung mit einem Werk erfolgt, sondern vielmehr auf einer bestimmten, persönlichen Haltung basiert (Wimmer 2018, S. 208). Wimmer verweist dabei auf Martin Seel, der drei Weisen von ästhetischen Erfahrungen unterscheidet. *Ers*tens die kontemplative ästhetische Erfahrung, in der Musik primär sinnlich wahrgenommen wird und Musikvermittlung mit geeigneten Raumkonzepten oder Workshops (z. B.

3 Das Format *2xHören* ist entgegen Wimmers Vermutung keine Neuerfindung, sondern hat historische Vorläufer (vgl. Rademacher 2023).

mit Yoga) begünstigende Voraussetzungen schaffen kann (Wimmer 2018, S. 209). *Zweitens* die korrespondierende ästhetische Erfahrung, die eine »Bestätigung oder Ablehnung des ästhetischen Gegenstands in Bezug auf das eigene Leben« meint, was in Musikvermittlungswerkshops thematisch aufgegriffen wird (Wimmer 2018, S. 209). *Drittens* eine imaginative ästhetische Erfahrung, die für Wimmer der Erfahrung von Kunst am nächsten kommt: »Musikstücke können fremde Welten »vor Ohren« führen, die die Orientierungen und Erwartungen der Betreffenden in ungeahnter Weise überschreiten. [...] Was könnten Ideen, Stimmungen, Geschichten sein, die sich in dem Musikstück verbergen [...]« (Wimmer 2018, S. 209) – dieser Frage geht Musikvermittlung im Austausch mit dem Publikum nach, sei dies in Workshops, Gesprächskonzerten oder dramaturgisch gestalteten Kinderkonzerten. Wimmer bezeichnet Musikvermittlung als kommunikative, neugierige und einladende Haltung, die sich durch das ganze Konzertwesen zieht und die in der Begegnung mit Musik inspirierende Räume, vielfältige Umgangsweisen und überraschende Entdeckungen ermöglicht (Wimmer 2018, S. 210).

Musikvermittlung ist demnach geprägt von einer Offenheit gegenüber vielfältigen Perspektiven und sich daraus ergebenden Überraschungen. Ästhetische Erfahrungen können nach Martin Seel in einem kontemplativen, korrespondierenden und imaginativen Modus erfahren werden, wozu Musikvermittlung begünstigende Voraussetzungen und Angebote schaffen kann. In Ergänzung zu Wimmers Publikationen wird an dieser Stelle kurz auf ästhetische Ereignisse nach Martin Seel (2003) eingegangen, da sie starken Musikerlebnissen ähneln (vgl. dazu auch Kapitel 6.3.8). Ästhetische Ereignisse widerfahren Menschen; sie können nicht inszeniert oder geplant werden, sondern sorgen vielmehr für Irritation und bewirken eine Veränderung (Seel 2003, S. 39). Seel betont, dass ästhetische Ereignisse eine Störung bedeuten und sich in Wechselwirkung mit dem Publikum ereignen und zwar als Folge von Praktiken, ohne selbst eine eigene Praktik zu sein (Seel 2003, S. 40). Für die Musikvermittlung und die vorliegende Arbeit ergibt sich daraus die Problematik, dass hier nach einer intensiven Qualität von ästhetischen Erfahrungen mit Musik gesucht wird, deren Produktion nur bedingt beeinflussbar ist. Die Qualität zeichnet sich dadurch aus, dass ästhetische Ereignisse sich »im Modus des Erscheinens« vollziehen, was mit einer starken »Interaktion sinnlich vernehmbarer Qualitäten und Gestalten, in der die Individualität und Aktualität von Objekten und Situationen auffällig wird« (Seel 2003, S. 42–43) verbunden ist. Dabei geht es nicht um Aufmerksamkeit, sondern darum, dass Musik in Form eines ästhetischen Ereignisses »Präsenz [präsentiert], indem sie Präsenz produziert. [...] Das Ereignis der Kunst ist ein Ereignis der Begegnung mit Gegenwart – einer Begegnung allerdings, die für eine Weile mit der Beständigkeit und Verlässlichkeit unseres Wissens und Gewissens bricht.« (Seel 2003, S. 46) Mit einem ästhetischen Ereignis ist demnach ein vorübergehendes Verlorensein verbunden; das Ereignis lässt einen die Zeit vergessen, es hebt die Orientierung auf und verdeutlicht gleichzeitig die Präsenz von Kunst in starkem Maße. Die hier beschriebene Beschaffenheit von ästhetischen Ereignissen ähnelt den starken musikalischen Erlebnissen, wie sie Gabriellsson (2011) beschreibt und denen diese Arbeit nachgeht.

Auch wenn Wimmer Musikvermittlung als Übersetzungs-, Kontextualisierungs- und Aushandlungsprozess in einem *Dritten Raum* beschreibt, in dem ästhetische Erfahrungen in vielfältiger Weise erlebbar sind und hierzu begünstigende Formate und

Haltungen benennt, geht sie nicht auf gelingende Musikbeziehungen ein und legt ihren Fokus eher auf eine Disposition der Offenheit gegenüber der Vielfalt von Musik und deren Bedeutungen.

2.2 Kommunikative und interaktive Prozesse in Konzertsituationen

Barbara Stiller beschäftigt sich in ihrer Dissertation mit kommunikativen und interaktiven Prozessen der Musikvermittlung in moderierten Kinderkonzerten und leistet damit eine wissenschaftliche Fundierung für die Konzeption entsprechender Konzertformate (Stiller 2008, S. 10). So benennt sie unterschiedliche Umgangsweisen mit Musik, nämlich »produktive, interpretative, reflexive, intellektuelle, vereinende, beratende [sowie] koordinierende.« (Stiller 2008, S. 20) In ihrer Arbeit untersucht Stiller die konzeptionellen und methodischen Voraussetzungen von moderierten Konzerten für vier- bis sechsjährige Kinder mit dem Ziel, beim Publikum ein nachhaltiges Interesse zu wecken (Stiller 2008, S. 21–22). Mit Interesse meint Stiller eine »ernsthafte Beachtung, spontane Begeisterung und ein hohes Maß an Neugier für musikalische Phänomene« (Stiller 2008, S. 22). Ausgehend von den etymologischen Bedeutungen des Vermittlungsbegriffs, ist für Stiller

»ein Vermittler von Musik eine Mittelsperson, die im Spektrum der dargebotenen musikalischen Inhalte zwischen den Akteuren auf der Bühne und dem Publikum im Saal konsensbildend agiert. Seine Aufgabe besteht darin, Kommunikationsprozesse zu initiieren, die ein Herbeiführen musikalischer Erlebnisse ermöglichen und ein grundlegendes Interesse für musikalische Zusammenhänge seitens aller am Geschehen Beteiligten zustande bringen. Einer Person, die Musik vermittelnd handelt, geht es darum, eine möglichst vielfältig angelegte Einigung zwischen den Akteuren auf der Bühne und den besonderen Bedürfnissen des Publikums zu erzielen. Der spezifische Vermittlungsgegenstand ›Musik‹ impliziert dabei eine spezielle Art der Weitergabe von Stimmungen, Vorstellungshilfen, Kenntnissen, Fertigkeiten und musikalischem Wissen, welche vornehmlich auf der Erfahrungsebene über verschiedene Sinneskanäle stattfindet und nicht allein über Erklärungen erfolgt.« (Stiller 2008, S. 41)

Musikvermittlung kann mit Stiller als Kommunikationsprozess bezeichnet werden, in dem der musikvermittelnden Person eine Mittlerfunktion zukommt, wobei sie großen Wert darauf legt, »musikalisch besondere und künstlerisch beeindruckende Momente zu kreieren und zu vermitteln« (Stiller 2008, S. 42). Ihre Strategien für die Musikvermittlung im Konzert für Kinder lehnt Stiller an musikpädagogische Unterrichtsaspekte an, wobei »Prozesse der Vermittlung als **künstlerischer Akt**« im Zentrum eines »erlebnisorientierten Konzepts« stehen (Stiller 2008, S. 43, H.i.O.). Stiller orientiert sich in ihrer Studie am einschlägigen Sender-Empfänger-Modell der Kommunikationswissenschaften und unterscheidet grundsätzlich zwischen einer *musikalischen* Kommunikation, was ein »unmittelbares und entsprechend interaktives Einbezogen-Sein« meint und einer *musikbezogenen* Kommunikation als »kommunikative Teilnahme an öffentlichen oder privaten Kommunikationsprozessen wie Dialogen, Diskussionen und Diskursen« (Stiller 2008,

S. 48). Für Konzertsituationen betont Stiller, dass das Publikum vor allem unmittelbar durch die Musik berührt werden soll, was vor allem »durch nichtverbale Kommunikation über akustisch-auditive, optisch-visuelle, olfaktorische, gustatorische und elektrische Kommunikationskanäle« erfolgt (Stiller 2008, S. 49). Als gelungen bezeichnet Stiller Kommunikationsprozesse in Kinderkonzerten, »wenn zwischen den Sendern auf der Bühne und den Empfängern im Publikum ein konsensbildender Austausch stattfindet.« (Stiller 2008, S. 53), was sich konkret in einem guten Kontakt zwischen Bühne und Publikum sowie einem Austausch durch, über und mit Musik zeigt (Stiller 2008, S. 54). In Anlehnung an Juliane Ribkes dramaturgisches Konzept aus der Elementaren Musikpädagogik schlägt Stiller für den Vermittlungsprozess acht Phasen vor, nämlich die Sensibilisierung, die informierende Vermittlungsphase, die Exploration, die Beratungsphase, die Improvisation, die Gestaltung, die Reproduktion und die Feedbackphase (Stiller 2008, S. 78–86). Damit gleicht die von Stiller verwendete Dramaturgie eines Kinderkonzerts entgegen ihrer eigenen Absicht weniger einem künstlerischen Vorgehen, sondern eher einem möglichen Verlauf einer Unterrichtslektion, auch wenn sie situative Anpassungen vorschlägt und auf eine sinnliche, künstlerisch dichte Atmosphäre Wert legt (Stiller 2008, S. 88–94). Stiller plädiert zudem für eine zielgruppengerechte Gestaltung von Konzerten für Vorschulkinder. Folgende sechs Merkmale prägen ihrer Meinung nach eine adäquate Vermittlung in Kinderkonzerten: *Erstens* eine festliche, die Gemeinschaft betonende Atmosphäre, *zweitens* ein pädagogisch motiviertes und gezieltes Vorgehen, *drittens* eine Anregung zu einem erweiterten Hören, *viertens* eine »Mischung aus musikalisch-künstlerischen Erlebnissen, musikalischer Kommunikation und musikbezogener Information in interaktiven Prozessen«, *fünftens* eine Teamfähigkeit der Musiker*innen und *sechstens* eine Vielfalt von Umgangsweisen mit Musik (Stiller 2008, S. 125–126). Eine gelungene Musikvermittlung für Kinderkonzerte fasst Stiller in folgenden drei Thesen zusammen:

»Musikvermittlung [...] richtet ihr Augenmerk primär auf die vielfältigen *kommunikativen* und *interaktiven Prozesse*, die mittels des Mediums Musik zwischen dem einzelnen Kind, den Kindern untereinander, den Erwachsenen sowie den Musikern und Moderatorinnen auf der Bühne stattfinden. [...]

Musikvermittlung [...] verlangt die *Verwendung wechselnder Arten im Umgang mit Musik* [...], um das kindliche Publikum in seinen musikalischen Wahrnehmungs- und Verarbeitungsstrategien umfassend zu fördern. [...]

Musikvermittlung im Konzert für Kinder [...] muss beachten, dass verschiedene Kommunikationsformen und unterschiedliche Arten im Umgang mit Musik (gemäß der Hypothesen 1 und 2) *sequenziell kombiniert* werden.« (Stiller 2008, S. 127–128, H.i.O.)

Ihre Thesen bezieht Stiller auf ein klar umrissenes Kinderkonzertformat mit Moderation und Mitmachaktionen; auf andere bestehende Kinderkonzertformate wie nonverbale, inszenierte Kinderkonzerte ohne Mitmachaktionen, die in einer langen und erfolgreichen Tradition seit vielen Jahren durchgeführt werden (z. B. in den Benelux-Ländern, die aufgrund ihrer Mehrsprachigkeit schon nur aus praktischen Gründen auf nonverbale Konzerte angewiesen sind), lassen sich die Thesen jedoch nur bedingt übertragen, da solche Konzerte eher den Prinzipien des Musiktheaters folgen und beispielsweise nicht

im Hinblick auf verschiedene Umgangsarten mit Musik konzipiert sind. Dafür beweisen nicht-moderierte, szenische Kinderkonzerte andere Qualitäten, beispielsweise eine musiktheatralische Dramaturgie, die ein besonderes Augenmerk auf Spannungsverläufe und Übergänge legt. Stiller hingegen untersucht die Kinderkonzertsituation aus der Perspektive der Elementaren Musikpädagogik und versteht das Bühnengeschehen primär als Kommunikations- und Interaktionsprozess mit dem Publikum, was allerdings durchaus auch in einem sinnlichen und künstlerischen Umgang mit Musik erfolgt. Die musikvermittelnde Absicht liegt für Stiller darin, ein Interesse für Musik zu wecken und musikalische Erlebnisse zu ermöglichen. Stiller spricht zwar von Musik als »Gegenstand« (Stiller 2008, S. 41), gleichzeitig will sie Musik multisensorisch erlebbar machen und weist darauf hin, dass sich eine Berührung durch Musik nonverbal ereignet und die Interaktionen mit dem Publikum durch, über und mit Musik erfolgen sollen. Stillers Beschreibungen von musikalischen Interaktionen können durchaus als musikalisches Involvieren bezeichnet werden. In ihren didaktischen Überlegungen hierzu orientiert sie sich an den Bedürfnissen von vier- bis sechsjährigen Kindern, weshalb Stillers Erkenntnisse mit einer klaren Altersspezifik verbunden sind und nicht auf ältere Kinder, Jugendliche und Erwachsene übertragen werden können. Insofern kann Stillers Arbeit als eine Didaktik der musikalischen Kommunikation und Interaktion in moderierten Mitmachkonzerten für Vorschulkinder bezeichnet werden, die jedoch auf die vorliegende Arbeit, die bewusst nicht auf eine bestimmte Zielgruppe oder ein bestimmtes Konzertformat ausgerichtet ist und mehrheitlich Beispiele aus unterschiedlichsten Konzerten für Erwachsene herbeizieht, nur bedingt übertragbar ist.

2.3 Vom Streben nach Aufmerksamkeit zur Sehnsucht nach Nähe in Konzertsituationen

Musikvermittlung bezieht sich als Querschnittsdisziplin auf unterschiedliche Wissenschaften, weshalb an dieser Stelle auch auf den von Martin Tröndle geschaffenen Forschungszweig der *Concert Studies* eingegangen wird (Tröndle 2018a). Der Forschungsstand zu Konzertsituationen wird im weiteren Verlauf der Arbeit und insbesondere in Kapitel 5 ausführlich dargelegt.

Tröndle geht davon aus, dass »die Krise der Kunstmusik [...] weniger eine der Musik selbst als vielmehr eine ihrer Darbietungsform« (Tröndle 2009c, S. 9–10) ist und vertritt deshalb die These, dass man »das Konzert verändern [muss], um es zu erhalten.« (Tröndle 2009b, S. 38) Hintergrund dieser Annahme ist Tröndles Beobachtung, dass in Konzerten im 19. Jahrhundert auch improvisiert wurde, im Laufe der Zeit jedoch eine erwünschte Berechenbarkeit und Perfektion zu einer Standardisierung des Konzerts geführt haben (Tröndle 2009b, S. 24). Gleichzeitig stellt Tröndle im Verlauf der Zeit auch eine Veränderung des Rezeptionsverhaltens beim Publikum fest, weshalb das standardisierte Konzertformat als Ursache für die Krise im klassischen Konzertwesen identifiziert werden kann (Tröndle 2009b, S. 21). Der Erfolg eines Konzertformats ist für Tröndle abhängig von der erzeugten Aufmerksamkeit, die er als »Kitt« zwischen Konzertereignis und Publikum bezeichnet und die sich nach Bernhard Waldenfels mit dem Auftreten einer bestimmten Präsenz zeigt (Tröndle 2009b, S. 27). In der Folge

argumentiert Tröndle nach darwinistischem Muster, wonach nur Konzertformate überleben, die genügend Aufmerksamkeit erzeugen. Die Selektion von Konzerten ist also einer Aufmerksamkeitsökonomie unterworfen, die sich in der Programmgestaltung, in Verhaltensregeln, in der Architektur von Konzertsälen oder aber durch Verknappung und Einmaligkeit des Angebots in Form von Festivals artikuliert (Tröndle 2009b, S. 27–33). Mit Rückgriff auf die Systemtheorie, gemäß derer eine Krise eine fehlerhafte Passung offenbart, muss das Konzertwesen variiert werden, um anschlussfähig an sich verändernde gesellschaftliche Voraussetzungen zu sein, wozu Tröndle den *Performative Turn* einbringt (Tröndle 2009b, S. 34–35). Entsprechend werden Werke in Konzerten nicht mehr *ausgeführt*, sondern im Sinne von Christopher Smalls *Musicking* (1998) *aufgeführt* und zwar unter Berücksichtigung ihres Kontextes, was einer Erweiterung der Ausbildung und des Selbstbilds von Musiker*innen und Musikmanager*innen bedarf (Tröndle 2009b, S. 34–35). Die Abwendung vom Werkgedanken und Hinwendung zum *Musicking* (Small 1998) verknüpft Tröndle mit »konzert-kuratorischen Überlegungen«, die sich nicht auf die Inhalte (also die Musik), sondern vielmehr auf »zeitgemäße Formen des Zugangs« beziehen (Tröndle 2009b, S. 35–36). Es geht also darum, an den Stellschrauben des Konzerts zu drehen, ohne die Musik selbst zu tangieren. So sehr Tröndles Kritik an einer Monokultur des Konzerts berechtigt ist, blendet sie doch aus, dass das Konzert immer auch ein sozialer Treffpunkt ist und standardisierte traditionelle Konzerte von deren Stammpublikum weiterhin geschätzt und gerne besucht werden⁴. Zudem hatten im historischen Verlauf auch andere Konzertformate Erfolg und wurden, mit ähnlicher Argumentation wie es Musikvermittlung heute tut, finanziell unterstützt (Rademacher 2023; Müller-Brozović 2023b). Die Standardisierung des Konzerts beruht zudem auf vielen weiteren Faktoren, wie u.a. Distinktion (nicht nur des Publikums, sondern auch der Musiker*innen), Machtverhältnissen und einer damit verbundenen Institutionalisierung der westlich-klassischen Musik. Das Begründen des Erfolgs von Konzertformaten mit deren Aufmerksamkeitsgrad spielt sich innerhalb eines Markts von Angebot und Nachfrage ab. Tröndle geht jedoch, obwohl er von einem *Performative Turn* spricht und sich auf das *Musicking* von Christopher Small beruft, in keiner Weise darauf ein, dass das Konzert von Musiker*innen gespielt wird und diese in unterschiedlicher Interaktion mit dem Publikum stehen und damit die Qualität eines Konzerts maßgeblich mitgestalten. Entsprechend wird auch nicht thematisiert, welches Potenzial, aber auch welche Verantwortung bei den Musiker*innen liegt, eine anregende Konzertatmosphäre und ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen und zum Gelingen eines Konzerts beizutragen.

Tröndle setzt in seinen Überlegungen beim Publikum eine fehlende Aufmerksamkeit sowie eine Abneigung gegenüber dem traditionellen, standardisierten Konzert voraus und nimmt daher an, das Publikum würde neue Strategien der Aufmerksamkeitssteigerung präferieren, wofür die Veränderung des Konzertformats eine entscheidende Maßnahme darstellt. Eine solche Argumentation erweckt den Eindruck, das Erzeugen von Aufmerksamkeit im Konzert stünde in einem kausalen Zusammenhang mit der Beliebtheit eines bestimmten Konzertformats und es bedürfe lediglich der passenden ä-

4 Vgl. dazu die Statistik des Deutschen Musikinformationszentrums www.miz.org/downloads/statistik/20/20_Konzerte_Besuchszahlen_oeffentlich_finanzierte_Orchester.pdf [15.07.2023].

ßerlichen Maßnahmen, um das Verhältnis zwischen Angebot und Nachfrage zu verbessern. Es ist unbestritten, dass Konzertformate mit klassischer Musik vielfältiger werden müssen und sich dafür auch ein breiteres Publikum findet, was sehr zu unterstützen ist. Erweiterte, neue Konzertformate erhalten in einer ersten Phase gewiss eine verstärkte Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit und gewinnen im besten Fall auch längerfristig ein neues Publikum. Ob sich aber in den einzelnen Konzerten für das Publikum und die Musiker*innen gelingende Musikbeziehungen (oder wie von Tröndle erwähnt eine bestimmte Präsenz als Merkmal von Aufmerksamkeit) ereignen, ist keineswegs von der Neuheit von Konzertformaten abhängig. Gelingende Musikbeziehungen und starke Musikerlebnisse können sich auch im standardisierten traditionellen Konzert ereignen, wie die im nächsten Kapitel erwähnte Studie von Gabriëlsson (2011) bestätigt. Es lässt sich daher fragen, ob es Tröndle tatsächlich um eine innere Aufmerksamkeit geht, wie er sie mit Waldenfels beschreibt oder ob nicht doch eher eine öffentliche Aufmerksamkeit in seinem Fokus steht. Jedenfalls schwingt in seinem Aufruf, man müsse »das Konzert verändern, um es zu erhalten« (Tröndle 2009b, S. 38) ein seltsam konservativer Gedanke mit, der die Fragen aufwirft, um welches zu erhaltende Konzert es sich handelt, wer an dessen Veränderung und Erhaltung interessiert ist und welche Machtverhältnisse dahinter liegen. Denn ausgehend von der Auffassung, dass Musik und Konzerte soziale Praktiken sind, verändern sie sich stetig und entsprechen aus anthropologischer Perspektive einer grundsätzlichen menschlichen Ausdrucksform, die sich in immer neuen, verschiedenen Ausprägungen zeigt, um deren Erhaltung man sich aber nicht sorgen muss.

In seiner 2018 publizierten Konzerttheorie bestätigt Tröndle seine Auffassung einer kulturellen Evolution, wonach eine Selektion dem Aufmerksamkeitsprinzip folgt und zu mehr Variation im Konzertwesen führt⁵. Gemäß Tröndle erhalten die Formate mit der höchsten Aufmerksamkeit auch am meisten finanzielle Unterstützung, weshalb sie sich auf dem Markt durchsetzen und stabilisieren (Tröndle 2018b, S. 28–29). Allerdings ergänzt Tröndle diesen Ansatz mit einem sozialen Aspekt, denn das »Selektionskriterium ›Aufmerksamkeit‹ ist doppelt codiert, ästhetisch und sozial« (Tröndle 2018b, S. 43). Tröndles Konzerttheorie durchläuft damit einen *Social Turn* und berücksichtigt aktuell auch, dass sich Menschen im Konzert begegnen und nicht nur ein ästhetisches Erleben, sondern auch das »soziale Mit-Erleben« (Tröndle 2018b, S. 42) wesentlich für einen Konzertbesuch sind. Folglich besteht Tröndles Konzerttheorie aus zwei Kernthesen, nämlich »dass (1) die im Konzertwesen selektierten Variationen das ›In-Erscheinung-Bringen der Musik‹ steigern und damit das Erleben des Konzertereignisses fördern; und (2) sich Verhaltensweisen herausgebildet haben, die das ›Sich-in-der-Gemeinschaft-Erleben‹ wahrscheinlicher und intensiver machen.« (Tröndle 2018b, S. 43) Tröndle fügt seine Konzerttheorie also in ein soziales Beziehungsnetz ein und erwähnt nun als einen möglichen Faktor für Variationen auch die Musiker*innen. Sie gehören neben nicht-mensch-

5 Andere Konzerttheorien betonen bei der Entwicklung des Konzertwesens die Emanzipierung des Bürgertums sowie die Professionalisierung und Institutionalisierung des Orchesterbetriebs (Heister 1983; Müller 2014) oder aber die historische Vielfalt von Konzertformaten (Rademacher 2023), was die ästhetische Evolutionstheorie relativiert. Außerdem weisen Publikumsforschungen auf ein breiteres Feld von Motivationen hin, weshalb Menschen ein Konzert besuchen (Brown 2006; Brown et al. 2011).

lichen Dingen und Bedingungen zu den Akteur*innen, die Neuerungen in das Konzert einbringen:

»[...] Variationen des Bekannten, gleich, ob sich diese auf den Ablauf, den Ort, das Programm, Architektur, Akustik, Instrumente, Sitzordnung, Kompositionsweisen oder Verhaltensweisen beziehen, werden von Veranstaltern, Musikern, Komponisten oder dem Publikum absichtsvoll oder zufällig eingebracht. Sie haben dann die Chance, selektiert zu werden und damit ›in Mode‹ zu kommen, wenn sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf das ›Ereignis‹ des Konzerts weiter steigern. Der Erfolg einer Variation hängt also davon ab, wie stark sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen vermag und wie nachhaltig diese aufrechterhalten werden kann.« (Tröndle 2018b, S. 43)

Auch wenn hier die Aufmerksamkeit als zentrales Moment im Konzertwesen im Sinne einer Anziehungskraft beschrieben wird, die primär von der Musik und dem Konzertformat ausgeht und eine Attraktion auf das Publikum ausüben soll, versteht Tröndle die *Concert Studies* als Forschungszweig, der die Konzertsituation nicht nur in Bezug auf Aufmerksamkeit, sondern in ihren vielseitigen Wechselwirkungen untersucht (Tröndle 2018b, S. 46).

In der Folge interessiert sich Tröndle auch für das Publikum und im Speziellen für die Nicht-Besucher*innen, wobei er allerdings nur die Gruppe der Akademiker*innen als potenzielles neues Publikum im Blick hat (Tröndle 2019, S. 36). Tröndle argumentiert, dass die Forderung nach *Kultur für alle* einer Überforderung für Kulturinstitutionen gleichkommt, denn es ist

»nahezu unmöglich, alle Lebensstiltypen gleichermaßen anzusprechen. [...] *Kultur für alle, die wollen* ist die realistischere Forderung. Manche mögen durch ihre milieuspezifische Wirklichkeitskonstruktion zu weit weg sein, um Nähe zu ihnen aufbauen zu können. Auch auf den Geschmack, den Freundeskreis, oder die Freizeitpräferenzen der potenziellen Besucher haben Kultureinrichtungen nur bedingt Einfluss.« (Tröndle 2019, S. 114)

Tröndle distanziert sich damit auch von der Erwartung, Musikvermittlung müsse möglichst viele Menschen für klassische Musik begeistern und sie als potenzielle zukünftige Konzertbesucher*innen gewinnen. Gleichzeitig stellt Tröndle mit seiner Aussage aber auch zahlreiche Musikvermittlungsprojekte in Frage, die einen voraussetzungslosen Zugang und Umgang mit klassischer Musik ermöglichen wollen. Auch wenn sich viele Menschen (auch mit Hochschulabschluss) gegen einen Besuch eines klassischen Konzerts entscheiden und ihnen diese Musik nichts sagt, stellt sich die kulturpolitische Frage nach Gerechtigkeit im Kontext von kultureller Teilhabe, die im Kapitel 2.5.2 thematisiert wird.

Tröndles Forschung zu Nicht-Besucher*innen hat ergeben, dass der Entscheid, ob jemand ins Konzert geht oder eben nicht, vielen interdependenten Faktoren unterliegt, jedoch am »Dispositiv *Nähe*« (Tröndle 2019, S. 114, H.i.O.) festgemacht werden kann. Der Begriff *Nähe* umfasst viele Dimensionen:

»er impliziert Nähe zur Kunst durch die Sozialisation im Elternhaus, die eigene Studienrichtung, durch die man immer wieder mit künstlerischen Themen in Berührung kommt, durch das Wissen über den persönlichen Bezug zur Kunst, eigene künstlerische Tätigkeiten, den Kontakt mit Kunst durch die Schule und den Besuch von Kultureinrichtungen. Aber er impliziert auch die Nähe durch den eigenen Musikgeschmack und Freizeitpräferenzen sowie den Freundeskreis. Je näher die Kunst an der eigenen, erfahrenen Lebenswirklichkeit ist, desto wahrscheinlicher ist auch der Besuch.« (Tröndle 2019, S. 112)

Insbesondere persönliche Empfehlungen und Einladungen aus dem Freundeskreis überzeugen Nicht-Besucher*innen zu einem Erstbesuch eines Konzerts. Es sind also in erster Linie soziale Beziehungen, die Menschen dazu bringen, ein Konzert zu besuchen, schließlich wollen die meisten (laut Tröndles Studie 96 % der Befragten) in Begleitung ins Konzert gehen (Tröndle 2019, S. 112). Doch trotz der Wirksamkeit von persönlichen Einladungen bleibt es wichtig, dass auch im Konzert selbst eine Nähe hergestellt wird. Dies bedeutet für die Musikvermittlung nicht nur, für das Publikum eine Nähe zum Anlass und Bühnengeschehen zu schaffen, sondern impliziert auch, dass die Musiker*innen und alle weiteren Beteiligten sich für das Publikum interessieren und öffnen. Eine Nähe zwischen Bühne und Publikum entsteht also, wenn Musizieren als gemeinsame soziale Praxis verstanden wird. Dies kann durchaus auch in der Auseinandersetzung mit einer Partitur erfolgen, blendet also die Orientierung an Kompositionen nicht aus. Angesichts des bisherigen Forschungsstands zeichnet sich somit ab, dass ein musikalisches Involviertsein sich in Interaktionen ereignet und gelingende Beziehungen ein Erleben von Nähe begünstigen. In einem nächsten Schritt wird nun die Beschaffenheit dieser Interaktionen und Nähe in Bezug auf das Musikerleben untersucht.

2.4 Starke Musikerlebnisse in Konzertsituationen

Musikbeziehungen mit einer besonderen Intensität entsprechen »Strong Experiences in Music«, wie sie Alf Gabrielsson (2011, S. 450) in einer empirischen Studie mit fast 1000 Interviewpartner*innen gesammelt und beschrieben hat⁶. Wie sich solche starken Musikerlebnisse (das englische *Experience* bedeutet sowohl Erlebnis als auch Erfahrung) in einer Konzertsituation zeigen, illustrieren zwei längere Zitate aus Gabrielssons Interviews. Das erste Zitat stammt von einem unerfahrenen Konzertbesucher, das zweite von einem konzertierenden Musiker.

»The music was performed in an aircraft hangar where the acoustics were actually extremely good for music. It was Dvorak's »From the New World« that I was hearing for the first time. The Swedish Radio Symphony Orchestra conducted by Sergiu Celibidache. Went there with open ears and eyes. Time, place, and a live symphony orchestra meant a lot in terms of my expectations.

6 Die Interviewten berichten von »Strong Experiences in Music« mit ganz unterschiedlichen Musiken in verschiedensten Situationen. Nur ein kleiner Teil betrifft westlich-klassische Musik und Konzertsituationen.

It was a very strong experience that I perceived with completely »pure« ears and in which the melodies, the harmonies, the instrumentation, the timbres overwhelmed me. I experienced it with strong and positive emotions that I thought must correspond to what the music gave me. It felt majestic, beautiful, and great. I took it in at once, a completely unconditional listening and perhaps quite simple pleasure in its beauty, its drama. Emotionally, it gave me a lot of positive self-confidence, it moved me very much and obliged me to show a counter reaction. It set forces into motion that meant that when the symphony was over I was absolutely the first to start very enthusiastic applause. I must have managed to get at least half of the audience with me in applauding.

But there was one movement left ... This meant that the experience of the last movement was different from the previous movements. The concentration and the keenness in the listening were not the same as in the beginning. The experience of the same music changed very quickly and didn't have the same positive power that it had in the beginning.« (Gabrielsson 2011, S. 306–307)

Der interviewte Zuhörer ist fasziniert von der ihm bisher unbekanntem Musik. Sie reißt ihn mit und drängt ihn zu einer Reaktion, womit er wiederum andere Menschen mitreißt. Doch der von ihm initiierte Schlussapplaus entpuppt sich als Zwischenapplaus. Mit diesem Verstoß gegen das traditionelle Konzertritual ist womöglich auch eine Erfahrung der Verwunderung, Scham oder gar Entfremdung verbunden. Jedenfalls entfaltet der letzte Satz im Konzert nicht mehr die gleiche Faszination auf den Interviewten. Dieses Beispiel zeigt sehr deutlich, wie einmalig und nicht wiederholbar solche starken Musikerlebnisse sind.

Im zweiten Zitat erzählt ein junger Musiker von gegenseitigen Überraschungen beim gemeinsamen Musizieren. Er erweitert die Perspektive auf das Zusammenspiel mit dem Publikum und nennt dies einen »magic moment«:

»You are always on the hunt for magic moments, but they don't come to order, rather they come now and then when all the external conditions are suited for something more, over and above the ordinary, to happen. The musicians surprise each other and themselves on the stage, they achieve something they didn't think they could do. That extra-magic moment is when it happens for an entire evening, you feel that you are at your best, what you are aiming for, and want to reach. This music is, of course, like walking the tightrope, sometimes you succeed, sometimes you fall down. When you succeed, it feels twice as good, then you're flying and you can tell from the audience, you can see it in their eyes, you notice more involvement, you see a direct communication between the stage and the audience and then the kick you yourself get from the achievement is doubled, when you get it back too. That's the best that can happen of anything.

It's a feeling that is just as hard to describe as love, too abstract, it just feels right and one adds a lot to oneself, the group, and the members of the audience. I feel like an aerial, a conveyor for something that sometimes reaches all the way to the audience.« (Gabrielsson 2011, S. 243–244)

Die beschriebenen »magic moments« im Konzert gleichen einer Blackbox, die Musiker*innen gerne knacken möchten. Der von Alf Gabrielsson interviewte Musiker

erwähnt einige entscheidende Faktoren und beschreibt auch die Wirkung von solchen intensiven Konzerterlebnissen, die alle Beteiligten erfasst. Er spürt, dass er mit seinem Musizieren das Publikum erreicht: die Zuhörenden sind aktiv involviert und unterstützen ihn, treiben ihn sogar beim Musizieren an. Aber auch unter den Musiker*innen ist eine besondere Energie zu beobachten. Sie verleiht Mut zum Wagnis und zu Überraschungen und wirkt ansteckend. Nach Gabrielsson ist eine solche gegenseitig inspirierende Interaktion und Kommunikation zwischen Musizierenden und Publikum ein entscheidender Faktor für magische Momente und er illustriert dies mit einem weiteren Zitat aus seinen Interviews: es sei wie »playing ping-pong with the audience, you get the ball back all the time; if they really get going, we get going even more.« (Gabrielsson 2011, S. 249)

Wesentlich für starke Musikerlebnisse in Konzertsituationen ist, dass das Konzertieren nicht als Repräsentation und reine Bühnenaktion, sondern als Interaktion zwischen Musiker*innen und Publikum verstanden wird. Doch nicht jede Ping-Pong-Partie ist packend. Zwar mag es eine Herausforderung sein, möglichst viele Ballwechsel am Stück zu schaffen und dabei in einen Spielfluss zu kommen. Doch ein Spiel auf Sicherheit ist auf Dauer weder für die Spieler*innen noch für das Publikum spannend. Auch »magic moments« und starke Musikerlebnisse in Konzertsituationen brauchen mehr als eine kontinuierliche Interaktion zwischen Musiker*innen und Publikum. Um der Blackbox von »magic moments« auf die Spur zu kommen, ist das Erfassen und Beschreiben von starken Musikerlebnissen ein erster Schritt. Denn offenbar äußern sich magische Momente mit Musik auf sehr unterschiedliche Weise. Gabrielsson identifiziert über 150 unterschiedliche Reaktionen von solchen starken Musikerlebnissen, die körperlichen, wahrnehmungsbezogenen, kognitiven, emotionalen, existenziellen, transzendentalen und religiösen Aspekten zugeordnet werden können oder auf persönlicher oder sozialer Ebene neue Einsichten oder Möglichkeiten eröffnen (Gabrielsson 2011, S. 449). Starke Musikerlebnisse sind also nicht (nur) passive Reaktionen, sondern begünstigen das aktive Wahrnehmen einer Selbststärkung und der eigenen Fähigkeiten. Zu den häufigsten Reaktionen gehören:

»positive feelings (particularly happiness and joy), total absorption (the music is the only thing that matters, one is unconscious of one's body, of time, and space), lost control (one is surprised, deeply moved, struck, overwhelmed), a special relation to the music (one is pulled into the music, merges with the music), and that the experience leads to new insights and possibilities.« (Gabrielsson 2011, S. 449)

Musikalische Interaktionen und eine Nähe als Merkmale gelingender Musikbeziehungen in Konzertsituationen sind demnach geprägt von einem Glücksgefühl, einer Versunkenheit, einem Kontrollverlust, einer besonderen Musikbeziehung und dem Versprechen nach neuen Erkenntnissen und Möglichkeiten.

2.4.1 Einflussfaktoren auf starke Musikerlebnisse

Starke Musikerlebnisse, wie Gabrielsson sie untersucht, treten nur selten auf und können in der Regel nicht wiederholt werden (Gabrielsson 2011, S. 451). Was solche starken

Musikerlebnisse begünstigt, ist noch nicht geklärt. Für Gabrielsson steht aber fest, dass die Musik nicht die alleinige Ursache sein kann, sondern ein Zusammenspiel von Musik, Person und Situation dafür verantwortlich ist (Gabrielsson 2011, S. 436). Die von Gabrielsson eruierten Einflussfaktoren auf starke Musikerlebnisse formen ein breites Spektrum, weshalb sie an dieser Stelle nur erwähnt werden können⁷ und in von der Autorin gruppierten Clustern zur Übersicht grafisch dargestellt werden (vgl. Abb. 2). Als wichtige Faktoren benennt Gabrielsson die packende, herausragende und individuelle Performance der Musiker*innen (auch in ihrem Zusammenspiel), den Gesamteindruck eines Musikstücks, visuelle Eindrücke wie Bühnenpräsenz, Körpersprache, Charisma, eine sichtbare Freude, die Kommunikation mit dem Publikum sowie Stimmungen, die von der Bühnensituation, Beleuchtung und den Reaktionen des Publikums abhängen (Gabrielsson 2011, S. 437–438).

Bei den persönlichen Einflussfaktoren für starke Musikerlebnisse unterscheidet Gabrielsson zwischen positiven (z. B. sich gesund, entspannt, glücklich fühlen) und negativen Aspekten (z. B. sich müde, gestresst, verlassen fühlen), die individuell von vielen weiteren Umständen beeinflusst werden und daher nicht als einzelne Gründe für eine tiefe musikalische Erfahrung aufgeführt werden können. Auch was die persönlichen Erwartungen an die Musik betrifft, sind nicht nur hohe Erwartungen förderlich, sondern im Gegenteil auch wenige oder sogar negative Erwartungen, denn unerwarteterweise von einer Musik überrascht und überwältigt zu werden, entspricht einer besonders starken Erfahrung. Dies ist insbesondere beim Hören einer bisher unbekanntem Musik der Fall (wie dies im ersten Zitat von Gabrielsson geschildert wird), andererseits sind aber auch die Sehnsucht nach (einer bestimmten) Musik und vergangenen Erfahrungen wichtig für potenzielle starke Musikerlebnisse. Sie hängen zudem mit sowohl positiven als auch negativen Erinnerungen und individuellen Assoziationen zusammen. Zudem führen viele Interviewte aus Gabrielssons Studie ihre starken Musikerlebnisse neben ihrer eigenen momentanen Verfassung, auch auf ihre Persönlichkeit und ihre Haltungen zurück, wobei Gabrielsson zeigen kann, dass hier nicht nur positive, sondern auch negative Faktoren begünstigend wirken, denn in krisenhaften Situationen scheint Musik einen besonderen Effekt zu haben (Gabrielsson 2011, S. 438–439). Dies lässt erahnen, dass die Gemengelage in der Blackbox komplex und ambivalent ist und aus einer gegebenen Konzertsituation keine kausalen und eindeutigen Schlüsse im Hinblick auf starke Musikerlebnisse gezogen werden können. Die Vielfalt der Einflussfaktoren in ihrem Wechselspiel wird in Abb. 2 dargestellt. Eine gesonderte Darstellung von Situation, Musiker*innen und Musik sowie Publikum erfolgt nur aus grafischen Gründen; die grundierende Kreisfläche weist darauf hin, dass es sich um eine dynamische Gemengelage mit vielfältigen Wechselwirkungen handelt und eine Abgrenzung der einzelnen Faktoren nicht sinnvoll ist.

7 Eine ausführliche Liste findet sich im Anhang dieser Arbeit.

Abbildung 2: Wechselspiel von Einflussfaktoren auf starke Musikerlebnisse (Gabrielsson 2011) in Konzertsituationen



(eigene Darstellung nach Gabrielsson 2011)

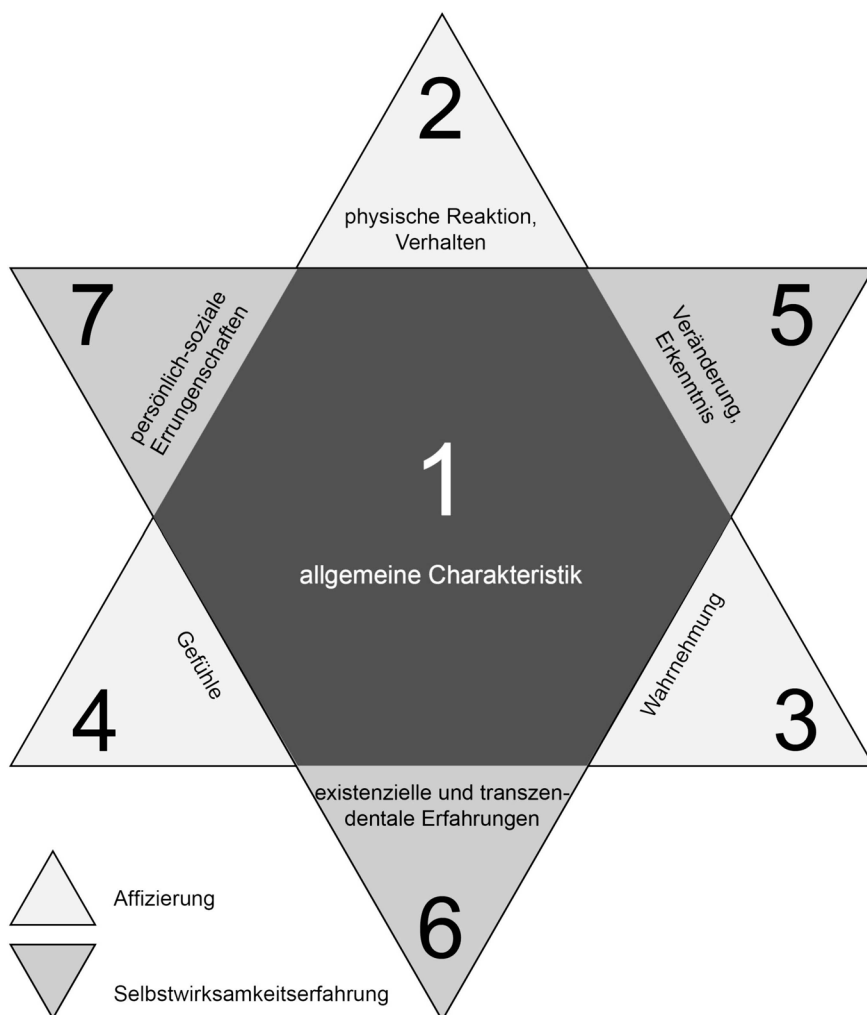
Neben den bereits erwähnten Einflussfaktoren, die von den Musiker*innen ausgehen, können weitere Faktoren folgendermaßen zusammengefasst werden: Der jeweilige Raum, dessen Akustik und Ausstattung, zeitliche Gegebenheiten und – für Konzertsituationen besonders interessant – das Erleben von Stille als besondere Qualität können starke Musikerlebnisse bewirken. Des Weiteren beeinflussen die Zusammensetzung des Publikums und dessen Reaktionen das Erleben von starken Musikerlebnissen. Gabrielsson differenziert hier zwischen Situationen, in denen man alleine oder mit anderen Menschen gemeinsam Musik rezipiert. Hört eine Person alleine Musik, so lässt sie gemäß Gabrielsson ihren emotionalen Reaktionen eher freien Lauf, was die eigene Freiheit betont. Demgegenüber stehen die einzelnen Publikumsmitglieder beim Musikhören immer auch unter dem Einfluss der Publikumsgruppe, was sich positiv oder negativ auswirken kann. Die Stimmung während eines Konzerts ist jedenfalls in hohem Maße vom Publikum abhängig, was ein Gemeinschaftsgefühl stärkt, gleichzeitig aber für einzelne Zuhörer*innen auch eine große Einsamkeit und Verlorenheit aufkommen lassen kann (Gabrielsson 2011, S. 440–441). Ein spezieller und besonders wichtiger Einflussfaktor ist die Atmosphäre, die physische und soziale Aspekte vereint.

2.4.2 Merkmale starker Musikerlebnisse

Aus der Fülle des Datenmaterials versucht Gabrielsson (2011, S. 462–468) in einem deskriptiven System zu kategorisieren, mit welchen Merkmalen sich starke Musikerlebnisse äußern. Die folgende Grafik (Abb. 3) greift diese Kategorien auf und versucht, sie in ihrer Gesamtheit darzustellen. Dazu werden, abgesehen von der ersten grundsätzlichen Kategorie (nämlich einer allgemeinen Charakteristik), sechs weitere Kategorien⁸ in zwei von der Autorin mit Rückgriff auf Hartmut Rosas (2016) Resonanztheorie (vgl. Kapitel 3) ins Spiel gebrachte Gruppierungen zusammengefasst. Es handelt sich dabei um die Affizierung und die Selbstwirksamkeitserfahrung, die alle starken Musikerlebnisse betreffen und die in der, im Verlauf dieser Arbeit dargelegten, Resonanztheorie von Hartmut Rosa (2016) eine wichtige Rolle spielen. Eine Affizierung betrifft die Einwirkungen auf den Körper, die Psyche und die Wahrnehmungsebene, während eine Selbstwirksamkeitserfahrung die Auswirkungen im kognitiven, persönlich-sozialen und existenziellen Bereich umfasst. In der Grafik (Abb. 3) überschneiden sich die Affizierung und Selbstwirksamkeitserfahrung in der Mitte, was darauf hinweist, dass keine Hierarchie zwischen diesen beiden Kategorien existiert und die verschiedenen Aspekte sich auch nicht ausschließen, sondern kumulativ überlagern und in einem Wechselspiel stehen. Die Grafik versucht die Komplexität und Vielfalt von starken Musikerlebnissen zu erfassen und zeigt auf, dass damit keineswegs nur ein Gefallen oder positive Gefühle verbunden sind. Starke Musikerlebnisse entsprechen also nicht einem Glücksgefühl. In Ergänzung zur Grafik (Abb. 3) sind im Anhang die konkreten Beispiele aus Gabrielssons Studie aufgeführt, in der die beobachtbaren Aspekte von starken Musikerlebnissen aufgelistet sind. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass starke Musikerlebnisse eine Veränderung oder Erkenntnis hervorbringen, die sich allerdings nur in den wenigsten Fällen auf musikalische Aspekte bezieht, sondern meistens eine Form von Selbsterkenntnis ist, die (auch) körperlich erfahren wird (Gabrielsson 2011, S. 462–468).

8 Aus grafischen Gründen werden die Kategorien von Gabrielsson (2011) in geänderter Reihenfolge dargestellt.

Abbildung 3: Merkmale starker Musikerlebnisse (Gabrielsson 2011)



(eigene Darstellung unter Verwendung der Kategorien aus Gabrielsson (2011, S. 462–468) sowie mit Bezug auf Rosas (2016) Resonanztheorie)

In einer allgemeinen Charakteristik (vgl. Nr. 1 in Abb. 3) beschreiben die Interviewten starke Musikerlebnisse als eine einzigartige, unvergessliche, aber auch schwer zu beschreibende Erfahrung. Wie sich unterschiedliche Formen der Affizierung, die der ersten Gruppierung angehören, manifestieren, erfassen die Kategorien (2) physische Reaktionen, (3) Wahrnehmung und (4) Gefühle. Zur Konkretisierung werden aus der ausführlichen Liste von Gabrielsson (2011, S. 462–468) einzelne Beispiele aufgeführt. Zu den physischen Reaktionen und einem bestimmten Verhalten (Kategorie 2 in Abb. 3) gehören u. a. Gänsehaut, eine veränderte Atmung, Tränen, Augen schließen, lächeln, sich zurückziehen und still werden. Bei der Wahrnehmung (Kategorie 3 in Abb. 3) berücksichtigt Gabrielsson alle Sinne; stellvertretend seien hier genannt von Klang umhüllt zu sein,

ein visueller Eindruck der Musiker*innen und deren Präsenz, Charisma sowie Kommunikation untereinander und mit dem Publikum. Bei den Gefühlen (Kategorie 4 in Abb. 3) führt Gabrielsson ganz unterschiedliche Emotionen auf, die auch gleichzeitig erlebt werden können, z.B. Zufriedenheit und Dankbarkeit über eine Entrückung bis zu einem Sehnen, einer Verwirrung oder einem Gefühl von Leere. Zur zweiten Gruppierung der Selbstwirksamkeit gehören die Kategorien (5) Veränderung und Erkenntnis, (6) existenzielle und transzendente Erfahrungen und (7) persönlich-soziale Errungenschaften. Anhand von Beispielen werden nun diese drei Kategorien illustriert und deren Ausprägung von Selbstwirksamkeit konkretisiert. Als Veränderung und Erkenntnis gelten eine besondere Offenheit oder Versunkenheit, aber auch eine veränderte Erfahrung der Situation, der Verhältnisse von Körper-Geist, Zeit-Raum sowie Teil-Ganzheit. Menschen mit starken Musikerlebnissen erzählen zudem von Kontrollverlusten, bei denen innere Widerstände durchbrochen werden. Manche fühlen sich ganz in die Musik hineingezogen, andere hingegen erfahren Assoziationen oder es fliegen ihnen neue Gedanken zu. In der Kategorie 6 werden existenzielle und transzendente Erfahrungen gemacht, sei dies mit einer veränderten Sicht auf das Leben oder mit übernatürlichen und spirituellen Erfahrungen. Kategorie 7 schließlich umfasst persönlich-soziale Errungenschaften mit dem Potenzial für neue Möglichkeiten und Bedürfnisse, wie z.B. ein offen und bedingungslos Werden, ein Gewinnen von Klarheit der eigenen Gedanken und Gefühle, eine kathartische Wirkung, aber auch eine Bestätigung der eigenen Identität, indem man sich auserwählt, direkt angesprochen fühlt und Selbstvertrauen gewinnt. Zu den persönlich-sozialen Errungenschaften gehört zudem ein intensives Erleben von Gemeinschaft und Kommunikation, innerhalb des Publikums, der Anwesenden sowie mit der ganzen Menschheit (Gabrielsson 2011, S. 462–468).

2.4.3 Folgen starker Musikerlebnisse

Gabrielsson geht in seiner Studie auch auf die unmittelbaren und längerfristigen Folgen von starken Musikerlebnissen ein. Direkt danach ist man oftmals enttäuscht, dass das großartige Erlebnis bereits zu Ende ist; manchmal ist man aufgrund der starken Erfahrung auch erschöpft oder findet den Applaus störend, möchte alleine sein und findet auch Stunden später kaum Schlaf oder aber man möchte die Erfahrung unbedingt mit anderen teilen und darüber sprechen (Gabrielsson 2011, S. 441–442). Die längerfristigen Konsequenzen von starken Musikerlebnissen können in vier Kategorien unterteilt werden (vgl. Abb. 4). *Erstens* werden die persönlichen Erlebnisse als positiv und unvergesslich beschrieben. Schon nur die Erinnerung an das Musikerlebnis versetzt in eine positive Stimmung. Viele wünschen sich eine Wiederholung des Erlebnisses, manche scheuen sich jedoch davor, da sie befürchten, bei einem nächsten Mal enttäuscht zu werden, weil das Erlebnis so einmalig war. *Zweitens* führen starke Musikerlebnisse zu einer Veränderung, sei dies als vertieftes Interesse an der Musik und dem Wunsch nach eigener musikalischer oder kreativer Betätigung oder dem Drang, die eigene Musikbegeisterung mit anderen zu teilen:

»The experience leads to new insights into what music can mean. One becomes interested in a certain type of music, a certain composer, a certain artiste, or in music in

general. The experience can arouse a desire to learn to play or sing or to continue to do so even more than before. It can inspire one to do creative work and even lead to a decision to devote oneself to music as a profession. One wishes to spread to other people knowledge about what fantastic experiences music can give.« (Gabrielsson 2011, S. 442–443)

Drittens ist mit einem starken Musikerlebnis auch eine persönliche Entwicklung oder eine Katharsis verbunden. »The experience can give the person new insights about himself or herself and about one's relation to other people.« (Gabrielsson 2011, S. 443) *Viertens* erwähnt Gabrielsson aber auch negative Folgen von starken Musikerlebnissen, etwa Krankheit, der Bruch einer Liebesbeziehung oder ein Kriegereignis. Auch hier steht die Musik in einer Wechselwirkung mit der Person und Situation und kann daher nicht alleine für die Konsequenzen verantwortlich gemacht werden. Manchmal bestimmt oder verhindert auch die negative Haltung von nahestehenden Personen die eigenen Musikerlebnisse; Gründe für eine Aversion können aber auch in der Musik liegen, z.B. eine hohe Lautstärke, starke Dissonanzen, verzerrte Klänge oder eine chaotische Struktur (Gabrielsson 2011, S. 443–444).

Abbildung 4: Längerfristige Konsequenzen von starken Musikerlebnissen nach Gabrielsson (2011)

Längerfristige Konsequenzen von starken Musikerlebnissen nach Gabrielsson (2011)
1. Positive, unvergessliche persönliche Erlebnisse
2. Neue Einsichten in Musik und Wunsch nach deren Vertiefung
3. Persönliche Weiterentwicklung, Katharsis
4. Negative Folgen, Aversion

(eigene Darstellung)

Wie Musik, Person und Situation als prägende Einflussfaktoren in einem Wechselspiel zu starken Musikerlebnissen führen, kann nur individuell bestimmt werden, denn aus allen möglichen Kombinationen ergeben sich unzählige Möglichkeiten. Starke Musikerlebnisse äußern sich auf vielfältige Weise, sie sind einzigartig, nicht wiederholbar und daher auch nicht planbar – eine Zauberformel für »magic moments« existiert nicht. Gabrielsson vermutet, es sei »hardly possible to construct a theoretical model that could cover every imaginable combination of factors within them.« (Gabrielsson 2011, S. 441) Dennoch formuliert Gabrielsson gemeinsam mit John Whaley und John Sloboda folgendes Forschungsdesiderat, dem sich die vorliegende Arbeit widmet: »[...] it should be possible to make progress on some of the unanswered questions in the field, such as whether [...] specific enabling conditions can be more precisely characterized, thus potentially helping people to find their way more reliably to these high-value and life-enhancing experiences.« (Whaley et al. 2009, S. 460)

Musikvermittlung, die starke Musikerlebnisse ermöglichen will, kann aus Gabrielssons Studie wichtige Erkenntnisse entnehmen. So wird klar, dass ideale Beziehungen immer Wechselbeziehungen sind und Musiker*innen und Publikum sich im Idealfall

gegenseitig bestärken. Magische Musikmomente, wie sie Gabrielsson in seiner Studie erwähnt, ereignen sich im Zusammenwirken von Menschen, Musik und Situation. Für die Musikvermittlung ist in Bezug auf die Situation besonders interessant, dass nicht nur das Visuelle und die Akustik eine wesentliche Rolle spielen, sondern ebenso zeitliche Faktoren, die bei der Gestaltung von Konzerten verstärkt beachtet werden könnten. Außerdem weist Gabrielsson darauf hin, dass es nicht nur um das Gestalten von Musik geht, sondern auch um das Schaffen von Situationen, in denen eine besondere Qualität von Stille erlebbar ist. Stille ist ein entscheidender Faktor für starke Musikerlebnisse, auf die Musikvermittelnde vermehrt achten könnten. Anstatt also ein aufwändig ausgestattetes Konzertsetting zu gestalten, wäre es auch möglich, bewusst mit den Faktoren Zeit und Stille zu arbeiten.

Gabrielssons Studie zeigt auch auf, dass es bei Fragen zum Publikum nicht nur darum geht, wer und wie viele Menschen ins Konzert kommen und wie man wen erreicht, sondern dass es genauso wichtig ist, sich zu überlegen, wie es dem Publikum untereinander während des Konzerts geht. Eine inspirierende Konzertatmosphäre geht nicht nur von einem stimmigen Raumsetting aus, sondern auch von einer sozialen Atmosphäre. Wenn Musikvermittlung sich nicht nur vor, nach oder zwischen dem Konzert um das Publikum kümmert und während des Konzerts nicht nur von der Bühne aus agiert, sondern auch im Publikum selbst, kann dadurch nicht nur die Gestimmtheit des Publikums (hoffentlich positiv) beeinflusst werden, sondern es profitieren auch die Musiker*innen. Allerdings ist damit auch eine gewisse Gefahr der Manipulation verbunden. Denn Claqueure, wie sie im 19. Jahrhundert eingesetzt wurden, beeinflussen maßgeblich die Stimmung und die Rezeption einer Musik. Wenn jedoch einzelne Musiker*innen im Publikum spielen oder das Publikum im Orchester neben Musiker*innen sitzt, liegt keine bezahlte Einflussnahme von Dritten vor und es kann davon ausgegangen werden, dass die Nähe zwischen Musiker*innen und dem Publikum die soziale Atmosphäre prägt und besonders intensive Begegnungen ermöglicht.

Schließlich deckt Gabrielssons Studie auf, dass starke Musikerlebnisse nur in seltenen Fällen zu einem musikalischen Erkenntnisgewinn und zu musikalischen Schlüssel-erlebnissen führen. Viel eher bewirken sie eine (oft auch körperlich erfahrene) Selbsterkenntnis. Ein hermeneutischer Zugang der Musikvermittlung wird somit in Frage gestellt, was gravierende musikpädagogische Fragestellungen aufwirft und nach einem alternativen Zugang verlangt. Wenn Musikvermittlung eher mit einem subjektiv geprägten Ansatz arbeitet und sich den Vorwurf gefallen lassen muss, dass ja gar kein Zuwachs von musikalischem Wissen feststellbar sei, so kann mit Gabrielsson argumentiert werden, dass in starken musikalischen Erlebnissen eine besondere Qualität liegt und damit eine andere, körperlich erfahrbare intensive Verbundenheit mit Musik möglich ist⁹. Die besonderen Qualitäten eines musikalischen Involviertseins jenseits von Hermeneutik und Kompetenzaufbau werden im weiteren Verlauf der Arbeit herausgearbeitet.

9 Musikvermittlung folgt auch keinem strukturierten musikalischen Kompetenzaufbau, sondern will Musik als Erlebnis und Ereignis wahrnehmbar machen.

2.5 Kulturelle Teilhabe und soziale Gerechtigkeit

Musikbezogene Interaktionen und Musikvermittlung manifestieren sich als kulturelle Teilhabe¹⁰, die gemäß der Schweizerischen Kulturbotschaft die Annahme impliziert, dass die Bevölkerung nicht nur an Kultur teilnehmen, sondern aktiv teilhaben und partizipieren soll. Es bleibt jedoch offen, welche Kultur(-en) damit gemeint sind und wie Teilhabe geschehen soll. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Vermittlung von westlich-klassischer Musik im Wissen, dass es eine Vielfalt unterschiedlicher Musiken gibt und mit der Vermittlung der institutionalisierten westlich-klassischen Musik immer Ausübungen von Macht und Eurozentrismus verbunden sind, was eine Selbstreflexion und Sensibilität beim Vermitteln einfordert (Blanchard 2019). Da das Forschungsfeld der Musikvermittlung auch die kulturelle Teilhabe betrifft, wird in einem nächsten Schritt als notwendiger Exkurs auf kulturpolitische und gerechtigkeitstheoretische Aspekte eines musikalischen Involviertseins eingegangen. In diesem Kontext wird Involviertsein als Beteiligtsein und als politisches Anliegen verstanden, während die vorliegende Arbeit das musikalische Involviertsein im Sinne einer ästhetischen Erfahrung untersucht. Da jedoch Musikvermittlung auch kultur- und bildungspolitische Aspekte und neben individuellen auch strukturelle Vorgaben berücksichtigt und hierzu eine selbstkritische Haltung einnehmen muss, beschäftigt sich die vorliegende Arbeit in diesem Kapitel auch mit dem musikalischen Involviertsein aus einer gerechtigkeitstheoretischen Perspektive. Es geht dabei um die Fragen, wer die Möglichkeit zu starken Musikerlebnissen erhält und ob eine solche kulturelle Teilhabe überhaupt erwünscht ist.

2.5.1 Kulturelle Teilhabe als Menschenrecht

Der Begriff Teilhabe orientiert sich im Kontext von Kulturpolitik und Musikpädagogik an Gerechtigkeitstheorien (Vogt 2014/2013) und meint Zugang, Mitwirkung, Mitbestimmung und Anerkennung bezogen auf ökonomisches, kulturelles und symbolisches Kapital sowie eine politische Mitbestimmung (Krupp-Schleußner und Lehmann-Wermser 2018, S. 215). Es geht nicht nur darum, Zugangschancen zu Ressourcen zu verbessern, sondern in einem Bildungsprozess auch Wertschätzung, Befähigung und zunehmend autonome Entscheidungen hin zur Ermächtigung zu ermöglichen (Lehmann-Wermser und Krupp 2014, S. 27). Kulturelle Teilhabe entspricht einem Menschenrecht¹¹ (Krupp-Schleußner 2016b, S. 23) und kann in unterschiedlichen Graden des Involviertseins erfolgen, wobei die Teilhabe individuell und unabhängig von einem vordefinierten »Wissen, Fähigkeiten, Fertigkeiten, Disziplin, Genre oder Kontext« (Krupp-Schleußner 2016b, S. 35) erfolgt.

10 Vgl. <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/sprachen-und-gesellschaft/kulturelle-teilhabe.html> [15.07.2023].

11 Art. 27 (1) der Menschenrechte lautet: »Jeder Mensch hat das Recht, am kulturellen Leben der Gemeinschaft frei teilzunehmen, sich der Künste zu erfreuen und am wissenschaftlichen Fortschritt und dessen Wohltaten teilzuhaben.« <https://www.humanrights.ch/de/ipf/grundlagen/rechtsquellen-themen/kunsthfreiheit-kulturelle-rechte> [15.07.2023].

Das Modell von kultureller Teilhabe von Brown (Brown 2004, S. 12, in: Krupp-Schleußner 2016b, S. 34) unterscheidet zwischen unterschiedlichen Graden von Involviertsein. Am stärksten involviert sind demnach die Beteiligten, wenn sie selbst schöpferisch im Modus von »inventive« tätig sind, gefolgt von einem eigenständigen Interpretieren von Werken (»interpretive«), einem »curatorial« Zugang als bewusstes Sammeln und Auswählen von Kunst¹², einem autonomen Beobachten von Kunst (»observational«) und schließlich einem mehr oder weniger bewussten Wahrnehmen von Kunst (»ambient«) (Krupp-Schleußner 2016b, S. 34–35).

In Anlehnung an die verständige Musikpraxis wird in der Musikpädagogik zwischen bewusster kultureller Teilhabe und einer eher unbewussten kulturellen Teilnahme unterschieden (Krupp-Schleußner 2016b, S. 36). Musikalisch-kulturelle Teilhabe zeichnet sich dadurch aus, dass sie von den Beteiligten als sinnvoll und gut empfunden wird und musikbezogen ist (Vogt 2004, S. 16–17, in: Krupp-Schleußner 2016b, S. 37). Eine Musikbezogenheit beinhaltet unterschiedliche Aspekte von Musik, nämlich ihren leiblichen, sozialen, ethischen, performativen, präsentischen (d.h. in der Gegenwart existierend, aber auch auf Vergangenheit und Zukunft verweisend), sowie identitätsbildenden und -erhaltenden Charakter (Vogt 2014/2013). Geht man von einem weiten Kulturbegriff aus, ist eine Nicht-Teilhabe an Kultur eigentlich gar nicht möglich (Lehmann-Wermser und Jessel-Campos 2013, S. 134). Bezieht sich kulturelle Bildung jedoch nur auf Hochkultur, so ist dies zu eng gedacht, »theoretisch fragil« und praxisfremd (Lehmann-Wermser und Jessel-Campos 2013, S. 144). Andreas Lehmann-Wermser und Claudia Jesse-Campos plädieren daher nicht nur für einen weiten Kulturbegriff, sondern auch für ein mehrdimensionales Verständnis von Teilhabe, und zwar nicht nur in Bezug auf die Unterscheidung zwischen aktiver und passiver Teilhabe. Vielmehr müssen auch weitere Faktoren wie die »gewonnene Expertise in einem kulturellen Feld, bewusster Umgang mit Medien und Medienkonsum, eingesetzte Ressourcen und Offenheit für neue Aspekte« einbezogen werden (Lehmann-Wermser und Jessel-Campos 2013, S. 144).

2.5.2 Der Capability Approach in der kulturellen Teilhabe

Auch ein weitgefasstes Verständnis von kultureller Teilhabe bedarf, wie oben beschrieben, einer Anbindung an eine Gerechtigkeitstheorie. Es genügt nicht, für Chancengleichheit zu sorgen, denn gleiche Chancen können nicht von allen gleich genutzt werden. Die Gerechtigkeitstheorie des *Capability Approach* geht deshalb nicht von einer absoluten, sondern von einer komparativen Gerechtigkeit aus. Sie verfolgt »das Ziel einer gelingenden Lebensführung: Jede Person sollte diejenigen Tätigkeiten und Daseinszustände realisieren können, für die sie sich mit guten Gründen entschieden hat, die also für die eigene Lebensführung als sinnvoll oder wertvoll erachtet werden« (Sen 2012, S. 258, in: Krupp-Schleußner 2016a, S. 4). *Capability* bildet einen Möglichkeitsraum und basiert einerseits auf Rechten und Ansprüchen einer Person (z.B. dem Recht auf kulturelle Teilhabe) und andererseits auf Ressourcen, auf die sie zugreifen kann (z.B. die

12 Der Kunstbegriff wird hier verwendet, da er im Modell von Brown erwähnt wird (Krupp-Schleußner 2016b, S. 34–35).

Möglichkeit eines Konzertbesuchs) (Krupp-Schleußner 2016a, S. 5). Doch nur mit entsprechenden gesellschaftlichen und individuellen Umwandlungsfaktoren kann Teilhabe in möglichst hoher Vielfältigkeit geschehen. Ein gesellschaftlicher Umwandlungsfaktor kann z.B. ein Musikvermittlungsangebot sein; zu den individuellen Umwandlungsfaktoren hingegen gehören u.a. die eigene Offenheit oder das eigene Musikverständnis (Krupp-Schleußner 2016a, S. 5). Dieser Möglichkeitsraum von Rechten, Ressourcen und Umwandlungsfaktoren steckt die Rahmenbedingungen für ein Spektrum von Handlungsbefähigungen ab, aus denen die Person frei wählen kann (Krupp-Schleußner 2016a, S. 6). Der Möglichkeitsraum (*Capability*) vermittelt der Person also eine *Agency*: es tun sich ihr viele Handlungsoptionen auf. Aufgrund der eigenen Lebensvorstellungen entscheidet sich die Person für bestimmte Musikaktivitäten als Teilhabeformen, die einen formalen oder informellen Expertisen-Zuwachs generieren (Krupp-Schleußner 2016a, S. 6; 8). Je nach Kontext und weiteren Einflussfaktoren ergibt sich aus den individuellen Lebensvorstellungen und den realisierten Teilhabeformen ein bestimmtes Maß an sogenanntem *Well-Being*, das einem subjektivem Wohlergehen und einer Lebenszufriedenheit entspricht und als eine Zufriedenheit mit den musikalischen Möglichkeiten bezeichnet werden kann (Krupp-Schleußner 2016a, S. 6). *Well-Being* umfasst zudem neben einer als sinnvoll und gut erlebten Musikaktivität auch die Bereiche »Lebensstandard, Gesundheit, Erfolg, persönliche Beziehungen, Sicherheit, Angenommensein in der Gemeinschaft und Zukunftssicherheit« (Krupp-Schleußner 2016b, S. 136–137). Eine gerechte Gesellschaft zeichnet sich gemäß dem *Capability Approach* dadurch aus,

»möglichst viele Personen dazu zu befähigen, ihre individuellen Ziele im Rahmen der sozial gültigen Normen und Wertevorstellungen zu verwirklichen [...]. Dabei geht es explizit nicht um eine Art neoliberalen Paradigma der Eigenverantwortlichkeit, welches impliziert, dass jede Person selbst dafür verantwortlich ist, was sie unter der Bedingung von Chancengleichheit aus ihren Chancen macht (Lehmann-Wermser und Krupp-Schleußner, 2014). [Vielmehr geht es darum], dass mit einem hohen Maß an individueller *capability* auch ein hohes Maß an Verantwortung für Schwächere einhergeh[t]: Wer mehr *capability* und damit mehr Macht besitzt als andere, trägt Schwächeren gegenüber eine Verantwortung, die sich aus eben dieser Asymmetrie ergibt.« (Krupp-Schleußner 2016a, S. 7)

Der *Capability Approach* berücksichtigt, dass der bewusste Entscheid zur Nutzung eines Teilhabeangebots abhängig ist von individuellen Fähigkeiten, von weiteren Einflussfaktoren wie sozioökonomischem Status, Bildung, Herkunft und nicht zuletzt auch von persönlichen Präferenzen, Haltungen und Motivationen (Krupp-Schleußner 2016b, S. 66; S. 71). Aufgrund der Wahlfreiheit aus verschiedenen Handlungsmöglichkeiten ist eine Nicht-Teilhabe nicht unbedingt auf eine Benachteiligung zurückzuführen, sondern entspricht einem bewussten Entscheid der Person (Krupp-Schleußner 2016a, S. 7).

Krupp-Schleußner entwickelt ein Modell der musikalischen Teilhabe unter Einbezug des *Capability Approachs*, das auf drei Säulen basiert: (1) *Capability* als Möglichkeitsraum mit Rechten, Ansprüchen, Ressourcen und Umwandlungsfaktoren, (2) *Functionings* als Teilhabepotenzial mit unterschiedlichen musikalischen Aktivitäts- und Expertiseformen und (3) *Well-Being* als eine allgemeine und spezifische Zufriedenheit mit dem Leben

und den jeweiligen musikalischen Möglichkeiten (Krupp-Schleußner 2016a, S. 8). Da das Modell inhaltsspezifisch ist, lassen sich die konkreten Aspekte in den drei Säulen anpassen. Die drei Säulen *Capability* (Möglichkeitsraum), *Functionings* (Teilhabepotenzial) und *Well-Being* (allgemeine und musikspezifische Zufriedenheit) stehen als Dreischritt in einer Abfolge und ergeben eine kausale Entwicklung, die Krupp-Schleußner mit den Schlagworten »positive Freiheiten – Agency – Autonomie« zusammenfasst (Krupp-Schleußner 2016a, S. 8).

Krupp-Schleußners Modell ist stark auf die teilhabende Person ausgerichtet, geht auf deren Voraussetzungen, Aktivitäten, Aneignungs- und Autonomieprozesse und (mögliche positive) Auswirkungen ein. Zwar untersucht Krupp-Schleußner in ihrer Studie die Intensität von kultureller Teilhabe, erfasst diese jedoch nur indirekt über die Einschätzung der persönlichen Zufriedenheit (*Well-Being*) in Bezug auf die allgemeinen und musikalischen Möglichkeiten (Krupp-Schleußner 2016a, S. 14). In einer weiteren Studie widmet sich Krupp-Schleußner deshalb der Frage, »welche qualitativen Merkmale kultureller Teilhabe zum domänenspezifischen well-being beitragen« (Krupp-Schleußner 2016a, S. 21). Sie kommt zum Schluss, dass für eine persönlich bedeutsame, intensive kulturelle Teilhabe

»die Verfügbarkeit von Ressourcen nicht ausreichend [ist]. Selbst, wenn sie vorhanden sind, ist auf individueller Ebene eine Offenheit für musikalische Bildungsprozesse notwendig und muss dafür gesorgt werden, dass hinreichende Möglichkeiten eröffnet werden, dass Ressourcen auch in individuell bedeutsame Teilhabe konvertiert werden können.« (Krupp-Schleußner 2017, S. 101)

Für die Musikvermittlung bedeutet dies, dass eine Sensibilität und eine individuelle Offenheit gegenüber Musik erwünscht und – wenn möglich – unterstützt wird, gleichzeitig aber auch eine nicht vorhandene Offenheit oder andere Präferenzen akzeptiert werden müssen. Musikvermittlung unter Berücksichtigung des *Capability Approachs* will nicht nur Gleichheit mit Rechten und Ressourcen schaffen, sondern berücksichtigt, dass jede Person individuell für sich selbst entscheidet, welche (kulturellen) Tätigkeiten und Lebensformen für sie sinnvoll und wertvoll sind (Krupp-Schleußner 2016a). Wendet sich eine Person, nachdem sie westlich-klassische Musik erlebt und kennengelernt hat, von dieser Art von Musik ab und bevorzugt andere Musik- oder Kunstpraktiken, so entspricht dies gemäß dem *Capability Approach* einer Freiheit des Handelns (»agency freedom«) und wird nicht als negatives Ereignis wahrgenommen (Krupp-Schleußner 2016b, S. 80). Musikvermittlung im Sinne des *Capability Approachs* zielt daher nicht auf eine Steigerung von Publikumszahlen ab, sondern auf das Schaffen von Verwirklichungschancen in individuellen Zugangs- und Handlungsmöglichkeiten mit Musikaktivitäten, die mit einem individuellen Wohlergehen (*Well-Being*) verbunden sind (Krupp-Schleußner 2016b, S. 81). Neben einer grundsätzlichen Zurverfügungstellung von Rechten und Ressourcen und einer Unterstützung durch Umwandlungsfaktoren beschäftigt sich Musikvermittlung im Sinne des *Capability Approachs* also v.a. mit dem Begünstigen einer Offenheit und dem Ermöglichen von unterschiedlichen, individuellen musikalischen Umgangsweisen.

2.5.3 Musikalisches Involviertsein als Modell kultureller Teilhabe

Im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit kultureller Teilhabe entwickelte Valerie Krupp-Schleußner gemeinsam mit Andreas Lehmann-Wermser das Modell des musikalischen Involviertseins im Sinne eines Beteiligtseins als gesellschaftspolitisches Anliegen (Lehmann-Wermser und Krupp 2014). Auch am *Capability Approach* orientiert, beinhaltet dieses Modell unterschiedliche Musikaktivitäten als Dimensionen von musikalischem Involviertsein und berücksichtigt vielfältige Einflussfaktoren (Lehmann-Wermser et al. 2014, S. 122). Statt Teilhabe verwenden die beiden Forschenden den Begriff des Involviertseins, was ein aktives Beteiligt- und emotionales Eingebundensein impliziert (Lehmann-Wermser und Krupp 2014, S. 31–32).

Ausgehend von ihrer Studie im Rahmen von JeKi (»Jedem Kind ein Instrument«) bezeichnen sie als »musikalisch involviert,

- wer sich aktiv und/oder rezeptiv mit kulturellen Phänomenen beschäftigt,
- in seinen kulturellen Aktivitäten häufig auf Erwerb von Expertise ausgerichtet ist,
- finanzielle und zeitliche Ressourcen einsetzt,
- sich in seiner Mediennutzung kompetent und reflexiv zeigt.« (Lehmann-Wermser und Krupp 2014, S. 32)

Das Modell von Krupp-Schleußner und Lehmann-Wermser berücksichtigt eine mehrdimensionale Teilhabe und ist daher sehr weit und allgemein gefasst. Ein musikalisches Involviertsein setzt weder ein Vorwissen noch eine Vorerfahrung voraus und kann auf ganz unterschiedliche Weise erfolgen, beim Musizieren genauso wie beim Musikhören. Wer musikalisch involviert ist, will mehr erfahren und können, erwartet also eine wachsende individuelle Expertise. Dies kann beispielsweise die Fähigkeit zu musizieren betreffen oder das vertiefte Kennenlernen eines Musikstücks, eines Stils oder eine*r Musiker*in. Der *Capability Approach* impliziert, dass der Entscheid, sich intensiver mit einer Musik zu beschäftigen, bewusst getroffen wird. Gleichzeitig braucht es aber auch eine »Offenheit für neue Aspekte« (Lehmann-Wermser und Jessel-Campos 2013, S. 144) als Voraussetzung für eine gewollte Erweiterung der Expertise (auch in neue, nicht bekannte Bereiche). Lehmann-Wermser und Krupp-Schleußner räumen ein, dass die Bereitschaft, sich auf etwas Unbekanntes einzulassen, bei Kindern nicht immer gegeben ist und kulturelle Teilhabe in solchen Situationen eher einer Forderung als einer Förderung entspricht; eine allfällige Wertschätzung durch die Kinder, respektive Jugendlichen und Erwachsenen wird erst retrospektiv empfunden (Lehmann-Wermser und Krupp 2014, S. 27).

Auch bei Erwachsenen und außerhalb von formalen Bildungssettings wird der Entscheid, sich im kulturellen Bereich auf etwas Neues einzulassen, selten autonom getroffen. Sehr oft ist es eine andere, befreundete Person, die einen auf neue Ideen bringt, zu einer Kulturveranstaltung einlädt oder mit ihrer eigenen Begeisterung ansteckt. Die Motivation zum musikalischen Involviertsein ist also (im besten Fall) intrinsisch und von einer Neugierde auf Unbekanntes geprägt. Daraus ergibt sich auch ein Wille, eigene Ressourcen einzusetzen, wobei das aktuellere Teilhabemodell von Krupp-Schleußner (Krupp-Schleußner 2016a, S. 8) zeigt, dass nicht nur zeitliche und finanzielle Mittel not-

wendig sind, sondern auch weitere Ressourcen, Rechte und Umwandlungsfaktoren eingesetzt werden müssen, um eine größere Expertise zu erlangen.

Das Modell des musikalischen Involviertseins zählt ein ganzes Spektrum von Musikaktivitäten und deren Voraussetzungen auf. Dazu gehören subjektive Einstellungen zur Musik, die Musikpraxis, die Musikrezeption, ein Expertisenzuwachs, die Mediennutzung, der Besuch von kulturellen Veranstaltungen sowie der zeitliche und finanzielle Ressourcenaufwand (Lehmann-Wermser et al. 2014, S. 122). Ein wichtiger Teil des musikalischen Involviertseins ist eine kompetente und selbstreflexive Nutzung digitaler Medien, was allerdings im Kontext der vorliegenden Arbeit, in der es um analoge Live-Konzerte geht, weniger im Fokus steht. Als grundsätzliches Prinzip für ein musikalisches Involviertsein in Konzertsituationen lässt sich davon jedoch ein bewusstes, selbstreflexives Handeln, insbesondere im Umgang mit allen Formen von Medien, übertragen, denn Bildung im Kontext des *Capability Approachs* zeigt sich einerseits auf einer konkreten Ebene in der Befähigung, Ressourcen zu nutzen sowie andererseits auf einer Metaebene in der Fähigkeit, das eigene Leben kritisch zu reflektieren (Lehmann-Wermser und Krupp 2014, S. 27).

Gemäß Lehmann-Wermser und Krupp-Schleußner gelingt ein musikalisches Involviertsein, »wenn Menschen diejenigen Teilhabeformen realisieren können, die ihnen als wertvoll und erstrebenswert für die eigene Lebensführung erscheinen.« (Lehmann-Wermser und Krupp 2014, S. 29) Allgemeine Gelingenskriterien für ein musikalisches Involviertsein sind angesichts dieser Individualität jedoch nicht formulierbar. Qualitätsmaßstab für ein musikalisches Involviertsein ist nach Lehmann-Wermser und Krupp-Schleußner daher ein subjektives *Well-Being*, eine individuelle Zufriedenheit in der eigenen Lebensführung und zwar in Wechselwirkung mit dem Kontext und weiteren Einflussfaktoren (Lehmann-Wermser und Krupp 2014, S. 31). Dazu gehören in der *JeKi*-Studie, innerhalb derer die Autor*innen ihre Untersuchung zum musikalischen Involviertsein vornehmen, das Geschlecht, der sozioökonomische Status, der Migrationshintergrund, die *JeKi*-Teilnahme sowie die Unterstützung durch die Eltern.

Das musikalische Involviertsein nach Lehmann-Wermser und Krupp-Schleußner (2014) ist ein subjektorientiertes Modell musikalischer Teilhabe, das strukturelle und individuelle Voraussetzungen mit Interessen, Möglichkeiten, Handlungsoptionen, Entscheidungen, Befähigungen und Einschätzungen verbindet und das Ziel einer individuellen Zufriedenheit in der eigenen Lebensführung anstrebt. Wie gezeigt wurde, bieten die Erkenntnisse der beiden Autor*innen einer selbstkritischen Musikvermittlung wesentliche Orientierungspunkte für eine reflektierte Praxis. Anders als Lehmann-Wermser und Krupp-Schleußner wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit der Begriff des musikalischen Involviertseins im landläufigen Sinn als starke musikalische Verbundenheit und Interaktion verwendet: das musikalische Involviertsein wird hier in Hinblick auf starke Musikerlebnisse untersucht.

2.6 Zusammenfassung

Gelingende Konzertsituationen zeichnen sich dadurch aus, dass die Beteiligten in gegenseitig anregenden Wechselbeziehungen stehen und dabei eine Co-Präsenz besonde-

rer Qualität erfahren. Die Interaktionen innerhalb der Konzertsituation eröffnen allen Beteiligten einen Gestaltungsraum, den sie individuell erkunden, erweitern und zelebrieren. Musikvermittlung strebt danach, diese Prozesse zu unterstützen, indem sie Beziehungen stiften, vertiefen und erweitern will sowie günstige Voraussetzungen für Veränderungen in ästhetischer, persönlicher, sozialer oder struktureller Hinsicht schaffen will. Dabei agiert Musikvermittlung in und mit einer sich wandelnden Gesellschaft und versteht sich als soziale Praxis in einer fortwährenden Transformation. Mit Begegnungen, neuen Konstellationen und Perspektivwechseln will Musikvermittlung in Konzertsituationen ein Beziehungsnetz spannen, Kontextualisierungen vornehmen und ein Bewusstsein für kulturelle Praktiken mit individuellen Bedeutungen schaffen. Gleichzeitig beabsichtigt Musikvermittlung, ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen, indem sie in Kommunikations- und Interaktionsprozessen Raum offen lässt für Unerwartetes und ästhetische Ereignisse, die sich nach Seel (2003) im Modus des Erscheinens zeigen und einem Widerfahrnis entsprechen. Daher entwirft Musikvermittlung Situationen, die die Produktion einer Co-Präsenz von Musiker*innen und Publikum begünstigen und unterschiedliche Umgangsweisen mit Musik berücksichtigen. Musikvermittlung kommt damit einem Desiderat der Nicht-Besucher*innenforschung (Tröndle 2019) nach, wonach das Erleben von Nähe ein entscheidender Faktor für den Konzertbesuch darstellt.

Ob sich in Konzertsituationen nicht nur Nähe einstellt, sondern sich starke Musikerlebnisse (Gabrielsson 2011) ereignen, ist von einem Wechselspiel individueller, sozialer und situativer Faktoren abhängig. Starke Musikerlebnisse manifestieren sich einerseits auf der Ebene der Wahrnehmung als Affizierung des Körpers und der Psyche sowie andererseits auf der Ebene der Selbstwirksamkeit, wo sie zu kognitiven, persönlich-sozialen und existenziellen Reaktionen führen. Starke Musikerlebnisse entsprechen primär einer körperlich-leiblichen Erfahrung und zeichnen sich durch eine intensive Verbundenheit mit Musik aus. Sie bewirken meistens eine Selbsterkenntnis, führen jedoch eher selten zu musikalischen Erkenntnissen.

Da Musikvermittlung eine Praxis kultureller Teilhabe ist, die als Menschenrecht gilt, muss sie auch in Bezug auf gerechtigkeits-theoretische Aspekte ergründet werden. Dabei zeigt sich, dass das Vermitteln von Musik sich nicht in einem Zugänglichmachen von Musik erschöpft, sondern ein Bewusstsein für institutionelle und individuelle Faktoren entwickeln muss, die die kulturelle Teilhabe mit beeinflussen. Letztlich ist kulturelle Teilhabe ein bewusster persönlicher Entscheid einer Person und ein musikalisches Involvierren nur möglich, wenn es individuell als sinnvoll und gut empfunden wird. Entgegen anderen Konzeptionen eines musikalischen Involviertseins, die auf Kompetenzerwerb und eine anzustrebende musikalische Autonomie ausgerichtet sind, untersucht die vorliegende Arbeit das musikalische Involviertsein im Sinne einer starken musikalischen Verbundenheit, die sich in Interaktionen und ästhetischen Ereignissen manifestiert und auf gelingenden Wechselbeziehungen basiert, nicht jedoch auf einer anzustrebenden Autonomie.

3. Resonanz als Beziehungsqualität: Hartmut Rosas Resonanztheorie und deren Konsequenzen für eine Resonanzaffine Musikvermittlung

Was ein musikalisches Involviertsein als *gelingende* Wechselbeziehung ausmacht, kann anhand der Resonanztheorie des Soziologen Hartmut Rosa (2016) dargelegt werden. Resonanz bezeichnet eine besondere Beziehungsqualität und ereignet sich in Rosas Worten im Kontext von Konzertsituationen

»als dynamisches, prozesshaftes Geschehen im Vollzug ästhetischer Praktiken. [...] Resonanzbeziehungen stellen sich dann ein, wenn *der Funke überspringt*, wenn sich ein kollektives Resonanzgeschehen zwischen den Künstlern einerseits und zwischen Künstlern und Publikum andererseits entwickelt. Wie ich bereits dargelegt habe, kennen nahezu alle Musiker jene Momente, in denen ihr eigenes Wollen zurücktritt und sie gleichsam anstrengungslos einer zugleich in ihnen wie außerhalb ihrer wirkenden, Verbindung stiftenden ›Macht‹ zu folgen scheinen, die sie intuitiv wissen lässt, was zu tun ist. Ebenso kennen auch die meisten Konzert- und Theatergänger jene Momente der Verwandlung, in denen es keiner Konzentration mehr bedarf, der Musik oder der Handlung zu folgen, in denen sie gleichsam selbsttätig zu einem Teil des ästhetischen Geschehens werden. In solchem Erleben wird durchaus eine Form der Selbstwirksamkeit erfahrbar, denn hier *arbeitet es* zumindest im Inneren des Rezipienten. Häufig entfalten diese beiden Formen der Kollektivresonanz eine wechselseitige Ansteckungswirkung: Resonanz zwischen den Künstlern überträgt sich auf das Publikum und umgekehrt.« (Rosa 2016, S. 491, H.i.O.)

Das musikalische Involviertsein in Konzertsituationen entspringt einer Faszination, die ansteckend wirkt und sich in einer Wechselwirkung verstärkt. Sowohl die Musiker*innen als auch das Publikum sind in höchstem Maße und dennoch ohne gefühlte Anstrengung involviert und werden Teil einer lebendigen, musikalischen Antwortbeziehung.

Obwohl Resonanz ein akustischer und damit auch musikalischer Begriff ist, legt Rosa mit seiner Resonanztheorie keine Soziologie der Künste vor, sondern eine umfassende Soziologie der Weltbeziehung, die er allerdings oft am Beispiel der Musik erläutert. Rosa meint mit Resonanz weder ein Mitschwingen, einen Nachhall noch eine Zustimmung,

sondern eine Beziehungsqualität, mit der sich die vorliegende Arbeit in vertiefter Weise befasst. Die Forschungsfrage wird anhand von Rosas Resonanztheorie beantwortet und – davon abgeleitet – eine Resonanzaffine Musikvermittlung entwickelt. Damit ist eine Musikvermittlung gemeint, die sich an Rosas Resonanztheorie orientiert, aber aufgrund der Unverfügbarkeit von Resonanz nicht geplant, sondern nur begünstigt werden kann.

Die Darlegung von Rosas Resonanztheorie erfolgt in Verschränkung mit der Entwicklung der Resonanzaffinen Musikvermittlung, deren Textabschnitte jeweils grau hinterlegt sind. Diese Anteile stehen jedoch keineswegs für sich selbst, sondern sind für ein Verständnis auf die anderen Passagen zu Rosas (2016) Resonanztheorie angewiesen. Um die theoretischen Erörterungen innerhalb des Forschungsfelds zu konkretisieren, wird die Resonanzaffine Musikvermittlung jeweils auch an Praxisbeispielen erläutert.

3.1 Resonanz als responsive Weltbeziehung

Hartmut Rosa (2016) bezeichnet seine Resonanztheorie als Soziologie der Weltbeziehung. Je nachdem, wie Menschen mit der Welt interagieren, beobachtet Rosa einen unterschiedlichen »Grad der *Verbundenheit mit* und der *Offenheit gegenüber* anderen Menschen (und Dingen)« (Rosa 2016, S. 53, H.i.O.). Indem Rosa sein Interesse auf den Beziehungsaspekt richtet und nicht auf den Menschen und die Welt, überwindet er den Dualismus zwischen Subjekt und Objekt. Rosa geht davon aus, »dass beide Seiten – Subjekt und Welt – in der und durch die wechselseitige Bezogenheit erst geformt, geprägt, ja mehr noch: konstituiert werden.« (Rosa 2016, S. 62) Mit Weltbeziehungen meint Rosa daher immer eine Wechselbeziehung zwischen Mensch und Welt. Dementsprechend können das Selbst und die Welt nicht isoliert voneinander analysiert werden, da sie ineinander verwoben sind und ein vielschichtiges, dynamisches Beziehungsnetz bilden. Die Beziehungen zu uns selbst und zur Welt bedingen sich wechselseitig: »Wer sich selbst nicht spürt, kann sich die Welt nicht anverwandeln, und wem die Welt stumm und taub geworden ist, dem kommt auch das Selbstgefühl abhanden.« (Rosa 2018b, S. 28) Sich selbst zu spüren und zu fühlen und gleichzeitig die Welt als agierend und reagierend wahrzunehmen, sind also Voraussetzungen, auf denen Rosas Resonanztheorie beruht.

Weltbeziehungen sind für Rosa Antwortbeziehungen. Sie prägen unser Handeln und erfüllen unser Grundbedürfnis nach Responsivität (Rosa 2016, S. 67). Das Wesen von Resonanzbeziehungen gleicht einem Dialog von eigenständigen Stimmen. In Resonanzbeziehungen entsteht daher kein Gleichklang oder eine »Synchronresonanz«, sondern vielmehr eine »Responseresonanz« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 7–8). Der responsive Charakter einer Resonanzbeziehung verläuft wechselseitig, weshalb resonante Antwortbeziehungen weder kausal noch deterministisch verlaufen. Sie gleichen vielmehr einem intensiven Dialog von Musiker*innen, die beim Spielen eines Musikstücks zwar eine hohe Kompetenz erlangen, die Musik jedoch nie vollends beherrschen, da dem Stück, den Instrumenten und auch dem Spielmoment ein Eigensinn innewohnt (Rosa 2018b, S. 54). Responseresonanz zeichnet sich durch eine zirkulierende Energie aus, ein Phänomen, das Rosa in seiner Resonanztheorie theoretisch zu erfassen versucht (Rosa 2023, S. 25). Innerhalb der zirkulierenden Energie besteht immer ein gewisses Maß an Differenz, das

sich zwischen einer absoluten Ablehnung (oder einer »radikalen Dissonanz«) und einer einhelligen Zustimmung (oder einer »reinen Konsonanz«) bewegt (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 12). Es handelt sich bei resonanten Beziehungen also um einen dynamischen, offenen und un abgeschlossenen Aushandlungsprozess, der nicht in einer Einigung oder Aneignung mündet, sondern eine Anverwandlung oder Transformation auslöst.

Da Rosa mit seiner Resonanztheorie die Beschaffenheit und den Grad der Verbundenheit von Menschen und der Welt untersucht, bietet sie sich als Bezugstheorie für die vorliegende Arbeit an¹. So impliziert bereits die Grundannahme der Resonanztheorie, wonach das Selbst und die Welt sich in einer Wechselwirkung gegenseitig konstituieren, also aufeinander angewiesen, miteinander verwoben und ineinander verwickelt sind, ein Involviertsein. Basierend auf dieser Verwobenheit von Selbst und Welt schafft eine Musikvermittlung, die sich an Rosas Resonanztheorie orientiert, Gelegenheiten, um sowohl das Selbst als auch die Welt wahrzunehmen und mitzugestalten. Responsive Weltbeziehungen erfordern in Vermittlungssituationen daher ein Vorgehen, das den Menschen einen individuellen Zugang und Umgang mit Musik ermöglicht. Die Vermittlungssituation muss also so konzipiert sein, dass sie einerseits eine Anregung und andererseits genügend Spielraum bietet. Zudem bringen Musikvermittelnde ihre eigene Subjektivität ein, sind sich aber gleichzeitig bewusst, dass ihr Vorgehen den anderen Beteiligten einen eigenen Interpretations- und Handlungsraum überlassen muss. Denn die Resonanztheorie untersucht Weltbeziehungen nicht nur in Bezug auf eine Verbundenheit, sondern auch in Hinblick auf die Offenheit gegenüber anderen Menschen und Dingen. Entsprechend verlassen Resonanzaffine Musikvermittelnde ihre gewohnten Situationen und suchen außerhalb von bisherigen Weltbeziehungen nach neuen Ideen und Kontakten, gehen auf deren Impulse ein und lassen sich von anderen Menschen und Dingen anregen und verändern.

Resonanzaffine Musikvermittelnde knüpfen nicht nur responsive Beziehungen nach außen, sondern auch zu sich selbst. Eine solche Vermittlung nach innen betrifft die vermittelnden Personen selbst, aber auch die jeweiligen Institutionen und zeigt sich in einer lebendigen und wandlungsfähigen Situation. Eine Musikvermittlung, die sich an Rosas Resonanztheorie orientiert, verläuft als vielstimmiges Zusammenspiel, in dem sich nicht Gleichgesinnte und synchron Getaktete in ihren Überzeugungen bestätigen, sondern bei dem sich eigenständige und eigensinnige Partner*innen füreinander interessieren und sich austauschen, aufeinander eingehen und einander antworten.

Ein musikalisches Involviertsein erweist sich aus der Perspektive von Rosas Resonanztheorie als wechselseitiger Prozess der Beteiligung und Verwicklung. Aus dem Verhältnis der Resonanz geht hervor, dass eine Resonanzaffine Musikvermittlung einen Aushandlungsprozess beinhaltet, aber nicht (wie dies bei einer Synchronresonanz der Fall wäre) eine Harmonie oder Einstimmigkeit anstrebt. In der Auseinandersetzung mit anderen Menschen und Dingen verlangen responsive Weltbeziehungen einen Perspektivenwechsel. Alle Beteiligten stehen miteinander in einer dynamischen Wechselbeziehung, lassen sich bewegen und bewegen andere. Somit implizieren responsive Weltbeziehungen für die Resonanzaffine Musikvermittlung auch ein Überwinden der Dichotomie Selbst – Welt. Dies hat Konsequenzen für den Umgang mit Menschen, der (Um-)Welt und Musik. Entsprechend ist Musik kein Werk oder Objekt, dem man sich als Subjekt annähert und das

man zu verstehen versucht, sondern man interagiert mit Musik in einer sozialen Praxis und steht mit ihr auf unterschiedliche Weise in Beziehung.

3.1.1 Resonanz als Widerfahrnis

Resonanzbeziehungen unterliegen, wie auch das Musizieren, einer Unverfügbarkeit, was jedoch nicht nur als unvorhersehbares potenzielles Risiko, sondern mit den Worten von Rosa auch als »Gnade oder Gabe« empfunden werden kann: Für ihn beinhaltet Resonanz einen »Geschenkcharakter« und ereignet sich als Widerfahrnis (Rosa 2018b, S. 68, H.i.O.). Daher weisen Resonanzbeziehungen mitunter ein überschießendes Potenzial auf, was sich im Wunsch nach einem längeren Austausch und einer noch intensiveren Beziehung äußert (Rosa 2016, S. 626). Solche überschießenden Momente sind mit einer echten Begeisterung, einer berührenden Begegnung und einem tiefen Interesse verbunden, verändern die Situation und fordern gegebene Logiken und Strukturen heraus (Rosa 2016, S. 667). Dazu gehört auch das Zeitempfinden, das sich mit einer Resonanzerfahrung verändert. Resonanz lässt den linearen, chronologischen Verlauf von Zeit vergessen; genauso fallen Zeitdruck und das Erfüllen von Effizienz weg. Stattdessen stellt sich in Resonanzerfahrungen ein unbegrenztes Zeitgefühl oder auch eine Verbundenheit mit früheren Zeiten ein (Rosa 2016, S. 693).

Starke Musikerlebnisse, deren Beschaffenheit in der vorliegenden Arbeit untersucht wird, werden als Geschenk oder Widerfahrnis² empfunden, was sich in einem Moment des Überschusses zeigt. Solche Momente zeichnen sich durch eine besonders hohe Intensität aus, sowohl in Bezug auf das intrinsische Interesse an der Situation als auch in Bezug auf den Grad der Verbundenheit. Sie weisen eine besondere Qualität auf, die sich einer Evaluation entzieht und messbare Indikatoren von Qualität übertrifft. Denn das Überschießende äußert sich in einem Überfluss an ästhetischen Eindrücken und Erkenntnissen, die in ihrer Fülle und in ihrer Reichhaltigkeit keinen verbalen Ausdruck finden.

In Bezug auf ein musikalisches Involviertsein lässt sich festhalten, dass in Resonanzbeziehungen die Beteiligten nicht nur eine starke Berührung erfahren, sondern ein hohes intrinsisches Interesse an der Vertiefung der Beziehung zeigen. Ein musikalisches Involviertsein mit überschießenden Momenten lässt die Zeit vergessen und verfügt über ein anarchisches Potenzial. Bestehende Ordnungen werden ausgehebelt und Vorgaben und Vorhaben durchkreuzt.

Bezogen auf die Konzertsituation kann sich dies dahingehend äußern, dass eine bestimmte Vorstellung einer Interpretation ganz anders umgesetzt wird oder eine dramaturgische Konzeption oder Moderation spontan geändert wird. Das anarchische Potenzial im musikalischen Involviertsein führt zu einer klaren Priorisierung des Musikerlebnisses und zu unerwarteten oder ungewohnten Praktiken, die vorgegebene Rollen und Rituale durchbrechen. So kennen wohl viele Orchestermusiker*innen die Situation, dass

1 Die grau hinterlegten Abschnitte der Arbeit heben die theoretische Fundierung und Entwicklung der Resonanzaffinen Musikvermittlung hervor.

der*die Dirigent*in während eines Stücks spontan entscheidet, nicht mehr aktiv zu dirigieren, sondern den Gestaltungsraum ganz dem Orchester zu übergeben und interessiert empathisch zuzuhören.

Völlig ohne Dirigent*in kommt das Stegreiforchester³ aus. Es musiziert auswendig, orientiert sich an Leadsheets und Rekompositionen, die mit Improvisationen verbunden werden, und bewegt sich musizierenderweise durch das Publikum. Die musikalisch-dramaturgische Konzeption sieht gewisse Vereinbarungen und Fixpunkte vor, dazwischen haben die Musiker*innen jedoch auch die Möglichkeit, auf den Moment zu reagieren und damit eine Offenheit für Widerfahrnisse und überschießende Momente zu entwickeln.

In traditionellen Konzerten sind es manchmal unerwartete Situationen oder Missgeschicke, die die Beteiligten dazu zwingen, ihre Komfortzone zu verlassen. Ästhetische Ereignisse als Widerfahrnisse sind nicht an künstlerische Perfektion gebunden; im Gegenteil, ein Risiko scheint für mögliche Widerfahrnisse zuträglich zu sein. Im Risikomodus geht es nicht mehr darum, Musik möglichst perfekt zu interpretieren oder repräsentieren, sondern gemeinsam durch die unerwartete Situation zu kommen und das Beste daraus zu machen. Die Qualität des Konzerts wird dann nicht mehr an der Perfektion der Interpretation gemessen, sondern an der Intensität des Musizierens und des musikalischen Involviertseins. Solche Situationen ereignen sich etwa, wenn in einem Open-Air-Konzert die Noten davonfliegen, einer Solistin eine Geigensaite reißt und ein Orchestermitglied ihr seine eigene Geige zur Verfügung stellt oder ein Orchester kurzfristig ohne Dirigent*in⁴ spielen muss. Eines der bekanntesten Missgeschicke passierte der Pianistin Maria João Pires⁵, die in einem Konzert mit einem anderen musikalischen Programm gerechnet hatte und dennoch aus dem Stegreif mitspielen konnte. Mögliche Missgeschicke können jedoch nicht als Zaubermittel für musikalische Widerfahrnisse gelten. Wenn etwa ein Stück im Konzert abgebrochen werden muss und neu begonnen wird, ist es nur verständlich, wenn die Musiker*innen auf Sicherheit spielen und eher ein langweiliges Konzert ›abliefern‹⁶.

Ob traditionelles Konzertritual oder neues Konzertformat: um Widerfahrnisse und überschießende Musikmomente zu begünstigen, braucht es Menschen- und Fehlerfreundlichkeit, Fantasie und den Mut, Chaos zuzulassen. Dies weist darauf hin, dass eine Resonanzaffine Musikvermittlung, die ein starkes musikalisches Involviertsein begünstigen will, ein Setting und Spielkonzept aufstellen muss, die einerseits eine Klarheit und Sicherheit bieten und andererseits einen Raum für Unerwartetes und Riskantes schaffen. Ein Vorgehen, das ein musikalisches Widerfahrnis begünstigt, braucht eine Sensibilität für die Situation und die jeweiligen Beziehungen, eine gute Kommunikation mit den Beteiligten, gegenseitiges Vertrauen und Improvisationsfreude. Die Unvorhersehbarkeit und der Geschenkkarakter eines Widerfahrnis machen jedoch auch deutlich, dass überschießende Momente nicht geplant werden können, weshalb die Resonanzaffine Musikvermittlung nur begünstigende Rahmenbedingungen schaffen kann, die im weiteren Verlauf der Arbeit konkretisiert werden.

2 Vgl. die Ausführungen zum ästhetischen Ereignis als Widerfahrnis bei Seel (2003) in Kapitel 6.3.8.

3 Vgl. die Beschreibung eines Konzerts des Stegreiforchesters in Kapitel 7.6.2.

4 So geschehen in einem Konzert des Sinfonieorchester Basel, als der Dirigent kurz vor dem Auftritt erfuhr, dass er sich in Quarantäne begeben muss.

3.1.2 Resonanz als körperlich-leibliche Erfahrungsrealität

Auch wenn ein musikalisches Widerfahrnis selten erlebt wird, entspricht Resonanz einer körperlich-leiblichen⁷ Erfahrungsrealität. Um die Beschaffenheit von gelingenden Beziehungen zu untersuchen, beschreibt Rosa zu Beginn seiner Resonanztheorie die phänomenalen Aspekte von Weltbeziehungen (Rosa 2016, S. 56). Denn die Beziehung des Menschen zur Welt verläuft über seinen Körper und dessen Wahrnehmung, weshalb die Erfahrung von Welt (und von Musik) davon abhängig ist, wie wir im wörtlichen Sinn in der Welt stehen, uns darin bewegen und uns zu ihr verhalten.

Rosa beschreibt sehr ausführlich, wie eng u.a. Haut, Atem, Stimme, Augen, ja Leib und Seele mit dem Selbst- und Weltverhältnis verwoben sind und wie sich Resonanzerfahrungen physisch auswirken, beispielsweise mit einer Veränderung der Pulsfrequenz, der Körperspannung, der Atmung, der Augen oder des Hautwiderstands (Rosa 2016, S. 83–123; S. 751). Den Körper bezeichnet Rosa als »Membran« zwischen Selbst und Welt, deren Wechselwirkung als Zyklus angelegt ist: Der Mensch drückt sich mit seinem Körper aus und versucht mit ihm die Welt zu beeinflussen, während gleichzeitig die Welt den Menschen über seine körperliche Wahrnehmung inspiriert und sich in ihm einschreibt (Rosa 2016, S. 146–149).

Die Beziehungen über den Körper zwischen Selbst und Welt können resonant, aber auch stumm erfolgen (vgl. Abb. 5). Wird die Welt vor allem sinnlich und als Inspirationsquelle für das Selbst wahrgenommen und partizipiert das Selbst im Gegenzug mit dem Körper an der Welt, so handelt es sich um eine resonante Selbst-Körper-Welt-Beziehung. Wird die Welt hingegen als Informationsquelle für den Körper verstanden, der die Impulse für das Selbst verarbeiten muss und setzt das Selbst wiederum den Körper mechanisch als Instrument in der Welt ein, so handelt es sich um eine stumme Selbst-Körper-Welt-Beziehung.

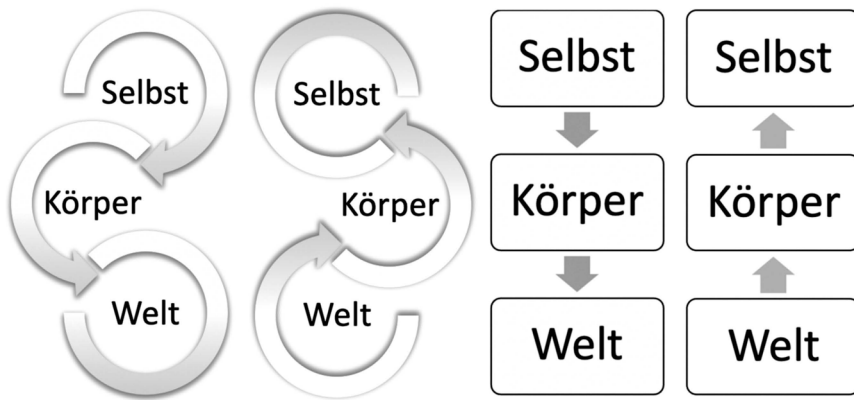
Resonante Selbst-Körper-Welt-Beziehungen entstehen also, wenn der Körper auf folgende vier Weisen erfahren wird: *Erstens* als Ausdruck des Selbst, *zweitens* als aktiver Teilnehmer in der Welt, *drittens* als von der Welt inspirierter Klangkörper und *viertens* als Inspirationsquelle für das Selbst. Stumm hingegen sind Selbst-Körper-Welt-Beziehungen dann, wenn sie von einem instrumentalisierenden oder repulsiven Charakter geprägt sind: *Erstens* betrachtet das Selbst den Körper dann lediglich als äußerliche Ausdrucksform, *zweitens* als Werkzeug in der Welt, *drittens* als Informationsverarbeiter und *viertens* als Störquelle für das Selbst (Rosa 2016, S. 149).

5 Vgl. <https://www.classicfm.com/artists/maria-joao-pires/guides/wrong-piano-concerto/> [15.07.2023].

6 Offenbar ist es auch für Jazzer*innen nicht einfach, mit Fehlern und Missgeschicken umzugehen. So spielten John Scofield und Band 2019 im ausverkauften Wiener Jazzclub *Porgy and Bess* nach Abbruch eines Stückes im weiteren Verlauf des Konzertes vor allem musikalische Floskeln. Nach Empfinden der Autorin war allerdings auch schon zu Beginn des Konzerts wenig musikalische Inspiration zu spüren.

7 Rosa verwendet die Begriffe Körper und Leib nach Helmuth Plessners Unterscheidung zwischen Körper haben und Leib sein. Gleichzeitig geht Rosa davon aus, dass Körper und Leib wie Selbst und Welt miteinander verbunden sind, weshalb in der vorliegenden Arbeit bei der Verwendung eines Begriffes der andere immer mitgedacht wird.

Abbildung 5: Resonante und stumme Selbst-Körper-Weltbeziehungen



(eigene Abbildung in Anlehnung an Rosa 2016, S. 148–149)

Allerdings sind die meisten unserer Weltbeziehungen nicht »unmittelbar« körperliche Beziehungen [...], weil sie medial vermittelt sind. Zwischen den Körper und die Welt treten beispielsweise die Sprache und Bücher oder die Bildschirme und Musik.« (Rosa 2016, S. 151, H.i.O.) Musik kann demnach als Vermittlerin zwischen Selbst, Körper und Welt verstanden werden und ist wie die Sprache ein Ausdrucksmedium, das einer körperlichen Tätigkeit entspricht, jedoch nicht wie ein Buch materiell greifbar ist. Im Gegensatz zur Sprache ist Musik (außer beim Gesang) auf Instrumente angewiesen, die ein zusätzliches Medium der Vermittlung bilden und mit ihrer Materialität Musik auch haptisch erlebbar machen.

Der Körper spielt in Resonanzbeziehungen eine zentrale Rolle, weshalb ein musikalisches Involviertsein körperlich-leiblich realisiert werden muss. Zwar sind Musik machen und hören körperlich-leibliche Tätigkeiten, ein musikalisches Involviertsein ist aber dennoch nicht greifbar. Umso wichtiger scheint es, körperlich-leibliche Aspekte in der Konzeption und Durchführung von Konzerten und Musikvermittlungsprojekten zu berücksichtigen und zwar sowohl für die Musiker*innen als auch für das Publikum. Das traditionelle Konzert versucht die Körperlichkeit⁸ für alle Beteiligten möglichst mit einschlägigen und normierten Äußerungs- und Beteiligungsformen zu minimieren und reglementieren. Orchestermusiker*innen reduzieren ihre Bewegungen auf ein Minimum, um nicht mit einem Overacting in der Gruppe aufzufallen und die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. In einem traditionellen Orchesterkonzert erfüllt das körperliche Musizieren vor allem koordinative Funktionen und ist daher den Stimmführenden und dem*der Konzertmeister*in vorbehalten. Ausgeprägte Spiel- und Ausdrucksgesten, die in der westlich-klassischen Musik über ein eigenes Vokabular verfügen (und das für Außenstehende mitunter befremdlich bis komisch wirkt), sind in der Regel den Solist*innen⁹ vorbehalten. Wer sich innerhalb des traditionellen Konzertformats wohl fühlt, sich ausdrücken kann und inspirieren lassen kann, für den sind grundsätzlich auch resonante Weltbeziehungen im traditionellen Konzert möglich. Wer sich jedoch darin eingezwängt und fremd fühlt, kann sich als Musi-

ker*in nicht frei ausdrücken und sich als Publikumsmitglied nicht auf ein kontemplatives Musikhören einlassen (was im traditionellen Konzert wohl die einzige Form eines körperlichen Musikzugangs darstellt, da jegliche Bewegung untersagt ist). Die massiven körperlichen Einschränkungen des traditionellen Konzerts machen deutlich, dass es zusätzlich vieler weiterer Konzertformate bedarf, die für die Beteiligten mehr körperliche Ausdrucks- und Inspirationsmöglichkeiten bieten. In Anlehnung an Abb. 5 kann die Konzeption von Konzertformaten mit folgenden Fragen hinsichtlich ihrer körperlichen Weltbeziehungen reflektiert werden:

- Wie können sich Musiker*innen und Publikum mit ihren Körpern ausdrücken?
- Wie können Musiker*innen und Publikum mit ihren Körpern die Welt mitgestalten?
- Wie können Musiker*innen und Publikum mit ihren Körpern an der Welt teilhaben?
- Wie können Musiker*innen und Publikum sich körperlich von der Welt inspirieren lassen?
- Wie können Musiker*innen und Publikum ihre Körper als Inspirationsquelle erfahren?

Der Umgang mit diesen Fragen weist Musiker*innen darauf hin, wie wichtig ein gesundes Selbst-Körperverhältnis, ein bewusstes physiologisches Musizieren, positive Arbeitsbedingungen sowie eine Offenheit gegenüber der Welt sind. Denn wird der Körper vom Instrument oder Gesang beeinträchtigt und kann sich nicht frei ausdrücken, wird das Musizieren im besten Fall als Funktionieren erlebt, nicht aber als Partizipieren und Mitgestalten der Welt. Ebenso wichtig für Musiker*innen ist aber ihr Verhältnis zu ihren Kolleg*innen, zum Publikum und zur Welt an sich. Werden Impulse von außen als Informationen, nicht jedoch als Inspiration wahrgenommen, so fungiert lediglich das Instrument, nicht aber der Körper der Musiker*innen als Klangkörper. Die Musiker*innen erledigen ihre Arbeit ohne Engagement und Inspiration und empfinden den eigenen Körper als störend oder gestört, worauf auch das Verhältnis zum Selbst mehr und mehr verstummt. Aus Rosas Grafik kann auch gelesen werden, dass sich Musiker*innen für gelingende Musikbeziehungen in ihrer Haut, mit ihrem Instrument und ihrer Stimme, mit ihren Ideen, mit ihrem Umfeld, dem Publikum und der Welt wohl fühlen müssen. Das Wohlbefinden setzt voraus, dass sie sich ausdrücken können, sich als Gestaltende und Teilhabende wahrnehmen und Impulse und Reaktionen von außen als Einladung und Inspiration wahrnehmen. Ist das Verhältnis von Selbst, Körper und Welt in beiden Richtungen resonant (vgl. Abb. 5), so befinden sich die Beteiligten in einem *Safe Space*¹⁰, der einen gewissen Schutz bietet, gleichzeitig jedoch der Welt und Veränderungen gegenüber offen ist und erlaubt, sich in einen *Liminal Space* (Boyce Tillman 2009, vgl. Kapitel 6.4) zu begeben.

In Bezug auf das Publikum weisen die obigen Fragen darauf hin, dass der Raum, dessen Ausstattung und Atmosphäre, aber auch dessen Verhaltensregeln einen großen Einfluss auf den Körper und damit auch auf gelingende Musikbeziehungen haben. Nur wenn ein Konzertsaal und die Verhaltensregeln eines traditionellen Konzerts als Einladung oder gar Verheißung wahrgenommen werden, können die Zuhörer*innen ihren Körper auch als aktiv gestaltend und mitvollziehend erleben und lassen sich von der Musik inspirieren. Dazu benötigen sie als resonanzsensible Haltung das offene Lauschen, Schauen und Horchen (Rosa 2016, S. 129). Widersprechen hingegen der Raum, der dortige Habitus und die anzu-

treffende Welt dem Selbst von Zuhörer*innen, so fühlen sie sich beengt und beschnitten in ihren Ausdrucks- und Verhaltensweisen und entwickeln keine resonante, sondern nur eine stumme Beziehung zur Musik: sie hören ihr zwar zu, aber sie sagt ihnen nichts.

Im traditionellen Konzert mit westlich-klassischer Musik gilt das Ideal des kontemplativen, körperlosen Hörens. Nirgendwo sonst sind der Drang und die Angst, husten zu müssen wohl größer, denn das Husten hat nicht nur gesundheitliche Gründe, sondern hilft auch Spannungen abzubauen. Husten im Konzert kann durchaus auch als eine Form der Teilnahme, eines Kommentars, Konventionsbruchs oder der sozialen Reaktion gelten, etwa wenn nach einem einzelnen Huster eine eigentliche Hustenlawine folgt (Wagner 2012). Während das Husten im Konzert grundsätzlich unerwünscht ist, gilt für den Applaus ein Klatsch-Knigge, der im Konzert strengere Regeln festlegt als in der Oper, wo Zwischenapplaus und -rufe erlaubt sind (Toelle 2018). Insgesamt ist im traditionellen Konzert im Vergleich zu Rockkonzerten die Publikumsbeteiligung extrem eingeschränkt, weshalb viele Menschen, die einen breiten Musikgeschmack haben und klassische Musik durchaus mögen, nicht in ein traditionelles klassisches Konzert gehen. Die Erweiterung und Veränderung der klassischen Konzertsituation bietet hier andere Formen des körperlichen Musikhörens, worauf in der theoretischen Fundierung der Konzertsituation (vgl. Kapitel 6.3.1 zu Performativität) eingegangen wird.

Finden klassische Konzerte nicht im Konzertsaal, sondern an alternativen Spielorten statt, verändern sich dadurch auch die Verhaltensregeln und damit die Interdependenz von Selbst, Körper und Welt. Dies mag mit ein Grund sein, warum Open-Air-Konzerte bei einem breiten Publikum beliebt sind. Sie bieten viel Bewegungs- und Gestaltungsfreiraum sowie mannigfaltige Möglichkeiten, sowohl die Musik als auch die Landschaft wahrzunehmen und Anregungen für das eigene Selbst und den eigenen Körper zu erhalten. Aber auch ungewohnte Spielorte wie Industriehallen laden das Publikum zum Entdecken ein. Lediglich Menschen, die sich an diesen alternativen Konzertorten über schwierige Bedingungen, etwa in Bezug auf Sicht, Sitzgelegenheit, Barrierefreiheit oder vor allem über eine schlechte Akustik, beklagen, werden ihren Körper, ihre Partizipationsmöglichkeit und damit auch ihren Musikgenuss als eingeschränkt wahrnehmen und daher keine resonanten, sondern stumme Beziehungen entwickeln.

Auch die meisten westlich-klassischen Musiker*innen versuchen, im Laufe ihrer Ausbildung das Körperliche in ihrem Spiel möglichst zu vermeiden. Für sie gilt das Ideal des reinen Klangs, weshalb Luft-, Spiel- und Nebengeräusche, die nicht direkt mit einer

-
- 8 Wie oben erwähnt ist in der vorliegenden Arbeit mit einer Körperlichkeit immer auch eine Leiblichkeit gemeint.
- 9 Allerdings scheint auch hier eine Norm zu existieren. Allzu expressive Solist*innen werden gerne als exaltiert und egozentrisch bezeichnet. Solist*innen, die bewusst ein klassikfremdes Bewegungsrepertoire verwenden, wie z. B. David Garrett, stoßen auf geteilte Meinungen. Einerseits ernsten sie von traditioneller Seite Spott und werden als Interpret*innen nicht ernst genommen, andererseits lösen sie aufgrund ihres körperlichen Musizierens (das sich bei David Garrett am Bewegungsgestus der Rockmusik orientiert) bei einem bestimmten Publikum Begeisterung aus.
- 10 Ein *Safe Space* wird in dieser Arbeit als Raum verstanden, in dem sich unterschiedliche Menschen physisch und psychisch sicher fühlen und sich gegenseitig in ihrer Vielfalt respektieren.

perfekten Klangproduktion in Beziehung stehen, nicht erwünscht sind¹¹. Allerdings gibt es auch Musiker*innen, die in ihrer Interpretation nicht der Perfektion höchste Priorität zuweisen, sondern Widerfahrnisse und eine Rauheit zulassen. Peter Röbbke erkennt darin eine musikalische »Art brut«, eine »Erschütterung des allgemeinen Gesetzes, weil jemand außerhalb von diesem steht« (Röbbke 2017, S. 304). Wenn sich Interpret*innen wie z.B. Patricia Kopatchinskaja außerhalb der Normen bewegt, ist sie nicht nur ein »Outsider«, sondern auch ein »Outlaw«, da sie sich nicht in den traditionellen Kunstbetrieb einfügt und sich wenig um dessen Konventionen und Sanktionsmöglichkeiten kümmert (Röbbke 2017, S. 303). Auch Bewegungen, Gesten und Mimik dürfen im traditionellen Konzert nicht übertrieben werden, da die Musiker*innen ansonsten als exaltiert gelten und den Fokus auf sich und nicht auf die Musik lenken. Patricia Kopatchinskaja, die jeweils barfuß auftritt, da sie sich so wohler fühlt, wird entsprechend von der Presse gerne als wilde Barfuß-Geigerin bezeichnet¹². Hartmut Rosa jedoch ist der Ansicht, dass die Welt barfüßig viel sensibler hinsichtlich responsiver oder repulsiver Beziehungen erlebt wird (Rosa 2016, S. 84).

Körperlichkeit wird bei Interpret*innen oft auf das Äußere reduziert und allenfalls im Marketing oder in Kritiken thematisiert. Dabei könnte die Körperlichkeit auch Inhalt einer künstlerischen Auseinandersetzung sein und zwar nicht nur innerhalb einer Komposition (wie z.B. in Vinko Globokars *?Corporel*), sondern auch in Performances von Interpret*innen. So thematisierte die Cellistin und Fluxus-Künstlerin Charlotte Moorman bereits in den 1960er Jahren mit einer Performance ihren Körper und hinterfragte starre Geschlechtsdefinitionen (Meyer-Denkman 1990, S. 173).

In der westlich-klassischen Musik beschäftigen sich Musiker*innen mit ihrem Körper vor allem aus meritokratischer Absicht. Es geht darum, unter Anwendung von bestimmten Körpertechniken, möglichst frei und fokussiert zu spielen und das Üben möglichst effizient zu gestalten. Auch Yoga¹³ und Entspannungstechniken dienen letztlich dazu, leistungsfähiger zu sein. Doch nur, wenn der eigene Körper nicht nur als möglichst gut funktionierendes Instrument und Prozessor, sondern als gestaltender Partizipant und inspirierender Klangkörper wahrgenommen wird, können Musiker*innen resonante Beziehungen erleben.

Musiker*innen haben zu ihrem Instrument meist eine sehr enge, persönliche Beziehung, die beim Musizieren bisweilen symbiotisch verläuft. Der eigene Körper und das Instrument scheinen zu verschmelzen, das Instrument gleicht einer Erweiterung des eigenen Körpers. Je nach Instrument, Spielart und Aufstellung ergeben sich unterschiedliche Körperlichkeiten und damit auch verschiedene Voraussetzungen für Beziehungen zwischen Selbst, Körper und Welt. Flöte und Violine werden beide seitlich gespielt, aber

11 Glenn Gould, der für sein Mitsummen bekannt ist, wurde von seiner Mutter, seiner ersten Klavierlehrerin, dazu aufgefordert, beim Spielen mitzusingen.

12 Vgl. <https://www.nytimes.com/2016/08/24/arts/international/wild-child-of-violin-on-a-meteoric-rise.html> [15.07.2023].

13 Yoga-Konzerte ermöglichen für das Publikum einen intensiven körperlichen Zugang zu Musik, was durchaus resonante Beziehungen begünstigen kann. Auch wenn das Publikum den Musiker*innen nicht körperlich zugewandt ist, schätzen Musiker*innen die Präsenz und das hohe Interesse des Publikums. Ausgehend von Abb. 5 ließe sich fragen, wie nicht nur für das Publikum, sondern auch für die Musiker*innen ein körperfreundlicheres Konzertsetting geschaffen werden könnte.

während die Flötist*innen beim Blasen nach vorne schauen und sich der Welt freier zuwenden können, ist der Kopf und Blick der Geiger*innen dem eigenen Instrument zugewandt. Pianist*innen sind für das Konzertpublikum entweder nur von der Seite sichtbar oder werden vom Instrument versteckt, weshalb die Plätze, von denen man die Finger des*der Pianist*in beobachten kann, in Klavierkonzerten jeweils am beliebtesten sind. Pianist*innen sind beim Musizieren an das Instrument gebunden, Flötist*innen und Geiger*innen (und viele weitere Instrumentalist*innen) hingegen sind beim Musizieren mobil. Auch die Aufstellung der Musiker*innen und des Publikums hat Auswirkung auf die Körperlichkeit der Anwesenden und damit auch auf deren Selbst-Körper-Welt-Beziehungen. Die Körperlichkeit und die Weltbeziehungen variieren, je nachdem ob die Musiker*innen im Sitzen oder Stehen, mit ausgeprägten Spielbewegungen, mit Choreographien oder in einem inszenierten Musiktheater spielen. Orchester werden gerne auch als Klangkörper bezeichnet, woraus gefolgert werden kann, dass die Selbst-Körper-Welt-Beziehungen von einzelnen Musiker*innen auch auf ein ganzes Ensemble, das gemeinsam atmet und agiert, übertragen werden können.

Am Beispiel des Verhältnisses von Selbst, Körper und Welt wird klar, dass gelingende Musikbeziehungen und ein musikalisches Involviertsein komplexen Verhältnissen und Zusammenhängen unterliegen. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung, die ein musikalisches Involviertsein begünstigen will, bezieht den Körper, Raum, Aufstellungen und Spielweisen in ihre Konzeption mit ein und achtet darauf, dass sowohl Musiker*innen als auch das Publikum sich körperlich wohl fühlen und sich ausdrücken, aber auch inspirieren lassen können.

3.1.3 Resonanz als Beitrag zu einer (Analyse der) Postwachstumsgesellschaft

Hintergrund von Rosas Resonanztheorie ist dessen Analyse der modernen Gesellschaft, die »sich nur dynamisch zu stabilisieren vermag, das heißt, wenn sie zur Aufrechterhaltung ihres institutionellen Status quo des stetigen (ökonomischen) Wachstums, der (technischen) Beschleunigung und der (kulturellen) Innovierung bedarf« (Rosa 2018b, S. 15, H.i.O.). Ausgehend von diesem Befund formuliert Rosa seine Leitthese, wonach Steigerungs- und Optimierungszwänge, die in einer langen historisch-kulturellen und ökonomisch-institutionellen Tradition stehen, im 21. Jahrhundert durch einen globalen Wettbewerb zusätzlich befeuert werden, was dazu führt, dass die Welt für die Menschen »zum Aggressionspunkt geworden ist. Alles, was erscheint, muss gewusst, beherrscht, erobert, nutzbar gemacht werden.« (Rosa 2018b, S. 12) Rosas Resonanztheorie ist hierzu als möglicher Gegenentwurf zu verstehen, beschäftigt sie sich doch mit einem guten Leben in einer Postwachstumsgesellschaft. Der normative Ansatz von Rosas Resonanztheorie (2016) ist also mit einer Gesellschaftsdiagnose (Rosa 2013) verknüpft, wonach eine soziale Beschleunigung zu einer Entfremdung führt. Vor diesem Hintergrund erhält die Resonanztheorie auch eine politische Relevanz und kann daher keineswegs als esoterische Träumerei oder romantische Weltflucht abgetan werden¹⁴. Allerdings kann aus

14 Rosas Beitrag zur kritischen Theorie wird in der Soziologie umfassend diskutiert, vgl. dazu Peters und Schulz (2017).

der Resonanztheorie weder ein politisches Programm noch ein Ratgeber für ein gutes Leben abgeleitet werden, denn sie beruht nicht auf Kausalitäten, sondern auf komplexen Wechselwirkungen. Zudem ist Resonanz einer konstitutiven Unverfügbarkeit unterworfen.

Rosa verwendet Resonanz sowohl als deskriptiven als auch normativen Begriff, anhand dessen er Weltbeziehungen beschreibt und analysiert. Gleichzeitig legt Rosa Wert darauf, mit seiner Resonanztheorie nicht ein abgehobenes Konstrukt zu entwerfen, sondern eine Weltbeziehung zu beschreiben, die allgemein gut nachvollziehbar ist. In ihrer deskriptiven Verwendung ist

»Resonanz [...] eine emotionale, neuronale und vor allem durch und durch leibliche Realität. Sie ist die primäre Form unserer Weltbeziehung. Alle kulturell etablierten Lebensformen entwickeln sich sodann aus Resonanzbeziehungen zu je spezifischen Weltausschnitten. Verdinglichende, stumme, distanzierende Weltbeziehungen sind demgegenüber erst das Produkt sozialen und kulturellen Lebens, sie sind eine Kulturtechnik. Resonanz ist also ein Kernelement des sozialen und des kulturellen Daseins.« (Rosa 2016, S. 747)

Mit Rosa könnte also behauptet werden: am Anfang war die Resonanz, und alle weiteren Formen von Weltbeziehungen entwickeln sich durch die Sozialisierung. Daher eignet sich die Resonanztheorie auch als Linse für eine Kritik an bestehenden Verhältnissen und wird so zu einem normativen Begriff. Rosa verwendet Resonanz als »Maßstab für ein gelingendes Leben« und meint: »Ein gutes Leben ist dann eines, das reich an Resonanzenerfahrungen ist und über stabile Resonanzachsen¹⁵ verfügt.« (Rosa 2016, S. 749)

Als normativer Begriff wird Resonanz in der vorliegenden Arbeit hinsichtlich gelingender Musikbeziehungen verwendet, ohne dabei zu behaupten, dass damit ein gelingendes Leben verbunden ist. Im Zentrum der Arbeit steht jedoch die deskriptive Verwendung von Resonanz. Mit der Beschreibung der Beschaffenheit von resonanten Beziehungen soll dargelegt werden, was ein musikalisches Involviertsein ausmacht. Da Resonanz nicht geplant werden kann, kann bestenfalls aufgezeigt werden, was ein musikalisches Involviertsein begünstigt.

Angesichts der Gesellschaftsanalyse, die der Resonanztheorie unterliegt, muss auch die Musikvermittlung kritisch hinterfragt werden. Denn auch sie entspringt einem Optimierung- und Steigerungsdenken. Sie ist Teil des Konzertwesens, das sich in einer Spirale von Wachstum, Beschleunigung und Innovation bewegt und sich in einem globalen Wettbewerb durchsetzen muss. In der Kultur und im Orchesterwesen besteht ein Verteilungskampf, bei dem Musikvermittlung oft als Argument und Mittel eingesetzt wird, um Gelder und Ressourcen zu erhalten. Musikvermittlung soll, so die gängige Erwartung von Konzertveranstalter*innen, Aufmerksamkeit und neue Publika gewinnen. Während Konzerte und Projekte aus dem Bereich der Musikvermittlung in Geschäftsberichten und in der Öffentlichkeitsarbeit mit Hochglanzfotos und berührenden Berichten sehr präsent sind, ist

15 »Resonanzachsen sind die stabilen Bezugfelder, auf denen Subjekte immer wieder Resonanzenerfahrungen machen.« (Rosa und Endres 2016, S. 125)

der Stellenwert von Musikvermittlung im Alltag von Orchesterbetrieben in der Regel nicht sehr hoch. Musikvermittlung entspricht einem Nebenbereich und die Arbeitsbedingungen¹⁶ von jungen, weiblichen, prekär bezahlten Musikvermittlerinnen sind alles andere als glänzend und bieten auch kaum ein Entwicklungspotenzial.

Eine Resonanzaffine Musikvermittlung widerspricht einem Ansatz, der Musikvermittlung dazu nutzen will, die Auslastungszahlen von Konzerten zu steigern, die Reichweite stetig zu vergrößern und beständig neue innovative, möglichst ausgefallene Vermittlungsformate zu lancieren. Vielmehr setzt sich eine Resonanzaffine Musikvermittlung dafür ein, möglichst gelingende Beziehungen zu knüpfen und pflegen und dabei ressourcenfreundlich mit Menschen und Umwelt umzugehen. In diesem Sinne leistet die Resonanzaffine Musikvermittlung einen Beitrag zu einer Postwachstumsgesellschaft und beschäftigt sich mit gesellschafts-, kultur- und bildungspolitischen Themen.

3.2 Definierende Merkmale von Resonanz nach Hartmut Rosa

Resonanz beschreibt Antwortbeziehungen zwischen zwei oder mehreren Entitäten (sowohl Menschen als auch Dinge) mit einer spezifischen Qualität. Resonanz zeigt sich, wenn sich die »Entitäten der Beziehung in einem schwingungsfähigen Medium (oder Resonanzraum) wechselseitig so berühren, dass sie als *aufeinander antwortend*, zugleich aber auch *mit eigener Stimme sprechend*, also als ›zurück-tönend‹ begriffen werden können.« (Rosa 2016, S. 285, H.i.O.) Das Zurücktönen mit eigener Stimme widerspricht einer Antwort, die auf kausalistischen Zusammenhängen basiert oder gar instrumentalisiert eingefordert wird; Resonanz entspricht daher in keinsten Weise dem Echo, denn ihm fehlt »die *eigene Stimme*, es tritt gleichsam mechanistisch und ohne Varianz auf; im Echo widerhallt nur das je Eigene, nicht das Antwortende.« (Rosa 2016, S. 285–286, H.i.O.) Eine Resonanz ist kein lineares, sondern ein komplexes Wechselverhältnis und beinhaltet konstitutiv auch ein Moment der Entfremdung, denn eine Resonanzbeziehung ohne Widerstand läuft »Gefahr, ein (politisch durchaus gefährliches) romantisches Sehnsuchtskonzept zu sein« (Rosa 2016, S. 298). Rosa definiert Resonanz in seiner Resonanztheorie von 2016 unter Verwendung des Begriffs E→motion¹⁷ im Sinne einer Bewegung aus sich heraus (abgeleitet von lat. *emovere* – hinausbewegen) als Antwort auf eine Af←fizierung (abgeleitet von lat. *adfacere*, respektive *adficere* – antun) im Sinne einer Berührung von außen (Rosa 2016, S. 279; S. 298). Dies kann zur falschen Annahme führen, Resonanz entspräche einem Auslösen

16 Vgl. dazu die Studie zu Arbeitsbedingungen in der Musikvermittlung unter http://miz.org/downloads/dokumente/1005/2020_05_NJO_MV_Umfrage2020.pdf [15.07.2023].

17 Mit dieser Schreibweise bewirkt Rosa einen Verfremdungseffekt, der darauf hinweist, dass hier mit Emotion kein Gefühl gemeint ist, sondern eine »doppelseitige Dynamik des Erreichens und Erreichtwerdens [...], in der sich Subjekte *tätig* und *gemeint* mit der Welt verbunden fühlen.« (Rosa 2021, S. 145, H.i.O.) Mit den Pfeilen will Rosa die wechselseitige Bewegung des Mediopassiv darstellen, woraus »Lebendigkeit, Energie und das Neue entstehen« (Rosa 2021, S. 245–246). Zur Idee des Mediopassiv vgl. Kapitel 3.2.1.

von Gefühlen. Dies ist keinesfalls so, vielmehr lautet Rosas These: »Resonanz ist kein Gefühlszustand, sondern ein Beziehungsmodus.« (Rosa 2016, S. 288, H.i.O.) In jüngeren Publikationen verwendet Rosa statt E→motion den Begriff Selbstwirksamkeit, weshalb in dieser Arbeit, abgesehen vom nachfolgenden Zitat, auch von Selbstwirksamkeit die Rede ist. Rosas Definition von Resonanz aus dem Jahr 2016 lautet folgendermaßen:

»Resonanz ist eine durch Af←fizierung und E→motion, intrinsisches Interesse und Selbstwirksamkeitserwartung gebildete Form der Weltbeziehung, in der sich Subjekt und Welt gegenseitig berühren und zugleich transformieren.

Resonanz ist keine Echo-, sondern eine Antwortbeziehung; sie setzt voraus, dass beide Seiten *mit eigener Stimme* sprechen und dies ist nur dort möglich, wo starke Wertungen berührt werden. Resonanz impliziert ein Moment konstitutiver Unverfügbarkeit¹⁸.

Resonanzbeziehungen setzen voraus, dass Subjekt und Welt hinreichend ›geschlossen‹ bzw. konsistent sind, um mit je eigener Stimme zu sprechen und offen genug, um sich affizieren oder erreichen zu lassen.

Resonanz ist kein emotionaler Zustand, sondern ein Beziehungsmodus. Dieser ist gegenüber dem emotionalen Inhalt neutral. Daher können wir traurige Geschichten lieben.« (Rosa 2016, S. 298, H.i.O.)

Resonanzbeziehungen unterscheiden sich von Sentimentalität und Rührung dadurch, dass sie in Bezug zu starken Wertungen stehen (vgl. Kapitel 3.5.2) und somit ein existenzielles Angesprochensein implizieren (Rosa 2016, S. 291; Lijster et al. 2018, S. 42–43; 49–50). Zwei Jahre nach seiner umfassenden Resonanztheorie (2016) gibt Rosa eine Publikation mit dem Titel *Unverfügbarkeit* (2018b) heraus, die sich wie ein weiteres Kapitel seiner Resonanztheorie liest und den Begriff Resonanz nochmals zuspitzt. Rosa bestimmt Resonanz als Beziehungsmodus mit vier definierenden Merkmalen: *erstens* dem Moment der Berührung (Affizierung), *zweitens* dem Moment der Selbstwirksamkeit (Antwort), *drittens* dem Moment der Anverwandlung (Transformation) und *viertens* dem Moment der Unverfügbarkeit (Rosa 2018b, S. 38–43). Da sich statt einer resonanten Beziehung immer auch eine Entfremdung ereignen kann, wird hier zusätzlich zu diesen vier definierenden Merkmalen von Resonanz auch auf die Entfremdung eingegangen. Zudem werden die vier Dimensionen von resonanten Beziehungen charakterisiert.

3.2.1 Affizierung

Voraussetzung für eine Resonanzbeziehung ist das Moment der Affizierung im Sinne einer Berührung, wenn jemand von »einem Menschen, aber etwa auch [...] einer Landschaft, einer Melodie oder einer Idee [...] gleichsam ›inwendig‹ erreicht, berührt oder bewegt« wird (Rosa 2018b, S. 38–39). Statt einer Affizierung kann man auch von einer Anrufung sprechen: »Plötzlich ruft uns etwas an, bewegt uns von außen und gewinnt dabei Bedeutung für uns um seiner selbst willen. Die Sache oder der Mensch, von dem her wir einen solchen Anruf erfahren, erscheinen uns ›intrinsisch‹ und nicht nur instrumentell bedeutsam oder wichtig zu sein.« (Rosa 2018b, S. 39) Was uns affiziert, ist für

18 Auf die Unverfügbarkeit, der Rosa (2018b) eine eigene Publikation widmet, wird in Kapitel 3.2.4 eingegangen.

uns grundlegend von Interesse, auch außerhalb »einer auf Steigerung und Optimierung, auf Berechnen und Beherrschen ausgerichteten Welt« (Rosa 2018b, S. 39). Vielmehr fühlen wir uns grundsätzlich in unserem Menschsein angesprochen und reagieren auf dieses Adressiertsein auch körperlich mit »Empfindungen des Durchströmtwerdens, beispielsweise von Hitze oder Kälte, von angenehmen oder beunruhigenden Schauern, von Wallungen etc. [...]« (Rosa 2016, S. 280).

Die Affizierung ist jedoch nicht mit einer Rührung oder Sentimentalität zu verwechseln, bei der Menschen nur auf sich selbst und die eigene Ergriffenheit reagieren, sich aber nicht in existenzieller Weise angesprochen fühlen (Rosa 2016, S. 479). »Rührung um der Rührung willen ist [...] keine Resonanz« (Rosa 2016, S. 504), denn es fehlt ihr nicht nur eine Antwortbeziehung zur Welt, sondern auch das Moment der Transformation.

Die Affizierung erfolgt durch einen zündenden Funken, der nicht nur das Selbst, sondern eine Verbindung zum Vibrieren bringt (Rosa 2016, S. 24). Eine solche lebendige Beziehung vergleicht Rosa mit einem vibrierenden Draht, der dank intrinsischen Interessen und dem gleichzeitigen Erleben von Selbstwirksamkeit in Schwingung gerät (Rosa 2016, S. 24). Wer jemanden erreichen und etwas bewegen kann, dabei selbst berührt wird und soziale Anerkennung¹⁹ erfährt, befindet sich in einer Resonanzbeziehung. Sie basiert auf gegenseitigem Respekt, denn »[o]hne Liebe, Achtung und Wertschätzung bleibt der Draht zur Welt – bleiben die Resonanzachsen – starr und stumm.« (Rosa 2016, S. 25) Ins Schwingen und Klingen kommen resonante Beziehungen jedoch, wenn zwei Entitäten mit jeweils eigener Stimme und Klangfarbe gemeinsam tönen, aufeinander eingehen und sich transformieren (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 11–12). Der zündende Funke für eine Affizierung entspringt aus einer Begeisterung für eine Idee, eine Sache oder eine Person. Charisma ist für eine Affizierung von zentraler Bedeutung, stiftet sie doch Resonanzbeziehungen (Rosa 2016, S. 554). Rosa erläutert, dass Charisma zwar über eine Macht verfügt, Weltbeziehungen zu verändern, gleichzeitig aber auch einer gewissen Magie unterworfen ist, die unverfügbar bleibt und sich daher einem berechnenden Vorgehen entzieht (Rosa 2016, S. 554–555). Für Rosa ist Charisma mit einer positiven, anziehenden und berührenden Präsenz verbunden, die Freude bereitet; Charisma wohnt daher ein Geschenkcharakter inne.

Da Resonanzbeziehungen Wechselbeziehungen sind, sind sie von einem dynamischen Verhältnis »zwischen pathischer und intentionalistischer Weltbeziehung« durchwoben (Rosa 2016, S. 211). Damit ist eine hybride Form von reagierendem und agierendem Lebensvollzug gemeint. Je nach situativer und individueller Disposition initiieren Entitäten eine mögliche Resonanzbeziehung oder sie lassen sich eher von einem Impuls berühren. Rosa beschreibt den Beginn einer Resonanzbeziehung mit einer Stimmgabel, die durch ihre Schwingung eine zweite Stimmgabel zum Klingen bringt (Rosa 2016, S. 211–212). Allerdings ist das Bild von zwei gleichschwingenden Stimmgabeln für Rosas Verständnis von Resonanz sehr unglücklich, denn es handelt sich hier, wie Rosa in einer späteren Publikation selbst anmerkt, um eine Synchronresonanz (Endres et al. 2020,

19 Rosa stützt sich in seiner Resonanztheorie auf Axel Honneths Anerkennungsbegriff und ist sich der Problematik von Anerkennung hinsichtlich Machtausübung und Produktion von Ausschlüssen bewusst. Zu einem kritischen und diversitätssensiblen Umgang mit dem Anerkennungsbegriff im Bereich der Musikpädagogik vgl. Honnens (2016).

S. 34), in der die zweite, gleich gestimmte Stimmgabel zum Mitschwingen vorbestimmt ist und somit nicht intrinsisch motiviert mit eigener, anderer Stimme antworten kann.

Resonanz als Responseresonanz beginnt zwar mit einer Affizierung, bewegt sich aber in einem Wechselspiel von Aktivität und Passivität, was Rosa als Mediopassiv bezeichnet (Rosa 2019b) und woraus eine »Lebendigkeit, Energie und das Neue entstehen« (Rosa 2021, S. 245–246). Ein mediopassives Weltverhältnis wird weder passiv akzeptiert noch autonom und souverän gestaltet, sondern konstituiert sich in einer wechselseitigen Beziehung (Rosa 2019b, S. 45). Dabei stehen die Affizierung und Selbstwirksamkeit in einem kontinuierlichen Austausch, was aufzeigt, dass »in der Resonanzbeziehung eine doppelseitige Dynamik des Erreichens und Erreichtwerdens am Werk ist, in der sich Subjekte *tätig* und *gemeint* mit der Welt verbunden fühlen.« (Rosa 2021, S. 145, H.i.O.)

Mediopassiv bezeichnet also eine Beziehungsform, die den Dualismus von Aktiv und Passiv, von Sender und Empfänger überwindet²⁰: es geht um einen Handlungsmodus, der auch Medioaktiv genannt werden könnte, sich in der Mitte von Aktiv und Passiv verortet und »zugleich ein Drittes bezeichnet. Es schneit, es begab sich, so geschah es, dass: In solchen Formulierungen blitzt die Ahnung eines Mediopassiv [...] auf.« (Rosa 2019b, S. 46) In gewissen Sprachen existiert eine solche dritte Handlungsform von Verben. So wird im Altgriechischen das Verb wahrnehmen (*αισθάνομαι*) im Mediopassiv verwendet, denn die wahrnehmende Person ist gleichzeitig von einer Handlung betroffen und selber handelnd. Als Beispiel für eine solche Interaktionsform wählt Rosa das Hören von Musik:

»Der grammatischen Form nach ist dies eine aktive Handlung; und soweit wir uns bewusst dazu entscheiden (wir suchen eine bestimmte Musik aus, schieben den Lautstärkeeregler nach oben), trifft das ja auch der Sache nach zu. Sobald wir aber die Augen schließen und uns von der Musik tragen lassen, lässt sich das nicht mehr ohne weiteres sagen: Wir werden von den Tönen und Melodien ergriffen und bewegt, aber wir vollziehen sie auch aktiv nach und mit.« (Rosa 2021, S. 244)

Diese mediopassive Beschreibung des Musikhörens²¹ ist auch auf Konzertsituationen übertragbar.

Das Moment der Affizierung betrifft einen zentralen Punkt der Forschungsfrage, beginnen doch hier ein musikalisches Involviertsein und eine mögliche gelingende Musikbeziehung. Daher werden im Folgenden einige Aspekte der Affizierung vor dem Hintergrund der Forschungsfrage diskutiert.

Eine Affizierung in Konzertsituationen kann durch Musik, Musiker*innen, den Konzertort, Ideen, Begegnungen oder weitere Erlebnisse erfolgen. Das Berührtsein ist mit einem intrinsischen Interesse verbunden, nicht jedoch mit instrumentellen Absichten. Dies

20 Rosa verweist in diesem Kontext auch auf Jacques Derridas Begriff der *différance*, der mit dieser Schreibweise ein Verharren zwischen Aktiv und Passiv hervorhebt, was er auch am Begriff *résonance* zeigt (Rosa 2021, S. 243).

21 Vgl. Kapitel 6.3.5. Auf ein gleichzeitiges Hören und Antworten nach Bernhard Waldenfels geht auch Wolfgang Lessing (2018) ein.

gilt für alle Beteiligten, also auch für diejenigen, die die Affizierung auslösen. Bezogen auf Konzertsituationen sind daher die Interessen der Musiker*innen und Musikvermittler*innen und des Publikums zu klären.

Auf Seiten der Musiker*innen und Musikvermittelnden zeigen sich intrinsische Interessen darin, dass ihnen das Musizieren und der Auftritt wichtig sind. Sie brennen für die Musik und spielen um der Musik willen. Mit ihrer Musik und ihren Ideen haben sie etwas zu zeigen und erwarten, dass sie damit andere berühren und erreichen können. In neuen Situationen oder in widrigen Umständen sehen die Musiker*innen und Musikvermittelnden besondere Chancen: sie entdecken darin Neues, gleichzeitig steht Wichtiges auf dem Spiel. Daher kann ein neuer Spielort, eine ungewohnte Akustik, eine Tournee und unerfahrenes, interessiertes Publikum die intrinsische Motivation steigern und resonante Beziehungen begünstigen.

Intrinsisch motivierte Musiker*innen und Musikvermittelnde strahlen eine Präsenz und eine gleichzeitige Offenheit für den Kontakt und die Kommunikation mit den Mitmusiker*innen aus. Sie freuen sich auf das Publikum und gehen grundsätzlich davon aus, dass auch die Zuhörer*innen aus intrinsischer Motivation da sind. Gleichzeitig akzeptieren sie es, wenn die Zuhörer*innen sich möglicherweise eher zurückhaltend verhalten und bleiben dennoch intrinsisch motiviert. Zeigen sich auch die Zuhörer*innen interessiert, so lassen sich die Musiker*innen vom Publikum, dessen Energie und Ausstrahlung affizieren und anspornen und empfinden das Musizieren im Konzert als Geschenk.

Folgen Musiker*innen hingegen einer extrinsischen Motivation und empfinden ihr Engagement und ihren Orchesterdienst vor allem als Pflichterfüllung, so richtet sich ihr Interesse primär auf eine Belohnung und Anerkennung. Mit einem extrinsischen Interesse wird das Publikum als Kundschaft empfunden, die mit Musik bedient wird. Musiker*innen spielen vor allem, um die Aufmerksamkeit und die Gunst des Publikums zu erhalten. Wenn Musiker*innen sich jedoch nur als Lieferant*innen oder Repräsentant*innen von Musik empfinden und kein intrinsisches Interesse am Musizieren und für das Publikum haben, ereignet sich keine Affizierung.

Das Publikum besucht aus ganz unterschiedlichen Gründen ein Konzert. Intrinsisch motivierte Konzertbesucher*innen freuen sich auf ästhetische Anregungen und das Erleben von sozialer Verbundenheit (vgl. die Ausführungen zu den Intrinsic Impacts of a Live Performance in Kapitel 5.5), während extrinsisch motivierte Konzertbesucher*innen den Konzertbesuch eher als Pflicht wahrnehmen. Dies ist der Fall, wenn Zuhörer*innen unfreiwillig an einem Konzert teilnehmen und darin auch keinen Sinn finden (was bei Schulkonzerten oder beruflichen Anlässen der Fall sein kann, aber nicht muss). Auch bei Konzertbesuchen aus Statusgründen oder aus sozialer Gefälligkeit²² liegt eine extrinsische Motivation vor. Gerade im letztgenannten Punkt kann jedoch auch eine Chance liegen. Wenn ein Konzert einer vertrauten Person viel bedeutet, kann das Konzert auch für deren Begleiter*in eine Wichtigkeit erlangen und Begeisterung auslösen. Außerdem besteht über die persönliche Beziehung eine gewisse Nähe.

Mit den intrinsischen Interessen sind auch die starken Wertungen (vgl. Kapitel 3.5.2) der Beteiligten verbunden. Sie sagen aus, was für die jeweiligen Personen relevant ist, was für die Einzelnen auf dem Spiel steht und wofür sie sich einsetzen. Nur wenn die Affizierung mit starken Wertungen verbunden ist, ergibt sich eine hohe Bedeutsamkeit, was

ein entscheidendes Merkmal von Resonanzbeziehungen ist. Musiker*innen und Musikvermittelnde müssen sich daher auch bewusst sein, warum und wozu sie ein Konzert geben. Dies kann musikalische oder außermusikalische Gründe haben, etwa ein bestimmtes Musikstück, inspirierende Mitmusizierende, einen faszinierenden Konzertsort, eine spannende Konzeption, einen anregenden Kontext, ein besonderes Publikum, ein soziales Anliegen oder eine herausfordernde Situation. Darüber hinaus sind starke Wertungen auch mit inneren Überzeugungen verbunden. Die intrinsischen Interessen sind daher tief verwurzelt und erzeugen eine starke Sinnhaftigkeit und Relevanz von Resonanzbeziehungen.

Für die Musikvermittlung besonders interessant ist, dass das Moment der Affizierung (und der Selbstwirksamkeitserfahrung, auf das im nächsten Kapitel eingegangen wird) nicht in einen aktiven Sender und passiven Empfänger aufgeteilt werden kann. Vielmehr ereignet sich Affizierung als mediopassives Handeln. Musizieren ist per se eine solche Interaktionsform von gleichzeitigem Hören und Antworten. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung, die sich als mediopassiv (oder medioaktiv) Interaktion versteht, agiert in einem hybriden Modus. Die Idee des Mediopassiv löst innerhalb der Resonanztheorie das Denken in Dichotomien auf. Bezogen auf die Konzertsituation bedeutet dies, dass eine Zweiteilung der Beteiligten in aktive Musiker*innen und passive Zuhörer*innen die Möglichkeit von Resonanzbeziehungen verhindert. Eine mediopassiv Musikvermittlung versteht den Begriff der Vermittlung als wechselseitigen co-kreativen Prozess zwischen unterschiedlichen Menschen, in dem alle sowohl aktiv als auch passiv vorgehen. Nur wenn sowohl Musiker*innen, Musikvermittelnde als auch das Publikum sich mediopassiv (oder medioaktiv) verhalten, kann sich eine resonante Wechselbeziehung ereignen. Für die Agierenden auf der Bühne bedeutet dies, sich auch als Empfangende zu verstehen, d.h. nicht nur den Mitmusiker*innen zuzuhören, sondern auch das Publikum wahrzunehmen und auf dessen Agieren einzugehen. Das Publikum seinerseits hört aktiv zu, zeigt Interesse, ist präsent und teilt sich mit. Mit der Idee des Mediopassiv wird das Sender-Empfänger-Kommunikationsmodell unterlaufen. Die verteilten Rollen lösen sich auf und die Interaktionsprozesse verlaufen auf deutlich komplexere Weise. Letztlich verschwimmen mit der Idee des Mediopassiv auch die Grenzen zwischen einer Affizierung und Selbstwirksamkeit: Die Affizierung impliziert eine potenzielle Selbstwirksamkeit, was in der Umkehrung auch für die Selbstwirksamkeit gilt. Die Idee des Mediopassiv führt keinesfalls zu einer Verwässerung und Abschwächung von Beziehungen, vielmehr erfahren Wechselbeziehungen dadurch eine Dynamisierung.

3.2.2 Selbstwirksamkeit

Das Moment der Selbstwirksamkeit ist im Kontext der Affizierung zu verstehen, weshalb zur Klärung der Selbstwirksamkeit nochmals auf das Moment der Affizierung eingegangen wird. Denn für Rosa stehen die beiden ersten definierenden Merkmale von

22 In der Publikumsforschung existiert der Publikumstyp des (meistens männlichen) Begleiters, der ein kulturelles Angebot nicht aus inhaltlichem Interesse besucht, sondern weil seine Begleitung dies wünscht (Keuchel 2016, S. 624).

Resonanz, Affizierung und Selbstwirksamkeit, in einem wechselseitigen Verhältnis mit folgenden Merkmalen:

- »1) *Affizierung* im Sinne der Fähigkeit und Erfahrung eines ›Berührtwerdens‹ durch ein Anderes, ohne durch dieses Andere dominiert oder fremdbestimmt zu werden.
- 2) *Selbstwirksamkeit* im Sinne der Fähigkeit und Erfahrung, dieses Andere zu berühren oder zu erreichen, ohne über es zu verfügen oder es zu beherrschen.« (Rosa 2019b, S. 45, H.i.O.)

Affizierung und Selbstwirksamkeit sind gegenseitig aufeinander angewiesen und verstärken sich in ihrer Wechselwirkung, was jedoch nur möglich ist, wenn keine Entität über die andere bestimmt. Dies gelingt mit der dargelegten Idee des Mediopassiv, die auch Machtverhältnisse aufzulösen vermag. So wie die Affizierung geschieht auch die Selbstwirksamkeit nicht aus instrumenteller Absicht. Die Selbstwirksamkeit hat zwar das Ziel, das Andere zu berühren und zu erreichen, will es aber nicht dominieren und manipulieren. Selbstwirksamkeit entspricht einer eigenen, aktiven Antwort auf das Berührtsein durch die Affizierung (Rosa 2018b, S. 39). Auch die Selbstwirksamkeit ist verbunden mit einer körperlichen Reaktion, sei dies als Veränderung des Hautwiderstands (Gänsehaut), der Atemfrequenz, des Herzschlags oder des Blutdrucks (Rosa 2018b, S. 39). Rosa bezeichnet die Selbstwirksamkeit als Antwortgeschehen, was »sowohl ein gedankliches als auch leibliches Entgegengehen« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 7) meint. Daraus entsteht ein Dialog, sei dies in Form eines Blickwechsels, im Gespräch, beim Instrumentalspiel oder in der Auseinandersetzung mit einem Buch (Rosa 2018b, S. 40–41). Mit der Selbstwirksamkeit wird ein eigener Gestaltungsraum genutzt, die Welt wird durch die Gleichzeitigkeit von innerem Berührt- und äußerem Bewegtsein (als E-motion) erreichbar und gestaltbar. Verbunden mit intrinsischen Interessen entstehen durch Selbstwirksamkeitserfahrungen libidinöse Bindungen zur Welt (was Subjekte, Objekte und Ideen umfasst), die Rosa als vibrierenden Draht zur Welt bezeichnet (Rosa 2016, S. 24; S. 279). Der emotionale Inhalt dieser intensiven Beziehung bleibt offen, denn Resonanz meint keinen Gefühlszustand, sondern einen Beziehungsmodus (Rosa 2016, S. 280).

Für eine Resonanzresonanz ist entscheidend, dass mit der Selbstwirksamkeit auch eine entsprechende Selbstwirksamkeitserwartung verbunden ist (Rosa 2016, S. 270). Damit sich resonante Beziehungen ereignen, müssen sich die handelnden Personen auch Herausforderungen stellen, diese annehmen und überzeugt sein, etwas bewirken zu können (Rosa 2016, S. 271). Angst hingegen verhindert Resonanz (Rosa 2016, S. 206; S. 413). Mit der Selbstwirksamkeitserfahrung und dem wahrnehmbaren Gestalten der Welt ist bei Resonanzbeziehungen zudem eine soziale Anerkennung verbunden. Allerdings hängt die Anerkennung nicht vom Erfolg oder einer möglichen Belohnung ab, sondern von der Qualität der Beziehung und von der Erfahrung, selbstwirksam zu sein und damit andere zu berühren und zu erreichen (Rosa 2016, S. 274).

Die Selbstwirksamkeit im Sinne von Rosa meint nicht ein souveränes, autonomes Agieren, sondern ein Vorgehen, das eine Beziehung mitkonstituiert (Rosa 2019b, S. 46). Die Welt wird dabei weder als Gestaltungsobjekt gesehen, über das zur Umsetzung von eigenen Zielen und ohne Rücksichtnahme auf Ressourcen verfügt werden kann, noch als Natur, der bloß zugehört und gefolgt werden muss, ohne dabei eigenständig und selbst-

wirksam zu antworten (Rosa 2019b, S. 47). Das Wechselspiel von Hören und Antworten, von Angerufen- und Selbstwirksamsein impliziert, dass zu Beginn einer Resonanzbeziehung noch keine richtige Antwort gewusst wird und es auch gar nicht darum geht, eine *richtige* Antwort zu finden; vielmehr geht es darum, sich überraschen und berühren zu lassen und in einem dynamischen Prozess eine Transformation zu erfahren (Rosa 2019b, S. 48). Auch ein stilles selbstwirksames Musikhören hat dieses Potenzial zur Transformation:

»Wenn Hörer also immer wieder sagen, *die Musik macht etwas mit uns*, dann ist das vielleicht nur die halbe Wahrheit, denn auch *wir machen etwas mit der Musik*. Und in diesem feinen, dynamischen Wechselspiel *verändern* wir uns, es passiert etwas mit uns. [...] Musik hat die Kraft zu verwandeln.« (Rosa 2023, S. 83, H.i.O.)

Das Moment der Selbstwirksamkeit in Resonanzbeziehungen schließt eine absolut verstandene Autonomie und ein Konkurrenzdenken, das einer Steigerungslogik verpflichtet ist, aus (Lijster et al. 2018, S. 32). Andererseits ist Resonanz auch nicht mit Achtsamkeit zu verwechseln, denn bei Resonanz geht es nicht um eine subjektive Haltung zur Welt, sondern um eine spezifische Qualität der Wechselbeziehung, worin die Selbstwirksamkeit eine wichtige Rolle spielt (Lijster et al. 2018, S. 33). Rosa will mit seiner Resonanztheorie die Rolle der Autonomie nicht grundsätzlich abwerten, denn ohne eine gewisse Autonomie sind weder Affizierung noch Selbstwirksamkeit möglich:

»Im Zustand der Fremdbestimmung oder Unterdrückung gleichen wir einer festgehaltenen Saite, die nicht schwingen kann. Eine Kritik der Resonanzverhältnisse zielt also notwendig auf Emanzipation und Autonomie. Allerdings [...] reicht diese freie Schwingungsfähigkeit als Kriterium für ein gutes Leben nicht aus. Resonanz ist eine zweiseitige *Beziehung*, ob sie gelingt, hängt auch von den begegnenden Weltverhältnissen selbst ab.« (Rosa 2016, S. 755, H.i.O.)

Eine autonome, selbstbestimmte Lebensführung als Merkmal eines gelingenden Lebens, ist für Rosa daher »zu einseitig beziehungsweise unterkomplex; es zu totalisieren ist [ein] Missverständnis, gegen das ich anschreibe.« (Rosa 2016, S. 756)

Die Resonanztheorie ist durchaus als Kritik an politischen und institutionellen Verhältnissen zu verstehen; sie fordert nicht nur das Recht auf Mitsprache und Mitgestaltung, sondern verlangt eine Transformation von allen Beteiligten, was eine Veränderung von bestehenden Machtverhältnissen einschließt. Sind die Weltverhältnisse jedoch »zu hermetisch geschlossen und versteinert, oder aber zu chaotisch unbestimmt oder *porös offen* [...], um *ihrerseits* mit eigener Stimme zu sprechen« (Rosa 2016, S. 755, H.i.O.), ist auch für ein autonomes und resonanzfähiges Subjekt keine Resonanz möglich. Eine Autonomie ist also immer eingeschränkt, da die Weltbeziehung einer Wechselbeziehung entspricht. Gleichzeitig sind Weltverhältnisse, auch wenn sie resonanzfeindlich sind und es sich um vermeintlich gegebene Strukturen handelt, in einem dynamischen Prozess wandlungsfähig und veränderbar.

»Resonanz birgt ein transformatives Element, das unsere Autonomiefähigkeit übersteigt; sie stellt sich nur und erst ein, wenn uns etwas begegnet, das *uns etwas zu sagen hat*, und genau diese Bedingung wird von einem Autonomieverlangen untergraben, das Selbstwirksamkeit nur als instrumentelle Selbstwirksamkeit im Sinne des *Beherrschens* und *Verfügens* versteht.« (Rosa 2016, S. 756, H.i.O.)

Wie bei der Affizierung ist es also auch bei der Selbstwirksamkeit entscheidend, dass nicht instrumentelle, sondern intrinsische Interessen handlungsleitend sind. Rosa ist sich der Verknüpfung von Selbstwirksamkeit und Macht bewusst und zielt mit seiner Resonanztheorie darauf ab, »den Machtlosen Selbstwirksamkeit zurückzugeben.« (Rosa 2016, S. 757, H.i.O.)

Resonanz als Antwortbeziehung beinhaltet daher auch immer eine *Ver-Antwortung* gegenüber der Welt. Denn was uns wichtig ist und was wir als unverfügbar erleben, demgegenüber tragen wir besonders Sorge. Dies hat auch mit dem Umstand zu tun, dass Resonanzbeziehungen mit starken Wertungen verknüpft sind:

»Eine resonante Beziehungsform schließt [...] den Aspekt der *Fürsorge* mit ein: Wo immer wir einem »sprechenden« Anderen begegnen, das uns »etwas zu sagen hat« und gerade darin unverfügbar bleibt, werden wir ihm mit einer Haltung der Achtung und Schonung, vielleicht sogar der Ehrfurcht begegnen, weil dieses Andere zu einer Quelle starker Wertungen wird.« (Rosa 2019b, S. 48, H.i.O.)

Resonanzbeziehungen pflegen infolgedessen einen verantwortungsvollen und fürsorglichen Umgang mit der Welt. Die Resonanztheorie kann durchaus auch zur Macht- und Institutionskritik herbeigezogen werden und fordert einen schonenden Umgang mit Ressourcen sowie eine Sensibilität für individuelle und strukturelle Ungerechtigkeit.

Zur Selbstwirksamkeit im Sinne von Rosa sind in Bezug auf die Forschungsfrage einige Anmerkungen zu machen. Für Musiker*innen bedeutet Selbstwirksamkeit nicht nur zu musizieren und im Dialog mit dem eigenen Körper, dem Instrument und den Mitmusiker*innen zu stehen, sondern im Konzert die Bühnensituation (oder den Spielort) auch als Gestaltungsraum zu bespielen, das Publikum wahrzunehmen, mit ihm in Austausch zu treten und es zu erreichen. Resonanz wird sich nicht einstellen, wenn die Musiker*innen Musik nur nach Vorgaben ausführen und sich nicht als selbstwirksam (und affiziert) erleben. Die Musiziersituation braucht also einen Spielraum, der allen Beteiligten gewisse Freiheiten und Entscheidungen überlässt und auch Lust macht, sich zu beteiligen.

Musiker*innen und Musikvermittelnde müssen bei ihren Tätigkeiten auch Freude empfinden und überzeugt sein, dass sie mit ihrer Begeisterung und ihrem Agieren das Publikum erreichen können und ihm etwas zu zeigen haben. Damit ist jedoch nicht gemeint, dem Publikum gefallen zu wollen, geschweige denn es mit der Musik manipulieren zu wollen. Vielmehr ist damit eine Gespanntheit auf die Reaktion des Publikums verbunden und eine Offenheit, sich dabei auch überraschen zu lassen und auf das Publikum einzugehen. Auch dem Publikum muss die Möglichkeit gegeben werden, selbstwirksam zu sein und dies auch mitteilen zu können.

Eine Selbstwirksamkeit auf Seiten des Publikums entspringt einem intrinsischen Interesse und entspricht einem intensiven Dabeisein und Mitvollziehen. Die Resonanzaffine Musikvermittlung versteht das Konzert als Situation des Co-Agierens und Co-Produzie-

rens. Dies kann in einem gedanklichen Entgegengehen und einer engagierten Auseinandersetzung mit der Musik erfolgen, verbunden mit einer körperlichen Reaktion (sei dies z.B. mit einer unmerklichen Bewegung, einem gehaltenen Atem oder einem Kommentar²³) oder aber in gebannter Stille, ganz besonders auch zwischen Schlussston und Applaus. Das Musikerlebnis im Konzert ist nicht auf das Zuhören beschränkt, sondern umfasst auch das Beobachten der Musiker*innen und deren Spielbewegungen, die intensiv mitverfolgt und innerlich mitvollzogen werden. Das Applaudieren ist zwar Ausdruck bestimmter Konventionen (wie die anderen Publikumsreaktionen auch), kann sich jedoch ganz unterschiedlich artikulieren (Toelle 2018). Ein Applaus in Resonanzbeziehungen entspricht auf jeden Fall nicht einem höflichen oder anerkennenden Applaus, sondern zeigt eine Begeisterung und zeugt von der Lust, die das Zuhören dem Publikum bereitet. Kinder, die den Klatsch-Knigge nicht kennen, verhalten sich beim Applaudieren ganz anders als Erwachsene. Ist die Situation eines Live-Konzerts für sie neu, so klatschen Kinder manchmal verhalten; wird ihnen bewusst (oder gesagt), dass sie mit ihrem Applaus auch eine Zugabe einfordern können, so können sie bisweilen sehr frenetisch und ausdauernd klatschen. Der Applaus in Kinderkonzerten kann, ausgehend von einzelnen Kindern, aber auch eine starke Eigendynamik entwickeln, die dazu führt, dass der Applaus nicht mehr den Musiker*innen gilt, sondern das Kinderpublikum sich selbst zuklatscht und dies auch sehr genießt. Dies entspricht jedoch nicht mehr einer Resonanzbeziehung, da die Kinder nur noch auf sich selbst bezogen sind und die Musiker*innen nicht mehr beachten. Selbstwirksamkeit ist nicht nur mit Freude und Spaß, sondern auch mit einer Machtausübung verbunden und bedarf einer Sensibilität für die Situation und eines Verantwortungsgefühls für die Beteiligten.

Auf die unterschiedlichen Formen von Selbstwirksamkeit (und Affizierung) in Verbindung mit starken Musikerlebnissen (Gabrielsson 2011) wurde bereits im Kapitel 2.4 eingegangen. Entscheidend für die Selbstwirksamkeitserfahrung auf Seiten des Publikums ist die Annahme, dass jede*r Einzelne Teil des Geschehens ist und dazu beiträgt, unabhängig von der Größe des Publikums²⁴. Der unerfahrene Konzertbesucher in Gabrielssons Studie, der mit seiner Begeisterung einen Zwischenapplaus auslöst, ist ein Beispiel dafür, dass eine Selbstwirksamkeit auf Seiten des Publikums aus einer unbändigen Lust und einem inneren Drang geschieht. Selbstwirksamkeit kann aber auch im Stillen ohne Beteiligung von weiteren Personen erfahren werden.

Für die Resonanzaffine Musikvermittlung ist hervorzuheben, dass nicht der Erfolg oder die Belohnung eine Selbstwirksamkeitserfahrung ausmachen, sondern die Qualität der Beziehung, in der sie vollzogen wird. Damit hebt sich die Bedeutung des Resonanzbegriffs bei Rosa grundsätzlich vom landläufigen Verständnis von Publikumsresonanz ab: Bei Resonanz nach Rosa geht es nicht um die Auslastungszahl im Publikum, um die Dauer des Applauses, um eine Sichtbarkeit und Lob in Kritiken, Medien und Kommentaren, um das Renommee der Akteur*innen oder des Spielorts oder die Höhe der Gage, sondern um die Beziehungsqualität unter den Beteiligten. Dies hat auch Auswirkungen auf den Auftrag und die Praktiken der Musikvermittlung. Wenn Selbstwirksamkeitserfahrungen einer intrinsischen und nicht instrumentellen Motivation folgen, so kann das Ziel einer Resonanzaffinen Musikvermittlung nicht das Erzeugen von Aufmerksamkeit und das Ge-

winnen von neuem Publikum sein, sondern liegt darin, resonante Musikbeziehungen zu begünstigen.

Beim Musizieren im Konzert findet nicht nur ein gleichzeitiges Hören und Antworten als mediopassive Tätigkeit statt, sondern auch ein musikalischer Wettstreit, der statt zu einer Resonanz- zu einer Entfremdungserfahrung führen kann. Wettstreit und Wettbewerb sind heikle Sphären für Resonanz, insbesondere, wenn sie mit Angst behaftet sind. Das Musizieren im Konzert geschieht nicht nur in einem mediopassiven Modus, sondern auch in konfligierender Kooperation²⁵. Unterschiedliche Stimmen kooperieren innerhalb eines gewissen Konfliktpotenzials, denn Musizieren beinhaltet auch Momente von Konkurrenz, Widerstand und Risiko. Ohne diese Gleichzeitigkeit von Widersprüchen würde Musik ihre Lebendigkeit verlieren, weshalb sie ein gewisses Maß an Wettstreit und Risiko braucht. Damit die Beziehungen innerhalb dieser Spannungsverhältnisse resonant sein können, muss mit der Selbstwirksamkeit auch ein Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Welt einhergehen.

3.2.3 Transformation

Die Transformation als drittes definierendes Merkmal einer Resonanzbeziehung ist eine wechselseitige Anverwandlung (wie Rosa die Transformation auch nennt), bei der Weltbeziehungen eine Veränderung erfahren und in denen eine »un-entfremdete Lebendigkeit« erlebt wird (Rosa 2019b, S. 45). Eine Anverwandlung²⁶ entspricht nicht einem Gleichmachen oder einer Imitation, denn die Anverwandlung beinhaltet einen eigenen Gestaltungsspielraum aller Beteiligten und lässt immer eine gewisse Differenz bestehen. Manche Anverwandlungen sind kaum bemerkbar oder nur vorübergehend, wie etwa ein Stimmungswandel. Andere betreffen prägende Erfahrungen, Handlungsänderungen oder gar biographische Schlüsselerlebnisse; auf jeden Fall aber »ist die Veränderung der Weltbeziehung ein konstitutives Element der Resonanzbeziehung: Wann immer wir mit der Welt in Resonanz treten, bleiben wir nicht dieselben. Resonanzerfahrungen *verwandeln* uns, und eben darin liegt die Erfahrung von Lebendigkeit.« (Rosa 2018b, S. 41, H.i.O.)

-
- 23 Das Publikum im 19. Jahrhundert äußert sich viel spürbarer als das heutige Publikum in einem traditionellen Konzert. So beschreibt Hanslick im Jahr 1865 die Reaktion des Wiener Publikums auf die Darbietung einer weitgehend autodidaktisch ausgebildeten Sängerin mit einer anfänglichen Zurückhaltung, die in eine murmelnde Zustimmung übergeht und schließlich in einem gewaltigen Zucken durch die Publikumsreihen mündet (Hanslick, Eduard: Sämtliche Schriften Band 1/7: Aufsätze und Rezensionen 1864–1865, S. 297–298) <https://o-library-oapen-org.catalogue.libraries.london.ac.uk/bitstream/handle/20.500.12657/34367/437212.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [15.07.2023].
- 24 Welche Rolle Gruppendynamiken in Bezug auf Resonanz spielen, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden; es kann lediglich auf die Gefahr der Manipulation hingewiesen werden, wenn die Zuhörer*innen sich nicht mit eigener Stimme beteiligen und unterschiedliche Stimmen und Widerstände keine Berücksichtigung finden.
- 25 Die Autorin dankt dem Soziologen Ganga Jey Aratnam für diesen Hinweis.
- 26 In der Anverwandlung machen sich die Beteiligten im Sinne einer Mimesis ähnlich, was gleichzeitig innerhalb des co-kreativen Prozesses etwas Neues und Individuelles hervorbringt (Mahlert 1998, S. 14).

Die Anverwandlung oder Transformation im Sinne von Rosa erfasst alle Beteiligten und ereignet sich in einem Wechselspiel von Affizierung und Selbstwirksamkeit. Dadurch unterscheidet sie sich von einer Aneignung auf grundsätzliche Weise: die Aneignung verläuft einseitig und ist auch ohne Affizierung und Selbstwirksamkeit möglich (Rosa 2018b, S. 42, 2019b, S. 45). Eine Aneignung »verwandelt die Aneignenden nicht, Anverwandlung dagegen verändert das erfahrende Subjekt wie die begegnende Welt im Sinne einer Selbst-Transformation (in ein sich eröffnendes Gemeinsames hin).« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 9) Während die Aneignung ergebnisorientiert und planbar ist, sich also einem im Voraus formulierten Ziel Schritt für Schritt nähert und einer Ressourcenerweiterung entspricht (Rosa 2016, S. 318), ereignet sich die Anverwandlung oder Transformation auf unvorhersehbare Weise und ist ergebnisoffen: »Die Anverwandlung kann nicht geplant, kontrolliert, gesteigert oder festgehalten werden, noch kann über sie verfügt werden.« (Müller-Brozović 2019a, S. 5) In der Transformation zeigt sich immer auch ein Eigensinn, dem man nicht habhaft wird (Rosa 2018b, S. 58). Es können daher immer nur Weltausschnitte anverwandelt werden, die sich einem aber auch wieder entziehen können (Rosa 2016, S. 318). Der Prozess der Transformation oder Anverwandlung ist

»zeitintensiv und erfordert das *Sich-Einlassen* auf die Dinge sowie die Bereitschaft, sich selbst zu verändern, sich gleichsam *aufs Spiel zu setzen*; zugleich ist sie nur dort möglich, wo Selbstwirksamkeit erfahrbar wird, was wiederum den Einsatz von Zeit, Aufmerksamkeit, Libido und Energie voraussetzt. Und sie enthält ein Moment des Unverfügbaren und deshalb Unbezahlbaren. Resonanz ist kein rechtliches oder ökonomisches Besitzverhältnis.« (Rosa 2016, S. 433, H.i.O.)

Die Beschreibung einer Transformation oder Anverwandlung liest sich wie die Erfahrung von gelingendem Musizieren und tatsächlich zieht Rosa zur Illustration einer Transformation die Musik bei, und zwar sowohl aus der Perspektive der Musiker*innen wie auch des Publikums. Am Beispiel von Igor Levit, der sich der *Mondscheinsonate* immer wieder annähert, mit ihr in einer fortwährenden Wechselbeziehung steht, sich mit ihrem Eigensinn auseinandersetzt und ihrer doch nie habhaft wird (und genau darin ein Glück empfindet), zeigt Rosa, dass auch der Eigensinn der *Mondscheinsonate* sich dynamisch verändert und dadurch auch Levit selbst und dessen Begegnung mit Beethovens Stück sich stetig verändern (Rosa 2018b, S. 58). In Resonanzbeziehungen transformieren sich beide Seiten in einem fortwährenden Prozess, denn »was die *Mondscheinsonate* [...] *sagt*, das hängt auch von unserer Antwort ab.« (Rosa 2018b, S. 58, H.i.O.)

Um die Transformation aus der Perspektive des Publikums zu erläutern, verweist Rosa auf die erwähnte umfangreiche Studie von Alf Gabrielsson (2011) und erwähnt daraus folgende Merkmale einer Transformation: »Kontrollverlust«, »neue[...] Einsichten in die eigenen Möglichkeiten und Bedürfnisse«, »veränderte[...] Erfahrung der Situation, des eigenen Körpers und Geistes oder von Zeit und Raum« sowie eine »veränderte[...] Lebenseinstellung.« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 8–9) Diese Merkmale von starken Musikerlebnissen, die aus einer resonanten Musikbeziehung entspringen und eine Transformation bewirken, werden in ähnlicher Formulierung auch in der vorliegenden Arbeit erläutert (vgl. Kapitel 2.4 und Abb. 2).

Zur Konkretisierung der Transformation innerhalb von Resonanzbeziehungen wird daher nochmals auf die beiden längeren Zitate aus Gabrielssons Studie (vgl. Kapitel 2.4) eingegangen und einzelne Aspekte, in denen sich Merkmale von Resonanzbeziehungen und einer Transformation zeigen, hervorgehoben. Zunächst zum Zitat des unerfahrenen Konzertbesuchers, der in einem Flugzeughangar Dvořáks Sinfonie *Aus der Neuen Welt* unter der Leitung von Sergiu Celibidache hört (Gabrielsson 2011, S. 306–307). Der Konzertanlass bedeutet dem Interviewten sehr viel, was vermuten lässt, dass der Konzertbesuch mit starken Wertungen verbunden ist. Ein Live-Orchester zu hören, scheint für ihn ein besonderer Anlass zu sein. Dvořáks *Aus der Neuen Welt* kennt er noch nicht, verbindet mit dem angekündigten Live-Konzert aber eine große Vorfreude und Offenheit, die sich auch in seiner leiblichen Befindlichkeit zeigt (»Went there with open ears and eyes.«). Der Konzertbesucher erzählt nicht nur von einer starken Affizierung, die er als Überwältigung erlebt, sondern beschreibt auch, was ihn besonders fasziniert hat, nämlich die Melodien, Harmonien, die Instrumentation und Klangfarben. Dies offenbart, dass der Zuhörer sich auf intensive Weise mit der Machart der Musik auseinandersetzt, was einer Selbstwirksamkeit entspricht. Die Musik beschäftigt ihn nicht nur kognitiv, sondern erfasst ihn auch emotional und er erfährt dadurch eine Stärkung: »It felt majestic, beautiful, and great.« Die Selbst- und Weltbeziehung des Zuhörers verändern sich: er gewinnt an Selbstvertrauen, das ihn zu einer Gegenreaktion zwingt. Nach dem emotionalen Kontrollverlust, der sich in einer Überwältigung zeigt, folgt eine unvorhersehbare Veränderung, die sich auch in seinem Willen niederschlägt und sich in einer Reaktion äußert, für die der Interviewte eine Formulierung wählt, die ihn als handelnde Person in den Hintergrund rücken lässt und die an die Idee des Mediopassiv erinnert: Es geschah – »it set forces into motion« – und zwar mit einer solchen Dringlichkeit, dass der Zuhörer unmittelbar nach dem letzten Ton beginnt, enthusiastisch zu klatschen. Nun ist (nach einer intensiven inneren Beteiligung) endlich seine Zeit sowie sein Gestaltungsraum gekommen und er reißt mit seiner öffentlich kommunizierten Begeisterung die Hälfte des Publikums mit. Dem Zuhörer wird erst im Verlaufe des Applauses bewusst, dass er gerade eine Konvention gebrochen hat (denn offenbar wollen die Musiker*innen noch einen weiteren Satz der Sinfonie spielen), viele Personen wegen ihm eine Tradition überwunden haben und mit ihm gemeinsam die Musik und die Musiker*innen begeistert gefeiert haben – und gleichzeitig für eine Irritation und einen ungewollten Unterbruch des Konzerts sorgen. Erneut verändert sich das Selbst- und Weltverhältnis des Zuhörers. Nun verlangt »the same music« eine Konzentration beim Zuhören, die er aber nicht mehr aufbringen kann; die gleiche Musik ist eine andere geworden: »[it] didn't have the same positive power that it had in the beginning.« (Gabrielsson 2011, S. 307) Im geschilderten Konzerterlebnis erlebt der Zuhörer ein starkes Musikerlebnis, dessen Lebendigkeit ihn, das Publikum, den Dirigenten, das Orchester, die Musik, ja die ganze Situation verändert. Ein solches Ereignis ist weder vorhersehbar noch kontrollierbar. Es ist auch nicht steigerbar. In der veränderten Weltbeziehung des Zuhörers entwickelt die Musik einen Eigensinn, sie entzieht sich der Aufmerksamkeit des Zuhörers und verliert für ihn schließlich an Kraft. Dennoch ist dieses starke Musikerlebnis dem Zuhörer in Erinnerung geblieben und hat ihn geprägt.

Die Person im zweiten Zitat von Gabrielsson, ein Orchestermusiker, hat offenbar schon mehrfach starke Musikerlebnisse erfahren und sehnt sich nach weiteren, ja er

befindet sich sogar »on the hunt for magic moments« (Gabrielsson 2011, S. 243). Aus Erfahrung weiß er jedoch, dass diese nicht geplant oder bestellt werden können, sondern sich nur unter günstigen Bedingungen ereignen und zwar wenn etwas »over and above the ordinary« passiert. Wenn sich etwas Außerordentliches ereignet, reagieren die Musiker*innen auf besondere und unerwartete Weise: »The musicians surprise each other and themselves on the stage, they achieve something they didn't think they could do.« Die Musiker*innen lassen sich vom Unerwarteten affizieren. Sie werden davon überrascht – und überraschen sich selbst und andere. Ihre Beziehungen untereinander verändern sich. Sie befinden sich im Bereich des Mediopassiven und entwickeln in der Gruppe eine besondere Form von Energie und Selbstwirksamkeit. Die Transformation verändert nicht nur jede*n Musiker*in, sondern auch deren Zusammenspiel. Ihr Musizieren entspricht keineswegs der geproben und vereinbarten Interpretation, erreicht jedoch eine Qualität, die sich jenseits von gängigen Kategorien bewegt und die der Musiker mit dem Prädikat »extra-magic moments« auszeichnet, was einem überschießenden Moment gleichkommt. In solchen Momenten kann er sein ganzes Potenzial ausschöpfen. Starke Musikerlebnisse haben für den Musiker sowohl auf der Bewertungs- als auch auf der Begehrenskarte (also bei den starken und schwachen Wertungen) höchste Priorität. Sie sind sehr wichtig und machen gleichzeitig großen Spaß. Doch der Musiker weiß, dass diese besonderen Momente nur mit vollem Risiko, höchster Aufmerksamkeit und ganzem Energieeinsatz zu haben sind. Er vergleicht ein solches Musizieren mit einem Drahtseilakt. Das Musikensemble spielt nicht nur besonders lebendig, sondern setzt alles aufs Spiel und lässt zu, dass auch ein Absturz möglich ist. Damit zeigen die Musiker*innen eine große Offenheit und hohe intrinsische Motivation sowie eine Form von Selbstwirksamkeit, deren Erfolg nicht mit einer äußeren Belohnung gewürdigt wird, sondern mit einer veränderten Selbst- und Weltbeziehung (»you're flying«) und einer intensiveren, veränderten Beziehung zum Publikum, die sich auch körperlich und in der Kommunikation zeigt (»you can see it in their eyes, you notice more involvement, you see a direct communication between the stage and the audience«). Obwohl die Musiker*innen sich in einer extremen Situation befinden und zusagen um ihr Leben spielen, nehmen sie auch das Publikum wahr und stehen mit ihm in einer Wechselbeziehung von Hören und Antworten. Der interviewte Musiker empfindet sich nicht nur als Gebenden, sondern auch als Empfangenden. Indem der »kick you yourself get« auch weitergegeben wird, verdoppelt sich der Impuls, was wiederum den magischen Moment verstärkt: »That's the best that can happen of anything.« (Gabrielsson 2011, S. 244)

Die Qualität von starken Musikerlebnissen liegt also in lebendigen Beziehungen, die alle Beteiligten erfasst, miteinbezieht und verändert. Die Beschaffenheit der Beziehung vergleicht der Musiker mit einer Liebe, die alle Beteiligten, ihn selbst, die Gruppe und die Menschen im Publikum erreicht. Sich selbst erlebt der Musiker dabei in einer mediopassiven Haltung: einerseits streckt er seine Fühler aus und vergleicht sich mit einer Antenne (»I feel like an aerial«), andererseits versteht er sich auch als Medium »for something that sometimes reaches all the way to the audience.« (Gabrielsson 2011, S. 244) Wer also das Publikum erreichen und musikalisch involvieren will, muss offen sein für Unerwartetes, sich selbst

und die Mitmusiker*innen überraschen, das Publikum mit einem feinen Sensorium wahrnehmen und mit ihm interagieren. Das musikalische Involviertsein in Form von starken Musikerlebnissen äußert sich in einer Co-Produktion und einer Transformation aller Beteiligten. Dass starke Musikerlebnisse als magische Momente nicht mit einem Trick herbeigezaubert werden können, sondern unverfügbar sind, durchzieht die ganze Erzählung des Musikers.

Da Ursula Brandstätter (2013b) Musik als involvierende Kunst bezeichnet und eine Theorie der ästhetischen Transformation entwickelt hat, die auf Ähnlichkeitsbeziehungen beruht, wird an dieser Stelle kurz darauf eingegangen, bevor sich Kapitel 6.1.3 damit befasst. Brandstätter zeigt auf, dass das Denken in Analogien und Beziehungen, die auf Ähnlichkeiten beruhen, ein kausales Denken mit dem Ziel einer Eindeutigkeit überwindet und ein offenes Denken ermöglicht, das Widersprüche und Mehrdeutigkeit nicht nur zulässt, sondern einfordert (Brandstätter 2015, S. 53–54). Ein analoges Denken, so Brandstätter, schafft Freiräume, in denen Widersprüche fruchtbar gemacht und Erkenntnisse gewonnen werden können. Ästhetische Erfahrungen beinhalten für Brandstätter in diesem Sinne nicht nur eine Erkenntnis *von* Kunst, sondern auch eine Erkenntnis *durch* Kunst (Brandstätter 2013b). Brandstätter verortet eine Ambiguitätstoleranz, die sich aufgrund der vorhandenen Widersprüche und Mehrdeutigkeiten in ästhetischen Erfahrungen manifestiert, durchaus auch in einem politischen Kontext: »Wenn wir uns auf ästhetische Phänomene einlassen, lernen wir, mit Pluralität, Heterogenität, Differenzen und Widersprüchen umzugehen.« (Brandstätter 2013a)

Resonanzbeziehungen mit Musik weisen die von Ursula Brändstätter (2013a) beschriebenen Merkmale ästhetischer Erfahrungen auf: es handelt sich um Differenzenerfahrungen, die in einem Wechselspiel eine Selbst- und Weltbeziehung verschränken und daher immer körperlich-leiblich und lebensweltlich verankert sind sowie kein primäres äußeres Ziel verfolgen, sondern ihren Sinn in sich selbst tragen. Resonanzbeziehungen zeichnen sich wie die ästhetischen Transformationen nach Ursula Brandstätter durch eine »Eigenzeitlichkeit« und »Eigenräumlichkeit« aus: sie werden als insulares Ereignis erlebt, das den Fluss der Zeit und das Verhältnis zum Raum verändert (Brandstätter 2013a). Die Welt zeigt sich in Resonanzbeziehungen (respektive in ästhetischen Erfahrungen) in ihrer materialen und sinnlichen Beschaffenheit, d.h. sowohl in ihrer Präsenz als auch in ihrer Bedeutung (Gumbrecht 2003, S. 210ff. in: Brandstätter 2013a), wobei ästhetische Erfahrungen sich einer sprachlichen Beschreibung entziehen²⁷ (Brandstätter 2013a).

Resonanz erster und zweiter Ordnung

In einem aktuelleren Artikel beschreibt Rosa die Spannung zwischen zwei unterschiedlichen Ordnungen von Resonanz am Beispiel verschiedener Transformationsformen, nämlich zwischen einer

27 Das Unvermögen, ästhetische Erfahrungen in adäquaten Worten zu beschreiben, weist darauf hin, dass auch eine empirische Untersuchung von Resonanzbeziehungen mit dieser Schwierigkeit umgehen muss. Die umfangreiche Studie von Gabriellsson (2011), in der Menschen von ihren starken Musikerlebnissen berichten, erhält dadurch eine umso größere Wichtigkeit.

»resonance« as a fleeting social or transient aesthetic experience« on the one hand and resonance as a stable, reliable mode and sense of being in, or relating to, the world. I have tried to account for this gap between resonance as a temporary, extra-ordinary, even ecstatic emotional peak-experience and resonance as an established, perhaps even institutionalized mode of relating to the world by distinguishing between immediate experiences of resonance and long-term axes and dispositions of resonance. But now I feel that this is not enough: Sometimes subjects gain a sense and experience of resonance precisely through routine actions in repetitive practices. I would like to capture these latter forms by introducing the concept of »second order resonance« but including this as a systematic aspect into the resonance conception is still work in progress.« (Rosa 2020, S. 406)

Eine Resonanzerfahrung erster Ordnung entspricht einem starken, ekstatischen Erlebnis, das die Erwartungen sprengt und bisherige Präferenzen, den Habitus und das soziale Feld zu verändern mag, also auch die starken Wertungen schlagartig und nachhaltig transformiert. Rosa illustriert dies am Beispiel des Disc Jockeys Alan Freed, der als Jazz- und Klassikliebhaber Rock'n Roll verabscheut, bis er eines Tages bei einem Rockkonzert fasziniert und erschüttert feststellt: »Let's face it [. . .] rock n'roll is bigger than all of us.« (Rosa 2020, S. 400) Durch dieses Schlüsselerlebnis verändert Alan Freed auch seine Tätigkeit: er wird zu einem der wichtigsten Förderer von Rock'n Roll und setzt sich energisch für eine Veränderung von Musikinstitutionen ein (ebd.).

In Resonanzerfahrungen zweiter Ordnung sind die Transformationen zwar auch ergebnisoffen, sie stoßen Gewohnheiten jedoch nicht gänzlich um, sondern führen zu deren Vertiefung und Erweiterung. Sowohl Rituale als auch Routinen können Resonanzerfahrungen zweiter Ordnung begünstigen (Lijster et al. 2018, S. 44; Rosa 2020, S. 406):

»Rituale dienen in allen Kulturformen dazu, uns mittels vertrauter, eingeübter Muster, Formen und Praktiken die Begegnung mit dem Unbekannten, Unerwarteten, Unverfügbaren zu ermöglichen. Sie erzeugen dazu »Resonanz zweiter Ordnung« in dem Sinne, dass sie uns erfahrungsbereit, offen und empfänglich werden lassen. Wenn sie allerdings erstarren, entsteht stattdessen Entfremdung: Die rituellen Abläufe sagen uns dann nichts mehr, sie berühren uns nicht mehr, erzeugen gähnende Langeweile.« (Rosa 2023, S. 154)

Nur wenn eine gleichzeitige Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit eines Rituals wahrgenommen wird, entwickelt es ein Potenzial für Resonanzerfahrungen. Ist dies der Fall, so entwickeln darin geübte Menschen ein feines Gespür für Resonanzmomente und festigen ihre bestehende Resonanzachse. Dies kann innerhalb eines traditionellen Konzerts geschehen oder in neuen Formen eines Konzertrituals.

Die Unterscheidung in resonante Beziehungen erster und zweiter Ordnung bedeutet für die Resonanzaffine Musikvermittlung, dass nicht nur überwältigende Musikerlebnisse, die eine grundsätzliche Neuausrichtung einfordern, oder besondere ästhetische Erfahrungen, die lebenslang in Erinnerung bleiben, resonante Musikbeziehungen stiften und verändern können, sondern auch innerhalb Rituale und Repetitionen starke Resonanzachsen

wachsen können. Um ein musikalisches Involviertsein zu begünstigen, bedarf es daher nicht unbedingt umwälzender Innovationen oder großer Irritationen, je nach Person und Situation sind es eher vertraute Verhältnisse oder Stille, die Resonanzbeziehungen ermöglichen. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung kann daher ganz unterschiedlich vorgehen und zeichnet sich nicht durch das Kreieren vermeintlicher Überwältigungsszenarien aus.

Ob in Resonanzbeziehungen erster oder zweiter Ordnung – mit der Transformation ist immer, bedingt durch die Begegnung mit einem Anderen, auch die Veränderung des eigenen Horizonts verbunden:

»Violating the meaning of one's interpretive horizon can clearly constitute a major experience of resonance! More than this, I claim that an element of transgression of this horizon is necessary for resonance to happen. Resonance is the result of an encounter with something that is not (entirely) captured by my standard interpretive frames.« (Rosa 2020, S. 400)

Daraus lässt sich für die Resonanzaffine Musikvermittlung schließen, dass mit Resonanzbeziehungen und der damit verbundenen Transformation immer auch eine Form von Bildung verbunden ist (vgl. dazu Kapitel 3.8). In der Transformation verändert sich der Horizont und Interpretationsrahmen und damit auch (sei es radikal in Resonanzbeziehungen 1. Ordnung oder auf kontinuierliche, vertiefende und erweiternde Weise in einer Resonanzbeziehung 2. Ordnung) die starken Wertungen (Rosa 2020, S. 399; 409–410).

Resonanzethik

Da Resonanz eine Begegnung mit einem Anderen und keine Echobeziehung ist, geht es weder um das Nostrifizieren eines Anderen noch um das Affirmieren von Gewissheiten und der eigenen Identität, sondern um deren Transformation:

»For in contrast to an echo, which is hearing your own sound or voice thrown back at you by some obstacle, resonance is an answer by a different voice, in a different tone or frequency. This necessarily implies difference. We can only get in resonance with something or someone out there that is insurmountably different from us and non-controllable. Therefore, it is not about the ›nostrification‹ of another, and not about the reinforcement or affirmation of one's identity, but about its transformation.« (Rosa 2020, S. 399)

Die Transformation ereignet sich aufgrund der Unverfügbarkeit von Resonanz als ergebnisoffene Selbst-Transformation. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung kann daher nicht andere transformieren, sondern bedarf einer eigenen Offenheit für Veränderungsprozesse und einer Haltung, die Rosa (2020, S. 411) als »responsability« bezeichnet: Resonanzaffine Musikvermittler*innen sind sich nicht nur einer Verantwortung gegenüber dem Publikum, den Musiker*innen, ja der Umwelt im umfassenden Sinn bewusst, sie trainieren und entwickeln ihre Verantwortung auch und orientieren sich an folgender Resonanzethik:

»This is an ethics that tries to let the other be, to preserve its voice, but nevertheless seeks to reach out and touch it and let it transform itself: The resonant subject does not try to transform the other, but it might try to open routes for self-transformation for the other. In this sense, the autonomy of the other is always respected: It is a consequence of accepted inaccessibility. I believe this sense of care for the other even extends beyond subjects: When we are in resonance with nature, or a piece of art, for example, we try to preserve it carefully.« (Rosa 2020, S. 410)

3.2.4 Unverfügbarkeit

Die Unverfügbarkeit als definierendes Merkmal von Resonanz hat zur Konsequenz, dass Transformationen ergebnisoffen sind und die Differenz und Autonomie des* der Anderen respektiert werden (Rosa 2020, S. 410). Das Resultat von Resonanzbeziehungen mit anderen Menschen, Ideen, Dingen, Arbeit, Natur – kurz mit der Welt – kann nicht prognostiziert werden (Rosa 2021, S. 247). Da jedoch aus der wechselseitigen Offenheit und dem gegenseitigen Erreichen und Erreichtwerden eine Lebendigkeit entspringt (was das Wesen der Transformation ausmacht), sieht Rosa in der Unverfügbarkeit von Transformationen den »Ort der *Natalität*, die Hannah Arendt zu den Grundbedingungen menschlicher Existenz zählt: Die Fähigkeit zum Neuanfang ergibt sich aus dem ergebnisoffenen, resonanten Zusammenhandeln der Menschen.« (Rosa 2021, S. 247–248, H.i.O.) Auch wenn der Begriff Unverfügbarkeit ein Unvermögen und eine Einschränkung impliziert, birgt Unverfügbarkeit vor allem ein kostbares Potenzial für Neues, Lebendiges.

Aufgrund ihrer Unverfügbarkeit lässt sich Resonanz weder anhäufen, speichern noch instrumentell steigern (Rosa 2018b, S. 45). Das Moment der Unverfügbarkeit prägt die Resonanztheorie auf entscheidende Weise:

»Vielleicht impliziert die prinzipielle Unverfügbarkeit von Resonanz tatsächlich auch, dass man ihrer theoretisch niemals völlig und erschöpfend habhaft werden kann. Der Begriff wird dürr und beginnt sich zu entziehen, wenn man ihn philosophisch *festzunageln* versucht. Weil Resonanz aber auch eine unmittelbare Erfahrungswirklichkeit darstellt, entfaltet er dennoch eine eigentümliche Faszinationskraft.« (Rosa 2016, S. 761, H.i.O.)

Eine theoretische Annäherung an das Moment der Unverfügbarkeit unternimmt Rosa über eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Verfügbarkeit, die den Menschen strukturell (von außen) und kulturell (von innen) dazu zwingt, die Welt »zu erschließen, zu erreichen, anzueignen, zu beherrschen und zu kontrollieren [...]. Dabei geht es oft nicht darum, Dinge – Weltausschnitte – überhaupt erreichbar zu machen, sondern sie schneller, leichter, effizienter, billiger, widerstandsloser, sicherer verfügbar zu haben.« (Rosa 2018b, S. 20)

Vor seiner Beschäftigung mit der Resonanztheorie, forschte Rosa zur Beschleunigung und ihren Auswirkungen auf die Gesellschaft (Rosa 2013). Daher kommt er zu folgender These: »Die Sozialformation der Moderne ist strukturell dadurch gekennzeichnet, dass sie

sich nur dynamisch zu stabilisieren vermag, während ihr kulturelles Programm auf eine systematische Vergrößerung der individuellen und kulturellen Weltreichweite zielt.« (Rosa 2016, S. 518, H.i.O.) Rosa diagnostiziert als treibendes Motiv der Moderne den Wunsch, »Welt in Reichweite [zu] bringen« und die eigene Weltreichweite zu vergrößern (Rosa 2016, S. 521, H.i.O.). Mit dem Streben, die eigene Weltreichweite auszudehnen, ist auch die Ausübung von Macht verbunden, was auf Kosten anderer geht (Rosa 2018b, S. 24). Wer aber nur darauf fokussiert, die Welt auf immer raffiniertere Weise zu erreichen, verliert die Fähigkeit, selbst erreichbar und affizierbar zu sein.

Doch selbst wenn alles möglichst erreichbar, planbar und voraussehbar gemacht werden soll, bestimmt nicht die Verfügbarkeit, sondern konstituiert »Unverfügbarkeit [...] menschliches Leben und menschliche Grunderfahrung« (Rosa 2018b, S. 9), beispielsweise beim Spielen, in der Liebe oder im Umgang mit dem Tod. Wie wir uns auf individueller, kultureller, institutioneller und struktureller Ebene zur Unverfügbarkeit verhalten, sagt etwas über unsere Beziehung zur Welt aus (Rosa 2018b, S. 10).

Rosa unterscheidet vier Dimensionen von Verfügbarkeit. Die erste Dimension ist das Sichtbarmachen (Rosa 2018b, S. 21). Es wird ein Bewusstsein geschaffen, dass etwas da ist und dieses Etwas erkennbar ist. Das Sichtbarmachen beinhaltet jedoch auch das Streben nach einer Verstärkung: etwas soll besser, länger, intensiver und nicht nur wenigen, sondern vielen, wenn nicht allen, sichtbar gemacht werden²⁸. Die zweite Form von Sichtbarmachen entspricht einem Erreichbar- oder Zugänglichmachen²⁹ (Rosa 2018b, S. 21). Damit ist nicht nur ein Wahrnehmen verbunden, sondern auch ein Prozess der Umsetzung. Etwas wird nicht nur sichtbar, sondern auch erlebt oder realisiert. Dazu werden Ressourcen eingesetzt und eventuell vorhandene Hindernisse überwunden. Das Zugänglichmachen ist mit einer Expansion verbunden, die physisch oder territorial erfolgen kann. Die dritte Dimension der Verfügbarkeit ist das Beherrschbar- und Kontrollierbarmachen (Rosa 2018b, S. 21–22). Hierfür ist der Kolonialismus ein Beispiel, der die Welt(-beziehungen) bis heute auf grundlegende Weise prägt. Aber auch die Technik beherrscht mit ihren Erfindungen die Welt und ist eine Konsequenz von Wissenschaft und Forschung. Das Beherrschbar- und Kontrollierbarmachen ist daher auch nicht prinzipiell schlecht, sondern Basis der menschlichen Entwicklung. Die vierte Dimension der Verfügbarkeit ist die Nutzbarmachung: was beherrscht und kontrolliert wird, wird auch nutzbar gemacht und zum eigenen Vorteil oder für bestimmte Zwecke instrumentalisiert (Rosa 2018b, S. 22). Mit einer Nutzbarmachung wird die Welt gestaltet oder es werden neue Welten erzeugt.

Alle vier Dimensionen des Verfügbarmachens beinhalten das Moment der Steigerung und sind institutionalisiert (Rosa 2018b, S. 23). Wissenschaft will Wissen schaffen und vergrößern, Technik will unsere Möglichkeiten erweitern und Weltausschnitte beherrschen und kontrollieren, die Wirtschaft basiert auf Wachstum, Recht und Politik

28 Das Sichtbarmachen entspricht jedoch *nicht* einer Aufmerksamkeitssteigerung im Sinne einer Marketingstrategie.

29 Damit ist in Bezug auf die Forschungsfrage ein Zugänglichmachen von Musik gemeint, das sich nicht auf den Text (Notation), sondern auf die Aufführung von Musik bezieht. Während Musik als Notation nur von Expert*innen gelesen werden kann, wird sie in ihrer aufgeführten Form für eine breite Öffentlichkeit zugänglich.

steuern und kontrollieren soziale Prozesse (Rosa 2018b, S. 23). Auch wenn diese Schilderungen ein negatives Schlaglicht werfen, richtet sich die Resonanztheorie keineswegs gegen Wissenschaft, Technik, Wirtschaft, Recht und Politik. Für Rosa ist der Wunsch nach einem Verfügbarmachen der Welt anthropologisch angelegt und Voraussetzung dafür, zu sich und dem eigenen Weltverhältnis in Distanz zu gehen, was wiederum die Grundlage für eine Entwicklung darstellt (Rosa 2018b, S. 37). Rosa äußert sich nicht grundsätzlich gegen eine Verfügbarkeit, vielmehr plädiert er für einen differenzierten Umgang mit ihr, denn vollends ausgeschlossen ist Resonanz nur, wenn alle vier Dimensionen der Verfügbarkeit umgesetzt werden (Rosa 2018b, S. 52).

Genauso verunmöglicht aber auch eine vollkommene Unverfügbarkeit eine Resonanzbeziehung und steht gar im Widerspruch zu ihr, da Resonanz eine Affizierung voraussetzt. Mit einer vollkommenen Unverfügbarkeit wäre die Welt oder zumindest ein Weltausschnitt weder sichtbar, erreichbar, beherrschbar noch nutzbar. Dies offenbart, dass mit einer totalen Unverfügbarkeit keine Resonanzbeziehungen möglich sind. Resonanz, als Erfahrung unverfügbar, ist gleichzeitig konstitutiv auf eine gewisse Verfügbarkeit der Welt angewiesen, nämlich auf eine Halbverfügbarkeit (Rosa 2018b, S. 48). Dies erläutert Rosa am Beispiel der Musik, die man wahrnehmen muss, um womöglich mit ihr in eine Resonanzbeziehung zu kommen. Dies entspricht der ersten Dimension der Verfügbarkeit, nämlich dem Sicht- oder hier eher dem Hörbarmachen (Rosa 2018b, S. 49). Die Steigerung der Verfügbarkeit illustriert Rosa am Beispiel des Musikwesens, das seit jeher versucht, »Musik verfügbar zu machen: Zunächst in regelmäßigen und professionalisierten Aufführungspraktiken, dann aber durch das Bannen der Klänge auf Tonträger.« (Rosa 2018b, S. 49), was einem Erreichbarmachen, der zweiten Dimension der Verfügbarkeit, entspricht.

Wenn jedoch die dritte Dimension, das Beherrschbarmachen, vollständig eingelöst ist, entzieht sich die Möglichkeit einer Resonanz. Nur solange die Welt, das Gegenüber, die Musik auch eine eigene Stimme, einen Eigensinn äußert, wenn sie also nicht vollständig beherrscht, begriffen oder verstanden wird, sondern etwas verbirgt, das nach einer weiteren Beschäftigung ruft, ist eine Resonanzbeziehung möglich (Rosa 2018b, S. 52). Als Kronzeuge für eine solche Resonanz zitiert Rosa wiederum Igor Levit, der über die *Mondscheinsonate* sagt: »Je häufiger ich eine Sonate spiele, je mehr ich damit arbeite, desto weniger verstehe ich sie, desto mehr entfernt sie sich von mir, desto glücklicher werde ich damit, und desto öfter will ich sie spielen.« (Rosa 2018b, S. 53) Dieses Beispiel illustriert auch, dass die Unverfügbarkeit einen responsiven Charakter hat; Levit steht mit der Sonate im Dialog, sie spricht zu ihm. Rosa betont, »dass die Unverfügbarkeit des Gegenübers in einer Resonanzbeziehung eine *qualifizierte* Unverfügbarkeit ist: Es kann sich nicht einfach um die Unverfügbarkeit des Zufalls handeln – und eben deshalb meint Unverfügbarkeit hier nicht einfach Kontingenz.« (Rosa 2018b, S. 56)

Kunst, und im Speziellen die Musik, bietet gemäß Rosa aufgrund ihrer Unverfügbarkeit ein hohes Potenzial für Resonanz. Zudem befördert auch das Kunstverständnis der Moderne die Annahme, dass Kunst eine potenzielle Resonanzsphäre bildet. In der Kunst wird eine bestimmte »Kraft« vermutet, was sich bereits darin zeigt, dass das Kreieren von Kunst eine Inspiration, aber auch eine Auseinandersetzung mit ihr braucht, die sich durchaus auch gegen die eigentliche Intention der Künstler*in stellt (Rosa 2016, S. 474). Kunst, so Rosa, beruht auf einer »prinzipiellen *Unverfügbarkeit* des künstlerischen

Momentes« und geht über eine verfügbare Technik hinaus, weshalb »der ›wahre‹ Künstler nicht nur ein brillanter Virtuose und Techniker sei, sondern von der Kunst beseelt sein müsse«, was jedoch nicht erzwungen oder kontrolliert werden könne (Rosa 2016, S. 475). Die Unverfügbarkeit betrifft jedoch nicht nur die Produktion, sondern auch die Rezeption von Kunst: »Wer dafür die ›Antennen‹ nicht hat oder nicht in der richtigen ›Stimmung‹ ist, ist nicht in der Lage, die Tiefe oder genauer: die eigene Stimme eines künstlerischen Werkes (sei es ein Konzert, ein Gedicht, eine Skulptur oder ein Gemälde) zu erfassen und zu begreifen.« (Rosa 2016, S. 476) Dazu bedarf es einer Affizierung, deren Natur jedoch nach Auffassung von Rosa unscharf und mehrdeutig ist und eine »eigentümliche Leerstelle in der modernen Konzeption von Kunst« darstellt (Rosa 2016, S. 476). Die Kraft der Kunst, so vermutet Rosa mit Bezug auf Christoph Menke, liegt nicht in einer außermenschlichen Muse, sondern sei eine Kraft des Menschen, die unverfügbar und daher vor- oder außersubjektiv ist (Rosa 2016, S. 477). Rosa bezeichnet Kunst als Ringen und prekäres Antwortgeschehen zwischen einem vermögenden und gestaltenden Subjekt einerseits und einer eigenständigen Quelle andererseits, die er mit Menke als ein Zusammen- und Gegeneinanderwirken von Bewusstheit und Rausch bezeichnet (Rosa 2016, S. 478). Mit dieser Annahme kann Kunst als Resonanzgeschehen verstanden werden, als

»ein prekäres Antwortverhältnis zwischen zwei eigenständigen, sich stets auch widersprechenden, oftmals auseinanderstrebenden und sich im gestaltenden Ringen transformierenden Stimmen, das alle [...] Merkmale einer Resonanzbeziehung erfüllt. Das bedeutet insbesondere auch, dass es [...] scheitern kann: durch zu große Offenheit oder Rigidität des vermögenden Subjekts oder durch eine zu enge Bestimmtheit oder zu vage Unbestimmtheit des kreativen Impulses. Weil Kunst in diesem Sinne ein unkontrollierbarer Balanceakt ist, bleibt sie unverfügbar und unwahrscheinlich, kann sie scheitern und wird der Schaffensprozess oft als Leidensgeschichte erfahren und beschrieben.« (Rosa 2016, S. 478)

Rosa interpretiert ein »prekäres Antwortverhältnis« im Kunstbereich aber auch auf folgende, eigentümliche und fragwürdige Weise. Er geht davon aus, dass das Kunstschaffen damit ringt, tradierte ästhetische Formgaben zu erfüllen und zu vollenden und gleichzeitig zu sprengen und zu überschreiten und zwar »durch die Anrufung und Wirksamkeit der dunklen, dämonischen Kräfte des Außersubjektiven« (Rosa 2016, S. 499). Die Geschichte der hochkulturellen Kunst liest er entsprechend »als Geschichte eines Wechselspiels zwischen der Steigerung der formalen Strenge und der technischen Fähigkeit (etwa in der Tonkunst oder der Malerei) und ihrer transgressiven Überschreitung« (Rosa 2016, S. 499). Als Zeug*innen dieser Entwicklungslinie führt Rosa Komponist*innen von Bach über Beethoven bis Schönberg auf, die alle mit »tradierten Formgesetzen« und »deren rauschhafter Missachtung« ringen (Rosa 2016, S. 499). Rosas These zur Kunst geht von einer mehr oder weniger geschlossenen Form und einem Streben nach einer Öffnung derselben aus und mutet einseitig, unterkomplex und anachronistisch an. So behauptet er (Lijster et al. 2018, S. 51), in der atonalen Musik seien bereits alle Formelemente abgetragen und sie habe ihre Kraft verloren,

»widersprechende und widersprüchliche Forderungen zu erheben: Alle technisch gegebenen Gestaltungsmöglichkeiten erscheinen dann als gleichermaßen *verfügbar*. Der Kunstschaffende vernimmt nur noch seine eigene Stimme, seinen eigenen Gestaltungswunsch – es begegnet ihm kein Anderes mehr. Die ›postmoderne‹ Verfassung besteht eben darin, dass die innere Erschöpfung der Formentwicklung und ihre Entgrenzung der Kunst die Kraft genommen hat, noch etwas zu gebieten oder zu fordern: *Anything goes* lautet die Losung; alle Ausdrucksmöglichkeiten stehen gleichberechtigt nebeneinander.« (Rosa 2016, S. 499–500, H.i.O.)

Weil gerade alles erlaubt ist, würde sich die Kunst wieder, so Rosa, »formgebende und beschränkende Rahmen *künstlich*« aufkrotzieren (Rosa 2016, S. 500, H.i.O.). Rosas Meinung, wonach postmoderne Kunstschaffende nur noch auf sich selbst bezogen sind, sich allen Ausdrucksmöglichkeiten bedienen, ihnen »kein Anderes« begegnet und deren Schaffen nur mit künstlichen Regeln eine Kraft entwickelt, ist doch eine gewagte These und mutet seltsam an. Darauf weiter einzugehen, würde eine ästhetische Diskussion eröffnen und ist für die Beantwortung der Forschungsfrage nicht von Belang. Es sei lediglich darauf hingewiesen, dass Resonanz für Rosa historisch und biographisch verortet ist und nur innerhalb dieses Kontexts nachvollziehbar ist (Rosa 2016, S. 500). Rosas eigene Beispiele von Resonanz im Bereich der Kunst und Musik müssen entsprechend relativiert werden.

In Bezug auf die Forschungsfrage wird deutlich, dass die Unverfügbarkeit von Musik ein entscheidender Faktor für starke Musikerlebnisse ist. Durch ihre Unverfügbarkeit erhält Musik eine Lebendigkeit, die wiederum Voraussetzung ist, dass Musik überhaupt Menschen zu involvieren vermag. Allerdings steht Musik in einer starken Verfügbarkeitsspirale, insbesondere im digitalen Raum, weshalb sich viele Musiker*innen fragen, ob Live-Konzerte nach der Corona-bedingten Pause weiterhin gut besucht werden. Der Resonanztheorie zufolge sind Musik und Konzerte Beziehungsgeschehen, die einer besonderen Unverfügbarkeit unterworfen sind. Es könnte daher für zukünftige Konzerte und deren Lebendigkeit entscheidend sein, dem Beziehungsaspekt und dem Moment der Unverfügbarkeit besondere Aufmerksamkeit zu schenken und dafür Zeit und Raum zu geben.

Musikvermittlung kann durch die Linse der Resonanztheorie auf ihre Verfügbarkeit hin untersucht werden. Mit ihrem Ziel, Musikbeziehungen zu stiften, ist Musikvermittlung auf die ersten beiden Dimensionen der Verfügbarkeit, nämlich auf das Sichtbar- und Erreichbarmachen, angewiesen. Bei der dritten Dimension, dem Beherrschbar- und Kontrollierbarmachen befindet sich die Musikvermittlung aber in einem ambivalenten Bereich. Denn sowohl die Musik, als auch die Vermittlung entziehen sich einer totalen Kontrolle: was gute Musik und gute Vermittlung ist, lässt sich weder definieren noch objektiv messen. Ein vollständiges Beherrschen von Musik und Vermittlung liefert vielleicht perfekte Ergebnisse, gleichzeitig verlieren Musik und Vermittlung jedoch ihre Lebendigkeit und damit ein entscheidendes Qualitätsmerkmal. Gerade die Musikvermittlung beruft sich bisweilen auf ein voraussetzungsloses Musizieren und Mitmachen, was einem Beherrschen widerspricht. Dennoch unterliegen auch ein gemeinsames Musizieren oder freies Improvisieren gewissen Prinzipien und können hinsichtlich (spezifischen, auch selbst entwickelten) Qualitätsmerkmalen gehört, diskutiert und verbessert werden. Schließlich braucht

Musik(-vermittlung) einen selbstkritischen Umgang und den Einbezug von außen, um lebendig und wandlungsfähig zu bleiben, sich weiter zu entwickeln und nicht in eine Echo-kammer oder Blase zu geraten.

Eine gute Praxis von Musikvermittlung wird von Politik und Förderseite auch im Rahmen einer Qualitätssicherung gefordert. Entsprechend untersuchte Constanze Wimmer (2010a) in ihrer umfangreichen Exchange-Studie, welche Kriterien eine qualitätsvolle Musikvermittlung auszeichnet. Im Forschungsprozess wurde sehr bald deutlich, dass kein allgemein gültiger Kriterienkatalog vorgelegt werden kann, weshalb stattdessen entlang von empirisch ermittelten Parametern Leitfragen formuliert wurden, mit Hilfe derer Musikvermittelnde und deren Team die eigene Arbeit reflektieren können. Damit gelingt es, situativ und konstruktiv mit der ambivalenten Dimension des Beherrschens und Kontrollierens umzugehen und die Selbstwirksamkeit der Beteiligten nicht zu beschneiden, sondern zu fördern.

Noch schwieriger ist das Verhältnis von Musikvermittlung zur Nutzbarmachung, der vierten Dimension der Verfügbarkeit. Denn für viele Auftraggeber*innen und Kulturpolitiker*innen liegt gerade darin der Auftrag und die Legitimation von Musikvermittlung. Einer (vermeintlichen) Krise des Konzerts (Bugiel 2015) soll mit Musikvermittlung begegnet werden, in dem ein neues Publikum gewonnen werden soll. Im Bildungsbereich wird bisweilen von Musikvermittlung gefordert, mit Vermittlungsprojekten für bestimmte Zielgruppen Defizite im sozialen oder musischen Bereich auszugleichen³⁰. Auch hier zeigt die Wirkungsforschung, dass solche Erwartungen zu kurz gegriffen sind, denn es können von einem Angebot der Musikvermittlung, einem hoch komplexen Prozess, keine kausalen Wirkungszusammenhänge abgeleitet werden. Vanessa Reinwand-Weiss (2015) betont, dass eine Wirkungsforschung im Hinblick auf Transferleistungen bei Kulturvermittlungsprojekten vergeblich oder sogar kontraproduktiv ist und das künstlerische Tun im Fokus stehen muss. In ihrer Diskursanalyse über Wirkungsanliegen in der kulturellen Bildung fordert Anna Chrusicel (2017) zudem, die Bedingungen von möglichen Wirkungen im Hinblick auf Macht zu untersuchen und blinde Flecken (z.B. mit Bezug auf postkoloniale Theorien) aufzudecken.

Zwischen den ersten beiden und den letzten beiden Dimensionen der Verfügbarkeit tut sich im Bereich der Musikvermittlung also ein Graben auf: während die Musikvermittelnden selbst das Ziel ihrer Tätigkeit in den ersten beiden Dimensionen (sichtbar und erreichbar machen) verorten, wird von ihnen oftmals auch erwartet, kontrollierbar und nutzbar zu sein. Eine Musikvermittlung, die Resonanz ermöglichen will, kann jedoch nicht alle vier Dimensionen erfüllen.

30 Auch in der Musikpädagogik wird bisweilen mittels Transfereffekten versucht, Musik nutzbar zu machen, etwa um die Konzentration, die Leistungsfähigkeit in anderen Schulfächern oder die soziale Kompetenz zu steigern.

3.3. Entfremdung als Grundgegebenheit der Weltbeziehung

Der Begriff der Entfremdung, der im Gegensatz zum Resonanzbegriff in einer Theorietradition³¹ steht, meint bei Rosa »einen Zustand der beziehungslosen Beziehung, in der sich Subjekt und Welt innerlich unverbunden, gleichgültig oder sogar feindlich gegenüberstehen.« (Rosa 2018b, S. 37) Eine entfremdete Beziehung illustriert Rosa mit Bourdieus Beispiel eines Arbeiters in der Oper³², wo Habitus und Feld auseinanderfallen. Für Rosa ergibt sich jedoch eine noch stärkere Entfremdung, wenn Habitus und Feld kaum divergieren, etwa wenn »der Rockstar es satthat, ein Rockstar zu sein« (Rosa 2016, S. 304). Eine Entfremdung, wenn »ein Mensch, ein Ding oder ein Handlungskontext uns plötzlich *nichts mehr sagt*, [...] wir uns bei ihm *nicht mehr zuhause* fühlen, kann geschehen, *obwohl* oder sogar *gerade wenn* wir Anerkennung erfahren.« (Rosa 2016, S. 305, H.i.O.). Dementsprechend können auch Operndirektor*innen oder Opernsänger*innen nach einer erfolgreichen Premiere Entfremdung erfahren. Die Musik und der Opernbetrieb üben keine Faszination mehr auf sie aus, der Musikbetrieb wirkt stumm oder sogar bedrohlich. Für Rosa ist Resonanz zwar »*das Andere der Entfremdung*« (Rosa 2016, S. 306, H.i.O.), dennoch wird zu zeigen sein, dass Resonanz immer auch konstitutiv die Möglichkeit einer Entfremdung beinhaltet. Um sich aus einer Entfremdungserfahrung zu lösen, braucht es die Erfahrung von Affizierung und Selbstwirksamkeit, wie sie in einer Resonanzbeziehung wirksam wird; Autonomie hingegen bietet keine Lösung für Entfremdung (Rosa 2016, S. 314).

Eine Entfremdung ist auf dreifache Weise zu beobachten: in einer feindlichen (repulsiven), gleichgültigen (indifferenten) oder einseitig selbstbezüglichen (Echo-)Beziehung (Rosa 2016, S. 316; 2017, S. 319). Erleben beispielsweise Orchestermusiker*innen harsche Kritik und eine Bloßstellung ihres Musizierens vor den Kolleg*innen (was auch in diffuser, kaum greifbarer Weise als Mobbing erfolgen kann), so besteht die Gefahr einer repulsiven Entfremdung. Erhalten sie gar kein Feedback und spielt ihr musikalischer Part gar keine Rolle, so könnte sich eine indifferente Entfremdung einstellen, was insbesondere in größeren Gruppen, etwa in den ersten oder zweiten Geigen, der Fall sein kann und sich auf das gesamte Orchester und dessen Interaktion mit dem Publikum auf fatale Weise auswirkt. Bei einer Entfremdung in Form einer Echobeziehung befinden sich die Musiker*innen in ihrer eigenen Blase und sind nicht mehr empfänglich für ein wechselseitiges, lebendiges Musizieren und Anregungen von außen.

Zwischen Resonanz und Entfremdung besteht ein enges Verhältnis, sie bedingen sich gegenseitig und sind aufeinander angewiesen. Ohne eine mögliche Entfremdung ist auch keine Resonanz möglich. Entfremdung ist nicht hintergebar, sie entspricht einer Grundgegebenheit der Weltbeziehung. Resonanz darf »nicht mit *Konsonanz* oder *Harmonie* verwechselt werden« (Rosa 2016, S. 316, H.i.O.), so wie »*Dissonanz* (als das Andere

31 Entfremdung wird u.a. von Marx, Adorno oder Fromm theoretisch erörtert (Rosa 2016, S. 299).

32 Bourdieus Studie bezieht sich auf die gesellschaftlichen Verhältnisse Frankreichs in den 1970er Jahren, ist jedoch auch in der heutigen Zeit relevant, auch wenn heutzutage Bankdirektor*innen Rockkonzerte besuchen und Opernbesuche (insbesondere von Theaterschaffenden) in Jeans normal sind (zumindest in der Schweiz). Bemerkenswert ist, dass von Musikvermittlung erwartet wird, eine (vermutete) Entfremdung in eine Resonanz umzuwandeln, was kaum machbar ist.

der Konsonanz) nicht Entfremdung bedeutet.« (Rosa 2016, S. 316–317, H.i.O.) Resonanz ist vielmehr eine Beziehungsqualität, die sich vor dem Hintergrund einer Entfremdung zeigt, jedoch kein Dauerzustand ist: »Resonanz ist das (momenthafte) Aufscheinen, das Aufleuchten einer Verbindung zu einer Quelle starker Wertungen in einer überwiegend schweigenden und oft auch repulsiven Welt.« (Rosa 2016, S. 317, H.i.O.) Eine Dauerresonanz existiert nicht, sie widerspricht der Beobachtung, dass nie die Welt an sich, sondern nur einzelne Weltausschnitte anverwandelt werden und dass es sich dabei nicht um eine Aneignung handelt (Rosa 2016, S. 318).

Am Beispiel von Schuberts *Winterreise* erläutert Rosa, dass Resonanz und Entfremdung sogar gleichzeitig erfahren werden können: der Liedtext erzählt von einer Entfremdung, während die Musik einer potenziellen Resonanz Erfahrung entspricht. Eine solche Verdichtung, wie sie nur in einer ästhetischen Weltbeziehung erfahrbar ist, nennt Rosa »Entfremdungsresonanz« und erklärt, warum traurige Musik Trost spenden kann (Rosa 2016, S. 486–489). Auch wenn Rosas Resonanztheorie betont, dass die Menschen strukturell und kulturell die Welt zum »Aggressionspunkt« machen und sie beherrschen wollen (Rosa 2018b, S. 20), ist der Ansatz der Resonanztheorie positiv, denn Rosa bezeichnet Resonanz als »primäres Weltverhältnis, während Entfremdung sich zwar notwendig, aber immer erst prozessual als Sozialisationseffekt und Kulturwirkung einstellt.« (Rosa 2016, S. 624)

Resonanz im Sinne von Hartmut Rosa beinhaltet also eine potenzielle Entfremdung, sie »bedarf konstitutiv *ihrer Anderen*«, weshalb sie nicht instrumentalisiert oder für manipulative Zwecke verwendet werden kann (Rosa 2016, S. 318, H.i.O.). Rosa spricht von einer Resonanzresonanz, die einen wechselseitigen Prozess von unterschiedlichen Stimmen beschreibt, während eine Synchronresonanz ein Produkt in Form eines Gleichklangs darstellt (Rosa 2017, S. 315). Zwar kann auch ein Gleichklang »als Resonanz erfahren werden, aber nur vor dem Hintergrund ebenfalls erfahrener Differenz.« (Rosa 2018b, S. 58) Rosa betont, dass in einem völligen Einklang eine andere Stimme nicht mehr hörbar ist und »weder eine Berührung noch eine selbstwirksame Antwort und erst recht keine Transformation« stattfindet; Resonanz ist aber auch in einer wechselseitig ablehnenden Beziehung nicht möglich (Rosa 2017, S. 318). Resonanz entsteht vielmehr als ein »Aufblitzen der Hoffnung auf Anverwandlung und Antwort in einer schweigenden Welt.« (Rosa 2017, S. 321, H.i.O.) Diese etwas kitschig anmutende Formulierung konkretisiert Rosa am Beispiel der Musik:

»Das Berührtwerden, die Verflüssigung des Weltverhältnisses ereignen sich nicht (oder doch fast nie) im Erleben reiner Harmonie und reinen Wohlklangs, wie sie beispielsweise in esoterischen »Wohlfühlmelodien« oder in der »Fahrstuhlmusik« gepflegt werden, sondern dort, wo hinter Dissonanzen und tonalen oder rhythmischen Spannungen – im dramatischen Geschehen der Oper, in der abgrundtiefen Trauer eines Requiems – die Welt plötzlich zu singen anhebt und gleichsam »Aufhebung« andeutet« (Rosa 2016, S. 321),

worin Rosa ein künstlerisches Moment von westlicher Musik sieht, und zwar sowohl in der klassischen Musik als auch im Rock, insbesondere im Heavy Metal. Rosas eigenes Verhältnis zu Musik mag als romantisierende Flucht vor einer feindlichen Welt emp-

funden werden oder als Phänomen einer westlich-geprägten Postmoderne; mit Eichendorffs Gedicht *Die Wünschelrute*³³ wünscht er sich jedoch weniger in eine Traumwelt, die dank eines Zauberworts zu singen beginnt, sondern illustriert damit, dass resonante Beziehungen auch zur Dingwelt möglich sind (Rosa 2016, S. 387–388).

Die Beschäftigung mit Resonanz vor dem Hintergrund einer potenziellen Entfremdung schärft den Resonanzbegriff. So wird deutlich, dass Resonanz kein Harmonieverhältnis ist. Sie beinhaltet immer eine »Differenzerfahrung, die Resonanz [erst] ermöglicht, weil sie das Subjekt mit einer Existenzmöglichkeit in Verbindung bringt, die nicht die seine, aber dennoch mit ihm verwandt und gleichsam durch einen [...] »Resonanzdraht« mit ihm verbunden ist.« (Rosa 2016, S. 505, H.i.O.) Die Differenzerfahrung erfolgt auch nicht in einer Auseinandersetzung mit einer Kontrastfolie zum Eigenen, sondern über eine »Berührung durch das unverfügbare Andere, mit dem wir in eine Antwortbeziehung treten, die Widerspruch erlaubt und fordert und eine transformative Anverwandlung ermöglicht, welche ihrerseits wiederum die tätige Erfahrung von Selbstwirksamkeit voraussetzt.« (Rosa 2016, S. 621, H.i.O.)

Indem Rosa den Umgang mit dem Anderen konkretisiert, führt er Resonanz als politischen Begriff ein:

»Die Ausschaltung des Anderen und die Geräuschverstärkung des Identitären aber erzeugen keine Resonanz, sie verhindern sie. Dadurch geht am Ende sogar die *eigene* Stimme verloren, denn totalitäre oder faschistische Gemeinschaften beruhen auf der Sehnsucht nach *Fusion*, nach Auflösung des Eigenen in einer Gemeinschaft. Resonanz ist dagegen ein *Dialog* zwischen zwei oder mehreren eigenständigen Entitäten; ein Dialog, der Widerspruch nicht nur erlaubt, sondern sogar verlangt. Sie beruht nicht auf Einklang, Harmonie und Übereinstimmung; ganz im Gegenteil. *Resonanz*, so habe ich dargelegt, darf nicht mit *Konsonanz* verwechselt werden, sie enthält, ja sie erfordert Dissonanzen im Sinne von *Widerspruch*. Ohne diesen lässt sich weder die eigene Stimme entfalten noch eine andere Stimme vernehmen; ohne ihn sind Anverwandlung und Transformation als Kernprozesse der Resonanzbeziehung undenkbar. Resonanz meint die Begegnung mit einem anderen als Anderem, nicht die Verschmelzung zu einer Einheit.« (Rosa 2016, S. 743, H.i.O.)

Rosa differenziert in aktuelleren Publikationen seine Resonanztheorie dahingehend, dass seinem Resonanzbegriff durchaus eine Ambivalenz innewohnt (Endres et al. 2020, S. 37). So kann eine Resonanzbeziehung gleichzeitig positive und negative Konsequenzen haben, etwa wenn aufgrund einer resonanten Beziehung zu einem neuen Hobby Alltagsverpflichtungen vernachlässigt werden, wenn sich in Liebesbeziehungen neue Konstellationen und Interessensverschiebungen mit weitreichenden, auch negativen Auswirkungen ergeben oder wenn sich in psychischen Extremsituationen traumatische Erschütterungen ereignen (Endres et al. 2020, S. 37). Resonanz kann daher nicht per se für ein gutes Leben stehen.

33 »Schläft ein Lied in allen Dingen, die da träumen fort und fort. Und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort.« Joseph Freiherr von Eichendorff, *Die Wünschelrute*, in: Eichendorff, Joseph von (1826/1978): Aus dem Leben eines Taugenichts, Zürich: Diogenes.

Die Gleichzeitigkeit von Resonanz und Entfremdung, die weder einer Gegenüberstellung noch einem Verschmelzen entspricht, überwindet ein dualistisches Denken. Das Andere ist ein gegebener Teil von Resonanz. Entfremdung als latente Bedrohung eines Stummwerdens ist innerhalb der Resonanz immer vorhanden. Ein Resonanzgeschehen ist weder ein Aushandlungsprozess, der zu einer Einigung führt noch ein Auflösungsprozess, in dem die einzelnen Stimmen ihre Eigenheit aufgeben, sondern eine Gemengelage von eigenständigen Stimmen mit fließenden Übergängen. Resonanz ist ein Dialog ohne Fusionsabsicht, denn die einzelnen Stimmen sind auf einen Widerspruch angewiesen, um eine eigene Stärke zu entwickeln, Anregungen von außen aufzugreifen und sich weiterzuentwickeln. Ein solcher Prozess des gegenseitigen Austauschs ist nur resonant, wenn Affizierung, Selbstwirksamkeit, Transformation und Unverfügbarkeit und die Möglichkeit einer Differenzenerfahrung in einer wechselseitigen Beziehung Raum finden und geschehen können. Der Umgang mit dem Anderen braucht also ein wechselseitiges Berühren und beidseitige Selbstwirksamkeitserfahrungen. Dies hat nichts mit einer Bewunderung für das ›Fremde‹ oder gar Exotische zu tun, die meist aus einer hegemonialen Position erfolgt oder der (fälschlicherweise gut gemeinten) Absicht einer Bereicherung folgt und eine Aneignung anstrebt. Im Gegensatz dazu ereignen sich resonante Beziehungen in einem Wechselspiel von Affizierung und Selbstwirksamkeit von allen beteiligten Stimmen, bewegen sich in einem dynamischen Gleichgewicht und durchlaufen eine Transformation, deren Ergebnis unvorhersehbar, unkontrollierbar und nicht steigerungsfähig ist. Die in Kapitel 3.2.1 beschriebene Idee des Mediopassiv impliziert auch hier eine Gleichwertigkeit der Stimmen. Dies hat Konsequenzen für den Umgang mit dem Anderen: in Resonanzbeziehungen geht es nicht um eine Partizipation mit unterschiedlichen, sich steigernden Beteiligungsgraden von der Fremd- zur Selbstbestimmung, sondern um eine grundsätzliche Form der Kollaboration, in der sich die beschriebenen Merkmale von Resonanz zeigen. Eine resonante Kollaboration verfolgt kein im Vorfeld gemeinsam bestimmtes Ziel, sondern ereignet sich ergebnisoffen in einer Wechselbeziehung. Dieser Prozess des Hörens und Antwortens umschreibt das musikalische Involviertsein auf ideale Weise.

Resonanz zielt auch nicht auf eine Autonomie oder eine Stärkung der Identität, weder bei vermeintlich identitätsschwachen Zielgruppen, noch bei Personen, die ihre Identität in Abgrenzung zu anderen behaupten. Da Resonanz nicht geplant werden kann, können in Konzertsituationen und in Vermittlungssituationen allenfalls gute Voraussetzungen für eine mögliche Affizierung und Raum für Selbstwirksamkeitserfahrungen geschaffen werden. Erzwungen werden können Affizierung und Selbstwirksamkeit freilich nicht, es kann nur ein Rahmen und eine Plattform für eine Begegnung und einen Dialog geboten werden sowie ein Interesse am Gegenüber bekundet werden – ohne Bestrebungen, dass das Eigene gefallen oder sich dem Anderen völlig anpassen will, denn es braucht zur gemeinsamen Transformation einen gewissen Widerspruch. Für das resonanzaffine Musizieren und Vermitteln von Musik muss dies mitberücksichtigt werden. Resonanz setzt das Vorhandensein einer Andersheit voraus und respektiert die Formen von Andersheit, ohne sie in ihrer Alterität als exotisch wahrzunehmen oder sich ihrer als Appropriation zu bemächtigen.

Beim Musizieren ist ein Widerspruch oder Widerstand einfach identifizierbar, etwa in der intensiven, zeitaufwändigen Beziehung zum Instrument, wie Rosa am Beispiel der Gei-

ge und des Geigenspiels zeigt (Rosa 2016, S. 395; S. 661; S. 692). Das Erlernen und Spielen eines Instruments bietet sowohl einen haptischen, technischen als auch ästhetischen Widerstand. Das Verhältnis zum Instrument und zum Musizieren gestaltet sich widersprüchlich: an einem Tag zeigt sich das Instrument oder ein bestimmtes Musikstück als zugänglich, an einem anderen Tag verhalten sich Instrument oder Musikstück jedoch abstoßend. Beim Musizieren existieren viele Formen von Widerspruch und Widerstand (etwa in Bezug auf den eigenen Körper, Interpretationsfragen oder das Zusammenspiel), die unter dem Aspekt der Resonanz untersucht werden könnten, auf die Rosa jedoch nicht eingeht. In Bezug auf die Machart von Musik beschreibt Rosa auf sehr rudimentäre (und oftmals stereotype) Weise, welche Formen von Widerständen oder Entfremdungsfaktoren existieren, beispielsweise Dissonanzen oder dramatische Spannungsverläufe. Musiken, die nur aus Wohlklang bestehen, können jedoch aufgrund des fehlenden Widerstands Resonanz nur simulieren. Rosa illustriert Resonanzbeziehungen am Beispiel des Musikhörens indessen (mit Ausnahme der Fahrstuhlmusik) ausschließlich ohne jeglichen Widerstand oder mögliches Risiko positiv, womit seine Argumentation hier inkonsistent ist. Die gewählten Beispiele gehören wohl zu Rosas Lieblingsmusiken³⁴, repräsentieren also seine persönliche Präferenz und dienen ihm als Resonanzsphäre, in der jedoch eher ein Wohlfühlen vermutet werden kann. Allenfalls mag in solchen Situationen ein Risiko bestehen, dass die Lieblingsmusik ihren Zauber verliert und nicht mehr zur erhofften Stimmungsveränderung beiträgt. Damit würde die Lieblingsmusik jedoch mit einer bestimmten Funktion und einem erwarteten Effekt gezielt eingesetzt. Diese Gedanken entsprechen einer Annahme, die als reine Behauptung entlarvt werden kann. Sie sollen keine Unterstellung sein, sondern lediglich eine Leerstelle aufzeigen: So passend Rosas Resonanztheorie die Prozesse des Musizierens erfasst, fehlt ihr doch eine differenzierte Beschreibung des Umgangs mit musikalischen Widerständen und möglichen Entfremdungserfahrungen. Es drängt sich zur Beantwortung der Forschungsfrage daher ein weiteres Kapitel zu Musikverständnissen und zur theoretischen Fundierung der Konzertsituation auf (vgl. Kapitel 4 und 5).

Rosas Hinweis, dass Resonanz eine Ambivalenz innewohnt, weist darauf hin, dass Resonanz nicht mit purem Glück gleichzusetzen ist und resonante Beziehungen immer auch im Hinblick auf mögliche Ausschlüsse und Verletzungen untersucht werden müssen. Es stellt sich somit die Frage, welche Formen des Widerspruchs oder Widerstands und der potenziellen Entfremdung in der Musik erfassbar sind und welche Rolle sie in Resonanzbeziehungen spielen. Gabrielssons (2011) »Strong Experiences with Music« im Hinblick auf mögliche Widerstände und Entfremdungspotenziale zu untersuchen, entspricht daher einem Forschungsdesiderat. In den beiden zitierten Interviews zeichnen sich jedenfalls solche kritischen Momente ab: beim unerfahrenen Zuhörer stellt sich nach seinem enthusiastischen Zwischenapplaus wohl eine Entfremdung ein und der interpretierende Musiker vergleicht das Musizieren mit einem Drahtseilakt und erwähnt das immanente Risiko eines Absturzes.

34 Mit *When Monsters Roar and Angels Sing* legt Rosa (2023) eine *kleine Soziologie des Heavy Metal* vor und schildert darin auf sehr persönliche Weise seine Resonanzsphäre. In der Resonanztheorie (2016) hingegen finden sich kaum Beispiele aus dem Heavy Metal.

3.4 Vier Dimensionen von Resonanzbeziehungen

In seiner Resonanztheorie schlägt Rosa »mindestens« drei verschiedene Dimensionen von Resonanzbeziehungen vor, nämlich auf einer horizontalen Achse eine soziale Beziehung mit Menschen, auf einer diagonalen Achse eine Beziehung zur materiellen Dingwelt und zur Arbeit sowie auf einer vertikalen Achse eine existenzielle Beziehung zur Welt und zum Leben (Rosa 2016, S. 73–75; S. 331). Diesen drei Resonanzbeziehungen fügt Rosa in einer späteren Publikation (Rosa 2017, S. 321) sowie am Musikschulkongress des Verbands deutscher Musikschulen (Rosa 2019a) eine weitere vierte Dimension hinzu, die Selbstbeziehung.

Die horizontale, soziale Resonanzbeziehung basiert auf einer gegenseitigen Anerkennung, wobei hervorzuheben ist, dass Resonanz und Anerkennung nicht gleichzusetzen sind. Denn Anerkennung hat im Gegensatz zu Resonanz einen kompetitiven Charakter und kann vergeben, aber auch wieder entzogen werden (Rosa 2016, S. 333). Um Anerkennung kann gekämpft werden, um Resonanz jedoch nicht, denn »Resonanz lässt sich nicht kompetitiv verteilen oder zuteilen.« (Ebd.) Resonanz orientiert sich auch nicht an bestimmten Normen oder Werten, aufgrund derer jemandem Anerkennung oder Missachtung zukommt (Rosa 2016, S. 334). Eine Affizierung, Selbstwirksamkeit und Transformation werden in horizontalen Beziehungen als Freundschaft und Liebe empfunden: von geliebten Menschen wird man berührt und erlebt wechselseitige Momente von Berührung, Selbstwirksamkeit, Unverfügbarkeit, Transformation und veränderten Weltbeziehungen (ebd.). Dies kann z.B. in intensiven Gesprächen der Fall sein, wenn Bedeutsames zur Diskussion steht und eine Verständigung erfolgt, in der sich niemand durchsetzt, sondern aus der alle verwandelt hervorgehen (Rosa 2016, S. 335). Daraus lässt sich unschwer ableiten, dass Resonanzbeziehungen die Fähigkeit zu vertrauen und zu verzeihen brauchen (Rosa 2016, S. 353; S. 360).

Die diagonale Resonanzbeziehung meint eine intensive wechselseitige Verbindung zu Dingen und zur Arbeit und zwar nicht nur »als kausale oder instrumentelle Wechselwirkungen mit unbelebten Gegenständen«, sondern in einer Beziehung, in der die Dinge oder die Arbeit (im Sinne von Bruno Latour) selber agieren und als belebt, beseelt oder sprechend wahrgenommen werden (Rosa 2016, S. 381; S. 384). Diese Form von Resonanzbeziehung findet keineswegs nur in poetischer Verklärung statt, sondern auf entscheidende Weise im (Berufs-)Alltag und in Bildungsprozessen, in denen die Menschen durch eine intensive Auseinandersetzung und in einer Antwortbeziehung mit einem bestimmten Stoff, der auch einen gewissen Widerstand leistet, eine Affizierung und Selbstwirksamkeit erfahren und in der wechselseitigen Transformation nicht nur sie sich verändern, sondern auch der verarbeitete Stoff (Rosa 2016, S. 393–396). Neben Arbeit und Bildung sind insbesondere auch in der Musik und im Sport diagonale Resonanzbeziehungen erfahrbar. Dies betrifft die kognitive und körperliche Auseinandersetzung, aber auch den praktischen Umgang mit Instrumenten und Sportgeräten sowie weiteren Materialien und Werkzeugen, deren Beschaffenheit und Reaktionsverhalten zwar immer vertrauter werden, aber dennoch immer wieder für Überraschungen sorgen (Rosa 2016, S. 429–430).

Die vertikale Resonanzbeziehung entspricht der Erfahrung einer antwortenden Welt, wobei sich Rosa bei deren Herleitung stark auf Bubers Ich-Du-Beziehung stützt

(Rosa 2016, S. 439–441). Neben der Religion treten vertikale Resonanzbeziehungen in der Natur, der Kunst und Geschichte auf (Rosa 2016, S. 453). Vertikale Resonanzbeziehungen betreffen »das Erleben einer existenziellen und selbstwirksamen Verbundenheit, die unser Innerstes berührt und ergreift, ohne dabei notwendig eine Gottheitsvorstellung ins Spiel zu bringen.« (Rosa 2023, S. 23) In vertikalen Resonanzbeziehungen erleben die Beteiligten »eine Kraft, eine zirkulierende Energie, die sie nicht kontrollieren und steuern können, die sich dynamisch zwischen ihnen zu bewegen scheint und die »alles Verstehen übersteigt.« (Rosa 2023, S. 125) Auf exemplarische Weise für die vertikale Dimension von Resonanz kann über die Resonanzbeziehung zur Natur gesagt werden, dass sie »sich *nicht* über kognitive Lernprozesse und rationale Einsichten [etabliert], sondern sie resultiert aus praktisch-tätigen und emotional bedeutsamen Erfahrungen.« (Rosa 2016, S. 461, H.i.O.) Es treffen hier also im Tun und im Involviertsein starke und schwache Wertungen auf besondere Weise zusammen (Rosa 2016, S. 463). Im Bereich der Musik bietet das *Deep Listening* nach Pauline Oliveros (2005) einen Zugang zu solchen Erfahrungen, wie Rosa bemerkt (Rosa 2023, S. 126).

Die Selbstbeziehung als vierte Dimension der Resonanzbeziehung meint eine Selbstbegegnung als Antwortbeziehung mit der eigenen Körperlichkeit und Psyche (Endres et al. 2020, S. 37). In einer resonanten Selbstbeziehung geht es nicht darum, sich zu optimieren, selbst zu beherrschen, sich nur mit sich selbst zu beschäftigen und in den Mittelpunkt zu stellen. Vielmehr erhalten in einer resonanten Selbstbeziehung die eigenen Grenzen und Schwächen eine Stimme, sie werden also weder ausgeblendet oder überspielt, noch erhalten sie zu viel Gewicht. Die resonante Selbstbeziehung beinhaltet immer eine kritische Selbstreflexion und mit einem Perspektivenwechsel auch eine visionäre Haltung. Die Frage »was wäre, wenn?« eröffnet dabei einen Denk- und Gestaltungsraum, der auch Widerspruch und neue Aspekte einfließen lässt. Die resonante Selbstbeziehung ist in diesem Sinne eine erweiterte Auseinandersetzung mit sich selbst, in der die definierenden Aspekte von Resonanz, also Affizierung, Selbstwirksamkeitserfahrung, Unverfügbarkeit, Transformation, aber auch Widersprüche und Differenzenerfahrungen vorkommen.

Eine Übertragung der unterschiedlichen Dimensionen von Resonanzbeziehung auf den Bereich der Musik liegt auf der Hand und wurde von der Autorin bereits an anderer Stelle dargelegt (Müller-Brozović 2019a) und auch von Rosa selbst erläutert (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 13–14). Das Musizieren gleicht einem Prozess des Hörens und Antwortens und die Interaktionen unter Musiker*innen, von Musiker*innen und dem Publikum sowie zwischen den Zuhörer*innen entsprechen einer horizontalen Beziehung. Eine diagonale Beziehung findet in der Auseinandersetzung mit Instrumenten und dem musikalischen Material statt. Da beim Musizieren sowohl körperlich-leibliche, emotionale und kognitive Aspekte im Spiel sind und Musik ein »Innen« und ein »Außen« umfasst, sind mit Musik auch vertikale Beziehungen als »Erfahrung einer existenziellen inneren Verbundenheit mit der Welt, dem Leben oder dem »Klanguniversum« möglich (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 13). Zudem ist jede Beschäftigung mit Musik immer auch eine besondere Form der Selbstbeziehung.

Die vier Dimensionen von Resonanzbeziehungen konkretisieren und spezifizieren ein musikalisches Involviertsein. Es handelt sich dabei um unterschiedliche Interaktionsformen, die auch gleichzeitig verlaufen und sich überlagern können, wobei jeweils eine bestimmte Dimension in den Vordergrund tritt. Insgesamt bestehen zwischen den Dimensionen keine Hierarchieverhältnisse, was bedeutet, dass beispielsweise eine vertikale Musikbeziehung genauso intensiv sein kann wie eine diagonale Musikbeziehung. Allerdings wird die diagonale Achse von der Musikpädagogik wohl am häufigsten bespielt, was damit zusammenhängt, dass es hier um eine intensive Auseinandersetzung mit dem Instrument und der Machart der Musik geht. Die Resonanztheorie weist jedoch darauf hin, dass die drei weiteren Dimensionen genauso intensive Musikbeziehungen ermöglichen. Damit eröffnen sich für die Musikvermittlung vielfältige Chancen eines musikalischen Involviertseins.

Zum einen sind dies soziale Beziehungen mit Musik, in denen Musik nicht nur als Mittel zum Zweck der Gemeinschaft eingesetzt wird, sondern in denen die Musik selbst Mit-Akteurin ist und sich in Resonanzbeziehungen transformiert. Das Potenzial der horizontalen Resonanz gilt keineswegs nur für den musikalischen Anfänger*innenbereich oder für Community-Projekte, sondern spielt in der Musik als soziale Praxis grundsätzlich eine wichtige Rolle (wie sich dies in Pandemiezeiten, in denen keine Konzerte stattfinden können, deutlich zeigt). Bei der horizontalen Dimension von Musikbeziehungen gilt es im besonderen Maße zu beachten, dass eine Resonanz konstitutiv auf das Andere, in Form eines Widerspruchs oder Widerstands sowie auf Unverfügbarkeit, angewiesen ist. So wird Manipulation verhindert, denn Resonanz im Sinne von Rosa beruht nicht auf einer Synchron-, sondern auf einer Responsebeziehung. Der Gefahr einer möglichen Manipulation (sowie von Ausschlüssen, die mit dem Knüpfen von Beziehungen einhergehen) müssen sich Musikvermittelnde daher bewusst sein und sensibel damit umgehen.

Zum anderen werden mit der vertikalen Dimension von Resonanz existenzielle Musikbeziehungen in den Fokus gerückt. Auch hier handelt es sich um eine Wechselbeziehung, keineswegs also um eine einseitige Beziehung zur Musik oder zu einer anderen Entität, mit dem Ziel, sich ganz auf die Musik zu konzentrieren und sich dabei aufzulösen (oder leer zu werden), vielmehr erfolgt auch hier unter Einbezug aller genannten Merkmale einer Resonanzbeziehung ebenfalls eine Interaktion, jedoch in einem existenziellen, holistischen Sinn. Dies ist auch im Umgang mit Stille als besondere Form von Musik möglich, wenn damit eine Erfahrung des Aufgehobenseins verbunden ist und die Welt nicht als stumm erlebt wird, sondern im Modus einer schweigenden Resonanz (Rosa 2016, S. 197–198).

Auch die musikalische Selbstbeziehung als vierte Dimension von Resonanz erfolgt in einer Wechselbeziehung unter Berücksichtigung von Widerspruch und Widerstand; sie stellt keinesfalls eine Weltflucht³⁵ dar, sondern entspricht – wie alle Resonanzbeziehungen – einem Wechselspiel von körperlich-leiblichen Selbst- und Weltbeziehungen. Die musikalische Selbstbeziehung unterscheidet sich von den anderen Musikbeziehungen darin, dass sie sich im Inneren eines Menschen abspielt und nicht nach außen gerichtet ist. Dennoch kann sich auch in einer musikalischen Selbstbeziehung, sowohl beim Musizieren als auch beim Musikhören, ein starkes musikalisches Involviertsein entfalten.

Dass sich in der Musik gleichzeitig alle Dimensionen von Resonanz äußern können, offenbart die Vielschichtigkeit von Musik und deren hohes Potenzial für resonante Bezie-

hungen. Besonders günstige Voraussetzungen für das Erleben aller vier Dimensionen von Resonanz bietet das Singen im Chor, in welchem die Welt singend erlebt wird und Rosa gar von einer »Tiefenresonanz« spricht (Rosa 2016, S. 111; S. 197; S. 496). Aber auch beim gemeinsamen Musizieren oder Tanzen können alle vier Dimensionen von Resonanz gleichzeitig aktiviert werden und sich als gelingendes Antwortverhältnis gegenseitig verstärken, wofür die Beteiligten ein spezifisches Sensorium entwickeln (Rosa 2016, S. 496–497). Resonanz wird in entsprechenden Situationen als ästhetische Praxis zwischen den Beteiligten und körperlich-leiblich-räumlich im Bewusstsein einer grundsätzlichen Unverfügbarkeit erfahren; sobald »leibliche, kognitive oder soziale Indifferenzen oder Repulsionen dominant werden« und nicht mehr in einem wechselseitigen, mediopassiven Verhältnis von Hören und Antworten stehen, kippt die Situation und verliert ihre resonante Qualität (Rosa 2016, S. 496–497).

Die vier Dimensionen von Resonanzbeziehungen im Bereich der Musik betreffen die Musikpädagogik (und in ihrer gemeinsamen Schnittmenge auch die Musikvermittlung) und tangieren vorhandene Konzepte, auf die in der theoretischen Fundierung der Konzertsituation (vgl. Kapitel 5) eingegangen wird.

3.5 Begünstigender Resonanzraum mit Resonanzstern

Damit Resonanz sich in Wechselbeziehungen bilden kann, braucht es einen Resonanzraum, der begünstigende soziale, zeitliche und räumliche Faktoren aufweist und der bis zu einem gewissen Grad gestaltbar und somit teilweise verfügbar ist (Endres et al. 2020, S. 121–122). Um begünstigende Faktoren für ein musikalisches Involviertsein und gelingende Musikbeziehungen zu konturieren, werden an dieser Stelle weitere charakterisierende Merkmale von Resonanz beschrieben und begünstigende Voraussetzungen und Rahmenbedingungen erwähnt, die sowohl die individuelle wie auch die institutionelle und strukturelle Ebene betreffen.

Zunächst soll jedoch hervorgehoben werden, was Resonanz *nicht* ist: Resonanz ist nicht als Metapher zu verstehen, sondern meint einen bestimmten Beziehungsmodus. Resonanz als Metapher zu sehen, würde die Resonanztheorie stark verkürzen und käme einer Fehlinterpretation gleich (Rosa 2018b, S. 38). Auch wenn die Resonanztheorie und die vorliegende Arbeit viele Begriffe verwenden, die als Metaphern gelesen werden können, würde eine Deutung dieser Begriffe den damit gemeinten Inhalten und Implikationen nicht gerecht.

3.5.1 Resonanz in der Schnittmenge von Offenheit und Geschlossenheit

Resonanz vereint eine gleichzeitige Offenheit und Geschlossenheit, was Rosa am Beispiel eines resonanten Klangkörpers illustriert. So wie eine Geige oder Gitarre einen ge-

35 Allerdings ist auch Hartmut Rosa als Autor nicht davor gefeit, Musik eskapistisch zu verwenden (was durchaus seine Berechtigung hat, allerdings ist zu hinterfragen, ob es sich dabei um eine Resonanzbeziehung handelt).

geschlossenen Korpus mit einer Öffnung braucht, um zu erklingen, ist eine resonante Beziehung darauf angewiesen, dass beide Entitäten »einerseits offen genug für eine Beziehung sind, andererseits aber hinreichend stabil und geschlossen bleiben, um in einer Eigenfrequenz ›zu tönen‹ beziehungsweise um ›mit eigener Stimme zu sprechen‹ [...].« (Rosa 2016, S. 191; S. 650) Mit der Ambivalenz von gleichzeitiger Offenheit und Geschlossenheit ist ein mehrfaches Risiko des Scheiterns von Resonanzbeziehungen verbunden. Beide Entitäten können entweder zu sehr offen oder geschlossen sein, was im ersten Fall eine eigene Stimme vermissen lässt oder aber im zweiten Fall ein empathisches Zugehen und Reagieren auf das Gegenüber verunmöglicht.

Hintergrund von Rosas Beobachtung, dass ein gleichzeitiges Vorhandensein von Offenheit und Geschlossenheit eine begünstigende Voraussetzung für Resonanzbeziehungen darstellt, ist seine Analyse von grundlegenden Triebkräften und existenziellen Seinsweisen des Menschen (Rosa 2016, S. 194). Wie bei seinen Ausführungen zur Unverfügbarkeit leitet Rosa auch hier begünstigende Bedingungen für Resonanz ex negativo her, indem er misslingende Weltbeziehungen analysiert und auf vier Grundformen der Angst zurückführt. Es handelt sich dabei um die Angst vor zu starker oder zu schwacher Bindung (d.h. *erstens* die Angst vor Selbstverlust oder *zweitens* die Angst vor Einsamkeit) sowie um die Angst vor zu starrer oder zu lockerer Ordnung (d.h. *drittens* die Angst vor Überregulierung und Erstarrung oder *viertens* die Angst vor Chaos und Kontrollverlust) (Rosa 2016, S. 193–195).

Während also aufgrund der vier Ausprägungen von Angst auch vier Formen von möglichen Entfremdungen ersichtlich sind (nämlich Selbstverlust, Einsamkeit, Erstarrung oder Kontrollverlust), fokussiert sich im Schnittpunkt der beiden Achsen Bindung und Ordnung, also in einer maximalen Ausgeglichenheit von Offenheit und Geschlossenheit sowie Verbindlichkeit und Flexibilität, das höchste Potenzial für Resonanzfähigkeit (Rosa 2016, S. 193–195).

Für die Resonanzaffine Musikvermittlung ergeben sich dadurch neben der grundlegenden, bereits erläuterten Mediopassivität zwei weitere Mischverhältnisse, für die zwei Neologismen geschaffen werden: Mediokonjunktivität und Medioordination. Das Resonanz begünstigende Mischverhältnis auf der Bindungsachse wird in Analogie zum Begriff mediopassiv in der vorliegenden Arbeit als mediokonjunktiv bezeichnet, was eine ideale Balance zwischen loser und starker Bindung meint, während das Mischverhältnis auf der Ordnungsachse medioordinativ³⁶ genannt wird, was eine ideale Gestaltung zwischen fester und lockerer Ordnung beschreibt. Medioordination meint also die Verbindung von Offenheit und Geschlossenheit; in der Resonanzaffinen Musikvermittlung entspricht dies klaren und doch flexiblen Settings. Medioordination verbindet einen offenen, experimentierfreudigen *Safe Space* mit den Qualitäten eines *Liminal Space*.

Um Resonanz zu begünstigen, müssen Konzertsituationen also Handlungsräume schaffen, die ein mediopassives Agieren innerhalb eines mediokonjunktiven und medioordinativen Settings ermöglichen. Bietet in einer Konzertsituation das Setting einen klaren Rahmen und dennoch genügend Spielraum (ist also medioordinativ), gehen die Akteur*innen Beziehungen ein, die grundsätzlich verbindlich und doch frei (also mediokonjunktiv) sind und verhalten sich die Akteur*innen gleichzeitig aktiv und passiv (also me-

diopassiv), so sind damit Bedingungen vorhanden, die sich positiv auf potenzielle Resonanzbeziehungen auswirken.

3.5.2 Resonanz in der Schnittmenge von starken und schwachen Wertungen

Eine weitere Mischung von Gegensätzen, die Resonanzbeziehungen ausmachen, ist das gleichzeitige Vorhandensein von sogenannten schwachen Wertungen (*»Was wir tun wollen«*) und starken Wertungen (*»was wichtig oder wert ist, getan zu werden«*), d.h. was wir tun sollen (Rosa 2016, S. 463, H.i.O.). Schwache Wertungen haben mit einem Begehren, mit Lust und mit der eigenen Leiblichkeit zu tun, während starke Wertungen nicht von uns selbst ausgehen, sondern »sich auf etwas beziehen, das als *schlechthin* wichtig erscheint [und dessen] Wertquelle stets *in der Welt* angesiedelt [ist]: Etwas appelliert an uns oder stellt Ansprüche an uns.« (Rosa 2016, S. 228, H.i.O.) Starke Wertungen bilden sich mit unserer Sozialisierung aus und sind Bezugspunkte und Maßstäbe für die »Bewertung eigener Wünsche und Entscheidungen«, ja für den Sinn und Zweck des Lebens (Rosa 2016, S. 228). Starke Wertungen haben auf potenzielle Resonanzbeziehungen einen hohen Einfluss, sie »bestimmen [...] so etwas wie die Höhenlinien unserer kognitiven Weltkarte: Sie definieren die ›Berge‹ des Anzustrebenden und die ›Täler‹ des zu Vermeidenden.« (Rosa 2016, S. 228) Starke Wertungen sind also mit einem Sollen verbunden und zeigen an, *»woraufes (letztlich) ankommt, worum es im Leben geht«* (Rosa 2016, S. 229, H.i.O.). Damit erhalten Resonanzbeziehungen auch eine Relevanz, denn in der potenziellen Beziehung handelt es sich um etwas Wichtiges, es steht etwas auf dem Spiel und die Stimme des Gegenübers verfügt über Gewicht. Rosa betont, dass nur mit einer starken Wertung eine echte Berührung möglich sei, denn mit schwachen Wertungen könne man zwar »Spaß haben oder auch Lust empfinden, aber wir werden nicht ›berührt‹.« (Rosa 2016, S. 229)

Neben einer moralischen oder ethischen *»Bewertungslandkarte«* existiert jedoch auch eine, mitunter dagegen rebellierende, *»Landkarte des (affektiven) Begehrens«* (Rosa 2016, S. 230, H.i.O.). Für Rosa vollzieht sich das Leben in einem ständigen Oszillieren zwischen den Landkarten des Bewertens und des Begehrens; wenn jedoch »starke und schwache Wertungen (oder Bewertung und Begehrung) momenthaft übereinstimmen beziehungsweise [...] zugleich angesprochen werden und sich in einer Balance befinden«, sind ideale Voraussetzungen für mögliche Resonanz Erfahrungen gegeben (Rosa 2016, S. 231). Zu Resonanzbeziehungen gehören also Spaß (als Ausdruck der Befriedigung von schwachen Wertungen) und gleichzeitig Freude als Überzeugung, an etwas Wichtigem und Sinnvollem teilzuhaben (Rosa 2016, S. 232).

Für die Musikvermittlung bemerkenswert ist, dass ein unerwartetes Zusammentreffen von starken und schwachen Wertungen offenbar eine Resonanzfähigkeit in besonderem Maße begünstigt. Rosa stellt fest, »dass just diese plötzlichen, konvergierenden Verschiebun-

36 Das medioordinative Verhältnis erinnert an das chaordische Prinzip, das in der Organisationsentwicklung und im Management verwendet wird.

gen und unerwarteten Übereinstimmungen die tiefsten Resonanz Erfahrungen hervorgerufen oder mit ihnen einhergehen, weil sie genau jene Momente bezeichnen, in denen die innere und die äußere Stimme, Selbst und Welt, einander erreichen.« (Rosa 2016, S. 233) Wenn also die Musikvermittlung eine Konzertsituation gestalten kann, die wichtig und sinnvoll erscheint und sich die bisher vielleicht eher als sperrig oder fremd empfundene Musik überraschenderweise als spannend und verlockend erweist und das Musikhören ein Lustempfinden befriedigt, können sich besonders starke Resonanz Erfahrungen ergeben.

Rosa illustriert das überraschende Konvergieren von starken und schwachen Wertungen am Beispiel einer sich verändernden Beziehung zum Klavier: wenn jemand jahrelang ohne große Lust übt, einfach weil er oder sie dies für wichtig hält, etwa in der Annahme, dies würde die Gehirnentwicklung stimulieren, dann steht das Klavierspiel in der kognitiven Bewertungslandkarte (also den starken Wertungen) auf einer wichtigen Position. Doch in all diesen Jahren entspricht das Klavierspielen eher einer Pflichtübung, bis zum Moment, in der die Person sich in einen Rausch spielt: »Ich stelle fest, dass ich das Klavier liebe, dass ich es brauche; mein Draht zu ihm beginnt zu vibrieren, und fortan nimmt Klavierspielen (auch) auf meiner Begehrenslandkarte einen prominenten Platz ein.« (Rosa 2016, S. 232–233)

Unerwartete Übereinstimmungen in Resonanzbeziehungen sind jedoch nicht Synchronisationsprozesse, sondern »ein mehrdimensionaler Prozess, der sich sowohl zwischen innerpsychischen Ebenen als auch zwischen leiblichen und geistigen Sphären des Subjekts und schließlich zwischen Selbst und Welt abspielt. Dabei bezeichnet [Resonanz] nicht einfach einen Zustand der ›Übereinstimmung‹ beziehungsweise der Widerspruchsfreiheit, sondern ein aktiveres, dynamischeres Moment der Begegnung beziehungsweise des wechselseitigen Angesprochenenseins: Leib und Geist, Selbst und Welt treten in eine gleichsam energetisch aufgeladene Form des Kontakts.« (Rosa 2016, S. 234)

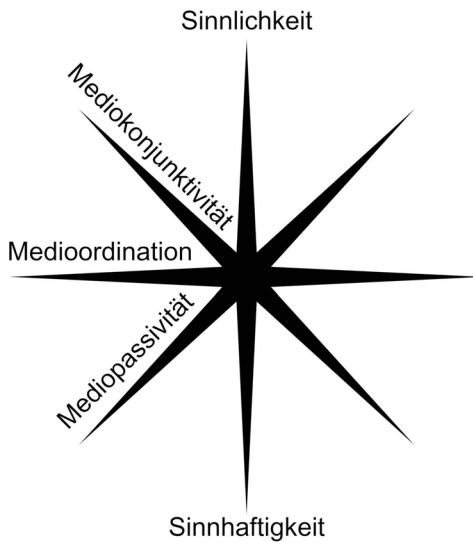
Für die Musikvermittlung bedeutet dies, dass zur Begünstigung von Resonanz von außen eine Rahmung vorgenommen werden kann, die dem Vorhaben eine Wichtigkeit, eine Relevanz geben (z.B. durch eine öffentliche Aufführung, durch eine einmalige Gelegenheit, durch Öffentlichkeitsarbeit oder durch die Teilnahme einer für die Beteiligten wichtigen Person). Eine Manipulation durch eine entsprechende Rahmung kann ausgeschlossen werden, da ein Resonanzgeschehen jeweils auch vom individuellen Begehren, von der Lust der Beteiligten, abhängig ist.

Ob es wirklich gelingt, für das potenzielle Konzertpublikum eine Konzertsituation zu schaffen, die als wichtig und sinnvoll bewertet wird, ist allerdings fraglich. Musiker*innen und Musikvermittelnde brauchen daher eine Offenheit für unterschiedliche Bewertungs- und Begehrenslandkarten und ein Verständnis für vielfältige Resonanzsphären. Eine Sensibilität für die unterschiedlichen Voraussetzungen für eine Affizierung und Resonanzbeziehungen impliziert zudem, dass Musiker*innen und Musikvermittelnde auch selbst offen sein müssen für Überraschungen. Denn Rosas Analyse, wonach sich Resonanz in einer Schnittfläche von starken und schwachen Wertungen ereignet, macht deutlich, dass ein Konzert für ein Resonanzgeschehen nicht nur eine Relevanz benötigt, sondern auch ein Begehren nach einem lustvollen Erlebnis oder Spaß befriedigen muss. Westlich-klassische Musik tut gut daran, sich nicht nur als Bildung, sondern auch als Unterhaltung zu verstehen (vgl. Kapitel 1.6). Das Konzept der starken und schwachen Wertungen durchzieht re-

sonante Beziehungen und wird daher für die Resonanzaffine Musikvermittlung mit den Begriffen Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit übernommen.

Mischverhältnisse wie eine gleichzeitige Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit sowie die drei oben dargelegten Mixturen Mediopassivität, Mediokonjunktivität und Medioordination bilden an ihrem Schnittpunkt eine maximale Resonanzfähigkeit, die in der folgenden Grafik als Resonanzstern abgebildet wird (vgl. Abb. 6).

Abbildung 6: Resonanzstern mit maximaler Resonanzfähigkeit in der Schnittmenge von Mediopassivität, Medioordination, Mediokonjunktivität sowie Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit



(eigene Darstellung in Anlehnung an Rosa 2016, S. 195)

Um Resonanz zu begünstigen, müssen Konzertsituationen analog zum Resonanzstern also sinnhafte und sinnliche Handlungsräume schaffen, die ein mediopassives Agieren innerhalb eines mediokonjunktiven und medioordinativen Settings ermöglichen. Bietet in einer Konzertsituation *erstens* das Setting einen klaren Rahmen und dennoch genügend Spielraum (ist also medioordinativ), gehen *zweitens* die Akteur*innen Beziehungen ein, die grundsätzlich verbindlich und doch frei (also mediokonjunktiv) sind, verhalten sich *drittens* die Akteur*innen gleichzeitig aktiv und passiv (also mediopassiv) und nehmen *viertens* die Beteiligten die Konzertsituation sinnhaft und sinnlich wahr, so sind damit Bedingungen vorhanden, die sich günstig auf potenzielle Resonanzbeziehungen auswirken.

Dies wäre beispielsweise in einem *Symphonic Mob*-Konzert³⁷ gegeben, bei dem ein Profi-Orchester mit Amateur*innen an einem öffentlichen Ort ein Konzert gibt und Familie, Freund*innen, aber auch ein Laufpublikum zuhören. Das Setting ist mit dem Spielort, Durchführungsort, dem Musikstück und der Mitspielmöglichkeit klar vorgegeben, gleichzeitig müssen alle Beteiligten flexibel mit den Gegebenheiten umgehen. Das Publikum kann wählen, ob es mitspielen oder zuhören will und kann bei den Mitspielstimmen eine Variante wählen, die dem eigenen Niveau entspricht. Von Seiten des Orchesters steht fest, wer mitspielt. Den Amateur*innen wird ein paar Tage vor dem Konzert eine optionale Hauptprobe angeboten, am Tag des Konzerts dürfen aber auch weitere Menschen im Spontanorchester mitspielen. Das Musizieren in einem so großen und heterogenen Orchester bedingt ein gleichzeitiges Hören und Spielen und aufeinander Reagieren und stellt alle Beteiligten vor eine gemeinsame Herausforderung, bietet aber auch musikalische Begegnungen von einer hohen Sinnhaftigkeit. Auch wenn der Ort und dessen Akustik sowie die bunt gemischte Besetzung keine musikalische Exzellenz im traditionellen Sinn verspricht, handelt es sich hier um einen »Ernstfall«, was eine Sinnhaftigkeit erzeugt. Gleichzeitig sprühen *Symphonic Mob*-Konzerte, sofern alle Beteiligten freiwillig dabei sind, vor Sinnlichkeit (im Sinne der schwachen Wertungen): der Spaß steht im Zentrum des gemeinsamen Musizierens und verleiht dem Konzert dadurch eine besondere Qualität.

3.5.3 Antriebsmomente für Weltbeziehungen

Um die Beschaffenheit von starken Wertungen besser zu verstehen, wird im Folgenden auf die Antriebsmomente für Weltbeziehungen eingegangen. Rosa identifiziert hier einerseits eine Angst, bereits Erreichtes wieder zu verlieren und im Wettbewerb zurückzufallen und andererseits, als positives Antriebsmoment, die »Verheißung der *Weltreichweitenvergrößerung*« (Rosa 2018b, S. 16, H.i.O.). Damit ist die Hoffnung verknüpft, dass das Leben besser wird, wenn wir unsere Reichweite vergrößern, was sich (verstärkt durch die Werbung) auf alle Lebensbereiche auswirkt, sei dies z.B. mit einer verstärkten Reisetätigkeit auch an weit entfernte Destinationen, mit neuen, noch leistungsstärkeren technischen Geräten oder mit einer noch besseren Sportausrüstung. Die beiden Antriebsmomente – die Verlustangst sowie der Wunsch nach mehr Reichweite – stehen in einem dynamischen Wechselverhältnis und sind »unhintergebar emotionale und leiblich verankerte Zustände«, die auf der kognitiven Bewertungslandkarte, also den starken Wertungen, einen fixen Platz haben (Rosa 2016, S. 204).

Um zu konkretisieren, welche Ängste und Motivationen die Menschen antreiben, bezieht sich Rosa auf die unterschiedlichen Milieus der Erlebnisgesellschaft nach Gerhard Schulze, die sich aufgrund ihrer jeweiligen »Normalen existentiellen Problemdefinition« (NEP) unterscheiden (Rosa 2016, S. 238–239). Schulzes Studie aus den 1980er Jahren unterteilt die Gesellschaft der damaligen Bundesrepublik Deutschland in fünf Milieus mit einer jeweiligen Welthaltung, die darauf antwortet, »welche Art von Aufgabe (existentielle Problemdefinition) die Welt an uns stellt.« (Rosa 2016, S. 239) Die fünf Milieus

37 Vgl. <https://www.symphonic-mob.de> [15.07.2023].

reagieren darauf unterschiedlich: Für Personen aus dem Harmoniemilieu stellt die Welt eine Bedrohung dar, während Personen aus dem Niveaumilieu darin eine Bewährungsaufgabe sehen; Personen aus dem Unterhaltungsniveau erwarten von der Welt Stimulationen und Action, Personen aus dem Selbstverwirklichungsmilieu hingegen erkennen neue Möglichkeiten der Selbsterfahrung, während Personen aus dem Integrationsmilieu versuchen, sich den Erwartungen möglichst anzupassen (Rosa 2016, S. 240–241). Die fünf Milieus reagieren mit folgenden unterschiedlichen Fragen auf mögliche Neuerungen:

»*Ist es gefährlich?* ist die erste Frage des ›Bedrohungstyps‹; *Ist es schwierig?* die Leitfrage des ›Bewährungstyps‹; *Ist es cool beziehungsweise Verspricht es Action? Passiert endlich mal etwas?* lautet das Hauptinteresse des ›Stimulationstyps‹; *Ist es tief beziehungsweise eröffnet es einen neuen Erfahrungshorizont* das des ›Selbsterfahrungstyps‹; *Ist es opportun* lautet schließlich die Sorge des ›Anpassungstyps‹.« (Rosa 2016, S. 241–242, H.i.O.)

Diese Fragen sind wesentlich mit den Lebenszielen der verschiedenen Typen verbunden und sagen aus, »*worauf es im Leben und auf der Welt letztlich ankommt.*« (Rosa 2016, S. 244, H.i.O.) Folglich stehen die Fragen in Zusammenhang mit den starken Wertungen und prägen die kognitiv-evaluative Landkarte auf entscheidende Weise (Rosa 2016, S. 244).

Musikvermittlung kann sich in ihrem Vorgehen an den fünf Milieus der Erlebnisgesellschaft orientieren, indem sie in ihrer Konzeptionsarbeit die erwähnten fünf Fragetypen verwendet und versucht, damit Konzertsituationen zu schaffen, in denen Menschen positiv auf Neues reagieren und sich auf Veränderungen einlassen. Ausgehend von den fünf Milieus der Erlebnisgesellschaft könnten Vermittlungssituationen kreiert werden, die die genannten Fragestellungen aufgreifen und nach möglichen Antworten suchen. Sollen alle fünf Milieus gleichzeitig angesprochen werden (was kaum möglich ist und hier eher als vergnügliche Denkaufgabe durchdekliniert wird), so müsste ein solches Vermittlungskonzept eine (1) ungefährliche (2) zu meisternde Herausforderung mit (3) einem gewissen Restrisiko und Unterhaltungswert sein, die gleichzeitig auch (4) neue Horizonte eröffnet und (5) mit einem erkennbaren Mehrwert verbunden ist. Eine Offenheit gegenüber Neuem und Veränderungen, geschweige denn gelingende Musikbeziehungen können jedoch mit einem solchen Vorgehen (wenn es denn ein solches ideales Konzept überhaupt gibt) keinesfalls garantiert werden. Zudem ist es fraglich, ob die fünf Milieus der Erlebnisgesellschaft aus den 1980er Jahren auf die heutige Zeit übertragbar sind. Viele Betriebe und Organisationen verwenden heutzutage für ihre Marketingstrategie die sogenannten Sinus-Milieus³⁸ aus der Zielgruppenforschung, die die heutige Gesellschaft in Gruppen von Gleichgesinnten abbildet.³⁹

Dazu muss gesagt werden, dass eine Zielgruppenorientierung der Resonanzaffinen Musikvermittlung widerspricht, da sie weder in Kategorien denkt noch versucht, ein möglichst passgenaues Angebot für Gleichgesinnte zu schaffen. Denn damit würde sie nur Echokammern bauen und die gesellschaftliche Blasenbildung verstärken, andere Stimmen und Widersprüche, die ein konstitutiver Teil von Resonanzbeziehungen sind, jedoch ignorieren. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung denkt daher nicht in Kategorien und Milieus, sondern in Beziehungen und versucht Konzepte mit gleichzeitiger Sinnhaftigkeit

und Sinnlichkeit sowie einem medioordinativen, mediokonjunktiven und mediopassiven Spielraum zu gestalten, der die definierenden Merkmale von Resonanz, also eine Affizierung und Selbstwirksamkeit, Unverfügbarkeit und Transformation, aber auch Differenz-erfahrungen begünstigt. Was die Resonanzaffine Musikvermittlung von der Orientierung an bestimmten Milieus lernen kann, ist eine vertiefte Beschäftigung mit den Wünschen und Befürchtungen von Menschen. Starke Wertungen, die moralische und ethische Fragestellungen thematisieren und darüber Auskunft geben, was als sinnvoll und wichtig erachtet wird, firmieren daher als Sinnhaftigkeit im Konzept einer Resonanzaffinen Musikvermittlung. Mit den starken Wertungen berührt die Resonanzaffine Musikvermittlung die grundlegende Frage nach dem Wozu. Hier werden Wünsche und Befürchtungen von Menschen ausgesprochen, woraus sich einerseits Motivationen (Antriebsmomente) für Beziehungen und andererseits eine Relevanz von Beziehungen ergeben. Resonanz als Beziehungsmodus reagiert auf Verlustängste von Menschen und bringt mit ihrer besonderen Beziehungsqualität auch eine Alternative zur angestrebten Erweiterung und Vergrößerung der Reichweite ins Spiel, die allerdings weder planbar noch käuflich ist und daher auch nicht als Marketingstrategie taugt.

3.6 Musikbezüge in Hartmut Rosas Resonanztheorie

Die häufigen musikalischen Beispiele zur Illustration der Resonanztheorie weisen darauf hin, dass Musik dazu prädestiniert ist, als besondere Resonanzsphäre zu gelten. In Ergänzung zu den bisher erfolgten Verweisen auf Musik wird nun im Speziellen auf die Eigenheiten von Musik im Kontext von Resonanz eingegangen.

3.6.1 Musik stiftet und verändert Weltbeziehungen

Für Rosa hat Musik eine zentrale gesellschaftliche Funktion, so lautet doch seine These: »Ohne Musik wäre die Gesellschaft längst kollabiert!« (Rosa 2019a) Denn Musik leistet eine existenzielle, ontologische Bekräftigung des Menschen in seiner Weltbeziehung. Mit Musik begibt sich der Mensch in ein Weltverhältnis, das auf Hören und Antworten basiert und die Beziehung zur Welt transformieren und verflüssigen kann (Rosa 2019a). Die besondere Relevanz von Musik in der Moderne sieht Rosa in deren Fähigkeit, Beziehungen zu stiften und zu verwandeln: Musik »dient der Vergewisserung und potentiell der Korrektur unseres Weltverhältnisses, sie moderiert und moduliert unsere Weltbeziehung und sie stiftet sie immer wieder neu als ›Urbeziehung‹, aus der Subjekt und

38 Vgl. <https://www.sinus-institut.de/> [15.07.2023].

39 In der Psychologie sind die *Big Five* (Offenheit für Erfahrungen, Gewissenhaftigkeit, Extraversion, Verträglichkeit und Neurotizismus, d.h. emotionale Labilität) bekannte Persönlichkeitsfaktoren. Rosa betont, dass das Publikum von westlich-klassischer Musik und Heavy Metal ähnliche Persönlichkeitsmerkmale aufweist, nämlich eine kreative Offenheit, eine hohe Verträglichkeit sowie Introvertiertheit (Rosa 2023, S. 39).

Welt hervorgehen.« (Rosa 2016, S. 164) Rosa sieht darin eine Kraft sondergleichen, vermag doch das Erleben von Musik,

»die Trennung zwischen Selbst und Welt [aufzuheben], indem es sie gleichsam in reine Beziehung verwandelt: Musik sind die Rhythmen, Klänge, Melodien und Töne *zwischen* Selbst und Welt, auch wenn diese natürlich eine ding- und sozialweltliche Quelle haben. Der Klangkosmos besteht dann daraus, dass er alle Arten und Schattierungen von Beziehungen auszudrücken oder zu stiften vermag: Zerrissenheit, Einsamkeit, Verlassenheit, Feindseligkeit, Entfremdung, Spannung, aber auch Sehnsucht, Zuflucht, Geborgenheit, Liebe, Responsivität. Diese reine Beziehungsqualität haftet der Musik in allen ihren Erscheinungsformen an, den hoch- wie den populärkulturellen Manifestationen⁴⁰ [...].« (Rosa 2016, S. 162, H.i.O.; vgl. auch Rosa 2023, S. 72)

Rosa sieht Musik in enger Verbindung zum Tanz, dem er dasselbe Potenzial zur Modulation von Weltbeziehungen zuspricht. So werden im Tanz »Variationen von Weltbeziehungen – das Anschmiegen, das Zurückweisen, das Vereinigen usw. – erprobt, erlebt, inszeniert und modifiziert.« (Rosa 2016, S. 162–163) Rosa versteht die Musik als wichtige gesellschaftliche Akteurin, spricht er ihr doch die Macht zu, »die Art unseres In-die-Welt-Gestelltseins (oder unsere ›Gestimmtheit‹) zu verändern, wieso uns andererseits aber auch je nach der Art unserer aktuellen Weltbeziehung nach anderer Musik verlangt.« (Rosa 2016, S. 163) Ein Stimmungswechsel durch Musik ist für Rosa aus soziologischer Perspektive mit einer Veränderung des »In-die-Welt-Gestelltseins« verbunden. Auch wenn Gestimmtheiten zum Bereich der Musikpsychologie gehören, analysiert Rosa Musik aus soziologischer Perspektive und verwendet den Begriff Gefühl nie. Hingegen beschreibt er die Auswirkungen von Musik auf den Menschen in konkreter Weise: Musik kann »Traurigkeit, Schwermut, Hoffnungslosigkeit oder Zerrissenheit zum Ausdruck bring[en], vermag uns zu berühren, weil wir sie als Resonanz auf unsere eigene Trauer, Melancholie oder Zerrissenheit, mithin also auf unsere eigenen Weltbeziehungen erfahren können.« (Rosa 2016, S. 163) Es handelt sich jedoch nicht einfach um eine Spiegelung des eigenen Zustands und um eine Synchronresonanz, sondern um eine Resonanzresonanz: Die Berührung durch eine traurige Musik verstärkt nicht das Traurigsein⁴¹, sondern bewirkt eine

»positive Berührung (auch und gerade wenn sie sich in Tränen manifestiert) und keineswegs als etwas, das uns selbst depressiv macht, im Gegenteil: Erst wenn wir von Musik *nicht mehr* berührt, bewegt oder ergriffen werden, erleben wir Entfremdung oder, im Steigerungsfalle, Depression, weil uns dann die Welt stumm wird, auch wenn sie noch so laut ist.« (Rosa 2016, S. 163, H.i.O.)

Musik verändert somit Weltbeziehungen und erst, wenn sie Gleichgültigkeit und somit gar keine Reaktion hervorruft, erlischt ihre Kraft.

40 Die Resonanzaffine Musikvermittlung unterscheidet daher auch nicht zwischen U-Musik und E-Musik und lässt sich auf alle Musiken übertragen.

41 Dieses Beispiel konkretisiert, dass es sich nicht um eine Synchron-, sondern um eine Resonanzresonanz handelt.

Für eine Resonanz im Sinne von Rosa spielen daher Kategorien zur Beurteilung von Musik wie fröhlich oder traurig, gefallen oder nicht gefallen keine Rolle; entscheidend ist hingegen eine grundsätzliche Berührung durch die Musik. Rosa betont zudem, dass Musik zwar auf einer »*physischen* Resonanzwirkung basiert, [aber] *keine rein körperliche* Weltbeziehung stiftet [...]« (Rosa 2016, S. 163, H.i.O.) Durch ihre Unverfügbarkeit kann Musik nicht in kausaler Logik Beziehungsänderungen bewirken, denn die Resonanzwirkung einer Musik fällt individuell und situativ aus. Eine bestimmte Musik kann eine Person in einem Moment berühren und trösten und ihr in einem anderen Moment nichts sagen. Für Rosa bestätigt sich damit, dass »Weltbeziehungen immer körperlich, emotional, psychisch und symbolisch vermittelt zugleich sind.« (Ebd.) Dieser Komplexität von Weltbeziehungen wird Musik gerecht, weshalb Rosa die These vertritt, wonach »in der Musik die (Welt-)Beziehungsqualität als solche verhandelt wird [...]« (Ebd.)

Musik ist für Rosa somit eine Beziehungstifterin und eine Sphäre für ästhetische Resonanz. Kunst allgemein, aber insbesondere Instrumentalmusik kann, da sie keine spezifischen Inhalte vermittelt, als »Experimentierfeld für die Anverwandlung unterschiedlicher Muster der Weltbeziehung« gesehen werden, in dem Menschen »spielerisch und explorativ ganz unterschiedliche Arten und Formen der Weltbeziehung [...] zumindest pathisch einüben und ausprobieren können und [Musik] dabei ihre eigene Bezogenheit auf die Welt moderiert und modifiziert [...]« (Rosa 2016, S. 483)

3.6.2 Musik mit gesellschaftlicher Funktion

Mit Bezug auf die Rock- und Popmusik übt Musik für Rosa auch noch eine weitere gesellschaftliche Funktion aus: »Musik scheint so etwas wie das universelle Bindemittel für das spätmoderne Weltverhältnis geworden zu sein.« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 28) Musik (und hier ist nicht die westlich-klassische Musik gemeint, sondern eine Vielzahl von Musiken) kann mit Rosa demnach als Kitt der Gesellschaft bezeichnet werden. Allerdings muss gleichzeitig angemerkt werden, dass Musik ebenso eine gesellschaftliche Distinktion bewirkt, was Rosa nur in einem Nebensatz erwähnt (Rosa 2016, S. 479). Jedenfalls kann Musik als ästhetisches Phänomen gelten, das sich in sämtlichen Gesellschaftsschichten findet. Rosa geht soweit, Musik als psychisch wirksames Heilmittel für subjektive Weltverhältnisse zu bezeichnen (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 28). Außerdem unterstreicht Rosa die hohe Relevanz von Musik »für die Herausbildung und Stabilisierung von (spät-)modernen Identitäten«, insbesondere bei Jugendlichen (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 28). Rosa identifiziert in der Pop- und Rockmusik die menschliche Stimme als entscheidenden Faktor, ja als »Lebenselixier, weil sie resonante Weltbeziehungen stiftet«, währenddessen die Songtexte offenbar keine wesentliche Rolle spielen (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 29). Hier scheint sich Rosa selbst zu widersprechen, verwendet er doch in seinen Publikationen und Vorträgen sehr gerne Liedtexte (z.B. von Reinhard Mey, Supertramp, Leonhard Cohen oder von Wilhelm Müller aus Schuberts *Winterreise* (Rosa 2016, S. 164; S. 406; S. 484; S. 487; 2019a)), um seine Resonanztheorie an lebensweltlichen Beispielen zu illustrieren und nachvollziehbar zu machen.

Rosa betont, dass Musik und die menschliche Stimme auch in der Politik eine wichtige Funktion ausüben, wobei er sich hier auf Nancy Love stützt, die über die Verwendung von Musik in der politischen Inszenierung forscht, sei dies in Nationalhymnen, Arbei-

terliedern oder Protestsongs (Rosa 2016, S. 367). Love plädiert dafür, die demokratische Stimme nicht nur als abgegebene Stimme, sondern als Musik oder Gesang zu verstehen, woraus Rosa den Vergleich ableitet, »den demokratischen Prozess in diesem Sinne als Musik⁴² [zu begreifen]. Demokratie wird dann zu einer lebendigen Resonanzsphäre, in der die Subjekte sich hörbar machen, aber durch den Gesang der anderen auch erreicht und transformiert werden.« (Rosa 2016, S. 367) Love befürchtet jedoch auch den negativen Einfluss von Musik auf Politik, insbesondere von neo-faschistischen Kräften. Sie weist darauf hin, dass Musik bisherige traditionelle Formen des politischen Diskurses auflöst und häufig als Propagandamedium für die Ideologie einer weißen Vorherrschaft genutzt wird (Love 2016). Der Aktualität und der Bedrohung durch musikalische Propaganda scheint sich Rosa nicht bewusst zu sein, vermisst er doch lediglich die »revolutionierende Kraft« der Pop- und Rockmusik der 1968er Jahre, blendet aber heutige Formen von politischer Wirkkraft, die, wie Love nachweist, demokratiefeindlich sind, völlig aus (Rosa 2016, S. 373–374). Rosa geht lediglich auf die Wirkmechanismen des Nationalsozialismus ein und bezeichnet dessen Lieder und Umzüge als »Resonanzspektakel«, in dem kein Widerspruch zugelassen ist und das einem »identitären *Echo-Konzept* von Resonanz« entspricht (Rosa 2016, S. 370, H.i.O.).

3.6.3 Improvisation als Musterbeispiel für Mediopassivität

Bestimmte musikbezogene Praktiken wie das Improvisieren begünstigen Resonanzbeziehungen in besonderem Maße. Improvisation kann als Musterbeispiel für das Prinzip der Mediopassivität gelten. Sie bedarf eines gleichzeitigen Hörens und Antwortens, braucht einerseits musikalische Impulse, denen Raum gegeben wird, aber auch ein sich Zurücknehmen und ein Eingehen auf die musikalischen Ideen der Beteiligten. Je nach Genre ist der Spielraum (also das Spektrum zwischen Offenheit und Geschlossenheit) für die Improvisierenden unterschiedlich groß. In jedem Fall wird der Musik aber ein Eigensinn zugesprochen, der sich entfaltet und auf den musikalisch reagiert wird. Ein besonders starkes Moment der Improvisation ist die Unverfügbarkeit des Musizierens, was ein wichtiger Aspekt von Resonanz darstellt. Beim Improvisieren als Idealform von Resonanz zeigt sich, dass die einzelnen Merkmale von Resonanz, etwa Affizierung und Selbstwirksamkeit, nicht in einem Spannungsverhältnis stehen, sondern sich wechselseitig bestärken:

»Je rezeptiver und sensibler das *Hören* wird, je stärker die Erfahrung des »Geführtwerdens«, umso stärker wird dabei (paradoxe Weise) die Selbstwirksamkeitserfahrung, und umso tiefer die Verwandlungserfahrung. Selbstwirksamkeit bedeutet hier (anders als in der »klassischen« Psychologie) eben gerade nicht, eine möglichst große Kontrolle über das Geschehen zu haben, sondern eher, in möglichst umfassender innerer Verbindung zu stehen und das eigene Tun als *Teil* des Geschehens und Gelingens zu erleben. Dann entsteht eine Sphäre gemeinsamen Erlebens, die das Handeln

42 Das Schweizer Bundesratsfoto von 2020, dem Präsidentschaftsjahr der studierten Pianistin Simonetta Sommaruga, zeigt den Bundesrat als Ensemble, denn sie findet »Eine gute Bundesratssitzung ist wie ein gutes Konzert. Jeder gibt sein Bestes.« <https://www.admin.ch/gov/de/start/dokumentation/medienmitteilungen.msg-id-77694.html> [15.07.2023].

der Einzelnen transzendiert und eine eigene Wirkmächtigkeit zu haben scheint.« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 21, H.i.O.)

Das hier beschriebene Interaktionsgeschehen stammt aus dem Jazz und ließe sich auch auf die Konzertsituation mit westlich-klassischer Musik übertragen. Dabei

»erweitert sich idealerweise der Interaktionskontext der Musiker, bei dem ja das Zuhören und Raumgeben eine zentrale Rolle spielt, auf das Publikum. Ziel ist es, dass der Funke von den Musikern auf das Publikum überspringt, denn hierdurch erhalten die Musiker ›Energie‹ oder ›Nahrung‹ zurück. Die Jazzmusiker berichten zugleich von einem Kontrollverlust auch auf Seiten des Publikums, von einem Überschreiten erwartbaren Verhaltens – als Zeichen einer Transformation, die das Publikum miteinschließt. Dabei erweist sich der ›Resonanzdraht‹ zwischen Publikum und Musikern durchaus bidirektional: Die Musizierenden lassen sich durchaus auch von Stimmungen und Erwartungen der Zuhörenden berühren, beeinflussen und bisweilen sogar leiten. Da die Zuhörer allerdings nicht musikalisch agieren können, sind gerade Momente der Stille – am Schluss, aber auch innerhalb von Stücken – zentrale Momente, in denen die ›Luft knistert.‹« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 22)

Diese Beobachtungen gelten unter der Voraussetzung eines erweiterten Musikverständnisses gewiss auch für traditionelle Konzerte mit westlich-klassischer Musik. Für Konzertformate, die ihren traditionellen Rahmen aufbrechen und einem erweiterten Musikbegriff folgen, eröffnen sich entsprechend mehr Gestaltungsmöglichkeiten.

Rosas Überzeugung, dass die Gesellschaft ohne Musik kollabieren würde, weist auf die Wichtigkeit und die Omnipräsenz von Musik hin. Musik an sich ist relevant für die Gesellschaft. Vor diesem Hintergrund lässt sich kritisch fragen, welche Relevanz die vorliegende Forschungsfrage hat. Wozu muss denn ein musikalisches Involviertsein überhaupt begünstigt werden, wenn Musik für Menschen ohnehin von so zentraler Bedeutung ist? Aus der Perspektive der Musikvermittlung gibt es dazu zwei Antworten: *erstens* will Musikvermittlung Beziehungen zu einer Vielfalt von Musiken stiften und Menschen Musiken näherbringen, zu denen sie bisher kaum eine Beziehung hatten und *zweitens* will Musikvermittlung Musikbeziehungen vertiefen und erweitern. Mit Rosas Annahme, wonach in Musik Weltbeziehungen als Ganzes verhandelt werden, ist dies gut zu vereinbaren. Als Soziologe spricht Rosa der Musik eine bestimmte gesellschaftliche Funktion zu: Musik vermag es, eine Gestimmtheit zu verändern. Musik ist also für Stimmungsveränderungen zuständig, was aus soziologischer Perspektive ein spannendes Phänomen sein mag, für viele Musiker*innen jedoch enttäuschend, da Musik für sie damit zum Hintergrundrauschen degradiert und auf einen gesellschaftlichen Transfereffekt reduziert wird. Als Metal-Fan hingegen betont auch Rosa, dass Musik »von eigenständiger und zentraler Wichtigkeit« ist und »hingebungsvolle[...] Anhänger Musik nicht nur als Unterhaltung konsumieren und sie schon gar nicht zum ›Mood Management‹ einsetzen, sondern auf der Suche nach echter und tiefer musikalischer Erfahrung sind.« (Rosa 2023, S. 40)

Musik ist nicht nur eine dynamische Beziehungskunst zwischen dem Selbst und der Welt, die auf vielfältige und mehrdeutige Weise formend und gestaltend wirkt, sie ist nicht

nur eine immaterielle, flüchtige Kunst, die sich auf einzigartige Weise in Zeit und Raum bewegt, weder verfügbar noch besitzbar ist. Musik hat auch einen Eigenwert, der durchaus auch aus soziologischer Perspektive von Interesse ist und auf den Rosa nicht eingeht: Musik ist eine spezifische und selbstbezügliche Ausdrucksform des Menschen. Daraus folgt, dass Beziehungen, die der Mensch mit Musik eingeht, einzigartig sind und nicht auf andere Weise erfolgen können. Musikbeziehungen äußern sich auf vielfältige Weise und deren Qualität im Sinne von Beschaffenheit zu ergründen, ist das Bestreben der vorliegenden Arbeit.

Dazu gehört, auch darauf hinzuweisen, dass Musik nicht nur positive Merkmale hat. Musik kann eine Gemeinschaft kitten, Musik kann Menschen trösten, vielleicht sogar auch heilen. Musik ist jedoch auch Distinktionsmittel, sie erzeugt auch Ausschlüsse, sie kann täuschen, manipulieren und sogar foltern. Diese negativen Merkmale von Musik thematisiert Rosa nur marginal als historisches Phänomen des Faschismus. Auf aktuelle Problematiken und Gefahren im Umgang mit Musik geht er jedoch in keiner Weise ein, obwohl Resonanz konstitutiv auch eine Entfremdung beinhaltet und eine Musikbeziehung nicht nur resonant, sondern auch entfremdet oder gar indifferent sein kann. Musik kann demokratiefreundlich, jedoch auch demokratiefeindlich sein. Daher ist mit Bezug auf die Forschungsfrage hervorzuheben, dass Musiker*innen und Musikvermittelnde eine gesellschaftliche Verantwortung tragen und entsprechend sensibel agieren müssen. Dazu gehören auch eine Offenheit und Respekt in Bezug auf andere Musiken, Musikpräferenzen sowie Abneigungen gegenüber Musiken.

Während Rosa in seiner Resonanztheorie nur Musikbeispiele wählt, die vermutlich zu seinen Präferenzen gehören und mit denen er Resonanz erfährt, strebt Musikvermittlung danach, das Spektrum an Musikbeziehungen zu erweitern. Da Resonanz jedoch nicht geplant werden kann und auf eine initiierte Affizierung angewiesen ist, muss die Musikvermittlung grundsätzlich hinterfragen, ob ihr Vorgehen überhaupt einen Einfluss hat und gerechtfertigt ist. Zudem wird deutlich, dass bei den Musikvermittelnden selbst eine Begeisterung vorhanden und spürbar sein muss, damit ein Funke springen kann. Wie bereits dargelegt wurde, unterliegt Resonanz auch einer Unverfügbarkeit, weshalb sogar Lieblingsmusiken ihren Zauber verlieren können. Unter Berücksichtigung der grundsätzlichen Unplanbarkeit von Resonanz geht die vorliegende Arbeit dennoch der Frage nach, wie Musikbeziehungen begünstigt werden können.

Es ist bemerkenswert, dass Rosa in seiner Resonanztheorie auf einen ästhetischen Überschuss von resonanten Musikbeziehungen hinweist, denen immer ein Nicht-Verstehen innewohnt. Daraus lässt sich für eine zu entwickelnde Resonanzaffine Musikvermittlung ableiten, dass es immer auch darum gehen muss, ein Nicht-Verstehen zuzulassen, ja zu fördern, auszuhalten und zu genießen. Wenn hingegen die Meinung besteht, Musik müsse vollständig verstanden werden, entzieht sich die Möglichkeit einer Resonanzbeziehung.

Rosas Darlegungen zeigen zudem auf, dass in Konzerten der Stille, aber auch spontanen Aktionen genügend Raum gegeben werden muss, da beide starke Musikerlebnisse und ein »Knistern« im Konzertsaal begünstigen. Musiker*innen können mit ihrer eigenen Spannung und Haltung eine Stille einfordern, dehnen oder beschließen. Im Sinne der Re-

sonanztheorie ist eine knisternde Stille jedoch keine Manipulation, sondern ein wechselseitiges Hinhören und stilles Antworten von besonderer Qualität.

Ein wichtiger Hinweis für die Resonanzaffine Musikvermittlung ist Rosas Beschreibung von Improvisation, die ein hohes Potenzial für resonante Musikbeziehungen aufweist, in der westlich-klassischen Musik und in der Musikvermittlung jedoch wenig eingesetzt wird, obwohl sie in früheren Jahrhunderten zu einer gängigen (Konzert-)Praxis gehörte. Rosas Lob der musikalischen Improvisation lädt dazu ein, in zukünftigen Konzerten und musikbezogenen Praktiken vermehrt zu improvisieren, sei dies in einer Solokadenz oder auch im Zusammenspiel. Dies ist in der heutigen Praxis vor allem im Bereich der Alten Musik oder aber der Zeitgenössischen Musik der Fall, was wiederum beide Bereiche für die Musikvermittlung besonders attraktiv macht. Beim improvisatorischen Umgang mit Musik kommt nicht nur deren Unverfügbarkeit zum Erscheinen, sondern es lassen sich auch alle Dimensionen von Resonanz besonders intensiv bespielen. Außerdem lebt Improvisation von einem dynamischen Verhältnis zwischen Offenheit/Freiheiten und Vorgaben/Einschränkungen, was zu den konstitutiven Attributen eines Resonanzraums gehört.

3.7 Irritation und Widerspruch als Kraft der Musik

Für Rosa eröffnen ästhetische Erfahrungen die Möglichkeit, andere Formen von Weltbeziehungen zu erleben und darin liegt für ihn auch der Grund, weshalb »so viele künstlerische Erzeugnisse der Moderne auf den ersten Blick abschreckend, entfremdend, repulsiv und verstörend wirken: Um ein glaubwürdiges Resonanzversprechen abgeben zu können, müssen sie bei den *versteinerten Verhältnissen* selbst beginnen, dürfen diese nicht leugnen oder schein-versöhnen.« (Rosa 2016, S. 495, H.i.O.) Auch wenn Rosa hier auf das zeitgenössische Kunstschaffen eingeht und sich gegen eine kompensatorische Funktion von Kunst als Weltflucht ausspricht, bildet zeitgenössische Musik (abgesehen von Rockmusik der 1980er Jahre, die wohl zu Rosas Lieblingsmusik gehört, aber nicht als aktuelle Musik bezeichnet werden kann) eine seltsame Leerstelle in Rosas Resonanztheorie, die ansonsten von Musikbezügen stark durchwoben ist. Rosas Einschätzung von atonaler Musik, die für ihn keine »Kraft [hat], widersprechende und widersprüchliche Forderungen zu erheben« (Rosa 2016, S. 499), lässt vermuten, dass Rosa selbst eine indifferente Beziehung zur Musik der (Post-)Moderne hat: sie sagt ihm wohl nichts und wird daher in seiner Resonanztheorie auch nicht thematisiert. Sein häufigstes klassisches Musikbeispiel ist Schuberts *Winterreise*, in der Resonanz und Entfremdung gleichermaßen vorkommen.

Für Rosa stellen sowohl in der Romantik als auch in der Kunst des späten 20. Jahrhunderts (hierzu verwendet er als Beispiel Pink Floyds *The Wall*) eine schmerzhaft Erfahrung und eine schweigende Welt den Ausgangspunkt und die Inspirationsquelle für ein Kunstschaffen dar, die mit einer »poetische[n] Hoffnung auf Resonanz« verbunden ist (Rosa 2016, S. 523). Solche Äußerungen und Beispiele lassen hinter Rosas Resonanztheorie ein romantisches Sehnsuchtskonzept vermuten, dem er jedoch mit einem klaren Diesseitsbezug und der Erwähnung einer eigenen anderen Stimme, auf die Resonanz angewiesen ist, immer wieder widerspricht. Viel eher als um eine Rückbesinnung auf

vermeintlich bessere (romantische) Zeiten geht es Rosa um einen Systemwechsel, auch in der Kunst. Damit verbunden ist eine Abwendung von der Steigerungsspirale der Innovation und eine Loslösung vom Kreativitätssimperativ, hin zur Gestaltung von resonanten Weltbeziehungen, was jedoch nicht einer Rückwärtsgewandtheit entspricht. Vielmehr hat das aktuelle Kunstschaffen für Rosa folgende Aufgaben: »Exploring and experimenting with different modes of relating to the world, imagining, reconstructing, or finding other forms of relating to things and to people, coming up with new ways and possibilities.« (Lijster et al. 2018, S. 36) Resonanz verortet sich in diesem Kontext als ein gelingender Modus von Weltbeziehungen und »as an idea of the good life with ethical and conceptual pluralism or cultural pluralism.« (Lijster et al. 2018, S. 38) Rosas Hoffnung richtet sich also in die Zukunft und seine Resonanztheorie, die aufgrund mancher Formulierungen als romantische Verschleierung der Gegenwart interpretiert werden kann, steht hier als ein Konzept für einen grundsätzlichen Systemwandel der Gesellschaft. In diesem Zusammenhang muss betont werden, dass, auch wenn Rosa sehr häufig über Musik schreibt, die Resonanztheorie keine kunstsoziologische Konzeption vornimmt, sondern eine Theorie von gelingenden Weltbeziehungen darstellt, die häufig am Beispiel der Musik illustriert wird. Die einseitigen und unscharfen Musikbezüge können Rosa als Soziologe nicht zum Vorwurf gemacht werden, vielmehr ist es die Aufgabe von Musiker*innen, Musik anhand der Resonanztheorie als Beziehungskunst zu analysieren.

3.8 Resonanz als Bildungsprozess

In Resonanzbeziehungen finden Transformationen und damit auch Bildungsprozesse statt. Angesichts der Wechselseitigkeit und Ergebnisoffenheit geht die Resonanztheorie von einem weiten, interaktiven Bildungsverständnis aus, das »weder auf Selbst- noch auf Weltbildung als solche, sondern auf *Weltbeziehungsbildung*« (Rosa 2016, S. 408, H.i.O.) zielt. Es handelt sich also weder um eine Fokussierung auf die individuelle Selbstbildung noch um eine Aneignung oder ein Beherrschen von Welt, sondern um die »Eröffnung und Etablierung von Resonanzachsen.« (Rosa 2016, S. 408) Im Sinne der Resonanztheorie wird Bildung als Beziehungsgeschehen gesehen, das mit lebendigen, vibrierenden Wechselbeziehungen gelingen, aber auch misslingen kann (dann nämlich, wenn sich statt Resonanz eine Entfremdung oder Indifferenz ergibt und die Beziehungen repulsiv oder stumm sind). Gelingende Bildung im Sinne von Resonanz ereignet sich als »komplexer Prozess der *Weltanverwandlung*« (Rosa 2016, S. 408, H.i.O.), bei dem sich alle Beteiligten verändern.

Eine einzelne Person befindet sich demnach in einem komplexen Beziehungsnetz, das ihr Bildungsprozess mitbestimmt:

»Ob uns Musik etwas ›zu sagen‹ hat und *welche* Musik uns anspricht und welchen Raum wir dieser Resonanzachse geben, entscheidet sich an den Erfahrungen, die wir im Musikunterricht, vielleicht im Chor oder in der Geigenstunde, und ganz gewiss mit den Gleichaltrigen machen. Haben wir einen uninspirierten Musiklehrer und vielleicht verhassten elterlichen Druck, der uns an die Geige zwingen will, während wir für unsere Lieblingslieder von den Klassenkameraden ausgelacht werden, kommen wir vermut-

liche rasch zu dem Ergebnis, dass wir *nicht so der musikalische Typ* sind.« (Rosa 2016, S. 404, H.i.O.)

Dieses Beispiel zeigt auf, in welchem vielfältigen Beziehungsnetz sich Bildung abspielt und dass nicht nur eine Affizierung, sondern auch eine Selbstwirksamkeitserfahrung entscheidend ist und diese beiden wiederum in einem iterativen Prozess stehen. Diesen Prozess beeinflussen zudem weitere Interaktionen mit Menschen, Dingen sowie Überzeugungen (nämlich starke und schwache Wertungen), aus denen Anerkennung oder Distinktion resultiert (Rosa 2016, S. 403).

Was die wichtigsten Einflussfaktoren auf Bildungsprozesse betrifft, verweist Rosa auf die Hattie-Studie, wonach das Vorbild der Lehrperson und die Qualität der Beziehung zwischen Lehrenden und Lernenden entscheidend zu einem Gelingen beitragen (Rosa 2016, S. 416). Dies ist auch bei resonanten Bildungsprozessen der Fall: Für Rosa ist die Lehrperson ein »kaum ersetzbarer Katalysator«, der andere mit seiner Begeisterung ansteckt, Beziehungen stiftet und Bildungsprozesse initiiert (Rosa 2016, S. 416).

Analog kann in einer Konzertsituation der Impuls von Musiker*innen oder Musikvermittelnden ausgehen. Diese Person muss für die Musik brennen, will dieses Feuer weitergeben und rechnet damit, dass ihr Funke zünden wird (Rosa 2016, S. 413). Damit ein resonanter Bildungsprozess beginnt, müssen die Musikvermittelnden und Musiker*innen jedoch auch dem Publikum zuhören und sich von ihm erreichen lassen, denn Resonanz ist eine Wechselbeziehung. Dies bedingt, dass das Publikum sich selbst auch als Interaktionspartner wahrnimmt und auf den Impuls reagiert. Dass das Publikum von Konzert zu Konzert sehr unterschiedlich reagiert, kennen alle Musiker*innen aus eigener Erfahrung. Erst, wenn die Musiker*innen und Musikvermittelnden ihrerseits wieder auf das Publikum reagieren, bahnt sich eine mögliche resonante Wechselbeziehung an. Ereignet sich in dieser Interaktion eine Transformation, so hat dies eine Veränderung der gesamten Situation zur Folge: nicht nur das Publikum, sondern auch die Musiker*innen und Musikvermittelnden werden berührt und verwandelt (Rosa 2016, S. 407).

In einer entfremdeten Konzertsituation hingegen empfinden sowohl die Musiker*innen als auch das Publikum die Musik als Zumutung, die Musiker*innen fühlen sich genötigt, die vorgegebene Musik zu spielen, vielleicht, weil sie keinen Einfluss auf die Programmierung, auf ihr Engagement oder ihre Diensteinteilung haben, ihnen die Interpretation widerstrebt, sie sich im Ensemble nicht wohlfühlen oder sie unter der musikalischen Leitung keinen eigenen Gestaltungsraum haben. Die Musiker*innen erreichen das Publikum nicht, weshalb die Zuhörer*innen sich ihrerseits von den Musiker*innen nicht angesprochen fühlen und sie von der Musik entweder überfordert oder aber gelangweilt sind.

3.8.1 Intrinsische Interessen und dispositionale Resonanz

Rosa betont, dass es für ein resonantes Bildungsgeschehen ein intrinsisches Interesse braucht und Resonanz als Wechselwirkung auf ein Antwortverhältnis angewiesen ist, bei dem alle Beteiligten auch Widerspruch zulassen (Rosa 2016, S. 412). Die Bedingung des intrinsischen Interesses für resonante Bildungsprozesse verweist darauf, dass nicht alle Menschen die gleichen Resonanzsphären haben. Rosa kritisiert, dass im gegenwärtigen

Bildungssystem vornehmlich Resonanzsphären für privilegierte Kinder und Jugendliche angeboten werden und zudem strukturelle Gründe die Schaffung und den Zugang zu weiteren Resonanzsphären verhindern (Rosa 2016, S. 417–418). Für eine »Dispositionale Resonanz« braucht es jedoch die Erfahrung, dass etwas Neues, Anderes potenziell interessant und spannend sein könnte und man diesem Neuen und Anderen auch mit einer Selbstwirksamkeitserwartung begegnet (Rosa 2016, S. 418, H.i.O.). Fehlen hingegen eine solche Erfahrung und Disposition, so stellt sich eine Entfremdung oder Indifferenz gegenüber Neuem ein, weshalb Bildungsinstitutionen für schwache Schüler*innen in der Regel Entfremdungssphären sind. Gestützt auf Erkenntnisse aus der Ungleichheitsforschung kritisiert Rosa, dass im Bildungssystem »die Verteilung von dispositionaler Resonanz (und Entfremdung) gleichsam schichtenspezifisch« gesteuert ist und er gibt zu, dass sein eigenes Konzept der vertikalen Resonanzsphären wie »Natur, Kunst, Religion und Politik [...] für die Bessergebildeten eindeutig attraktiver [ist] als für Menschen mit niedrigem Bildungsstatus.« (Rosa 2016, S. 419) Rosa fügt jedoch an, dass er sich auch andere Resonanzsphären vorstellen kann, etwa »Shopping-Center, Wrestlingarenen, Fitness- und Tattoo-Studios, Biergärten oder Campingplätze« (Rosa 2016, S. 420).

Eine dispositionale Resonanz kann jedoch auch mit einer faszinierenden, zum Mittun einladenden Situation geschaffen werden, wie beispielsweise sogenannte *Piano-Stairs*, also Treppen im öffentlichen Raum, auf denen eine Klaviertastatur abgebildet ist, die auch bespielt werden kann (Rosa und Endres 2016, S. 62–63). Allerdings hebt Rosa hervor, dass solche Aktionen für eine potenzielle Resonanzbeziehung immer auch das Moment des Unverfügbaren aufweisen müssen, da sie ansonsten mit einem Nudging-Effekt manipulativ wirken. Dies würde einer Resonanz widersprechen, denn Resonanz lässt sich nicht mit Initiativen, Aktionen und Events strategisch und gezielt herstellen (Rosa und Endres 2016, S. 62).

Entscheidend für resonante Bildungsprozesse ist das Schaffen von Situationen, in denen Neues eine Faszination auslöst und zum Entdecken und (Mit-)Gestalten einlädt. Ein intrinsisches Interesse kann auf diese Weise geweckt, nicht jedoch erzwungen werden. Die Musikvermittlung hat also zur Aufgabe, entsprechende Situationen zu schaffen und unterschiedliche Resonanzsphären anzubieten, beispielsweise durch ungewohnte Zugänge und das Bespielen von ungewöhnlichen Orten.

3.8.2 Resonanz aus bildungstheoretischer Perspektive

Aus bildungstheoretischer Perspektive befasst sich Jens Beljan mit Rosas Resonanztheorie (Beljan 2017). Er betont, dass ein resonanzpädagogischer Zugang kein essentialistisches Konzept, sondern ein relationales, situatives Konzept darstellt, das jeweils von den beteiligten Personen und ihren Veranlagungen, dem jeweiligen individuellen und strukturellen Umfeld sowie von der Wechselbeziehung zwischen Personen und Umfeld abhängt (Beljan 2017, S. 41). Beljan, der bei Rosa promoviert hat und auf dessen Dissertation hier eingegangen wird, illustriert gelingenden und misslingenden Unterricht anhand des didaktischen Dreiecks und betont, dass sowohl die sozialen Beziehungen als auch die Beziehungen zum Unterrichtsinhalt wesentlich sind (Beljan 2017, S. 121). Die

aus Resonanzbeziehungen hervorgehende Anverwandlung beinhaltet immer auch ein »Mitspracherecht der Lernenden und der Sache«, kann jedoch, hier verweist Beljan auf Hans-Christoph Kollers transformatorischen Bildungsansatz, nicht vollends versprachlicht werden (Beljan 2017, S. 133; S. 150). Mit Verweis auf Hegel und Humboldt vertritt auch Beljan die Meinung, dass ein Bildungsprozess konstitutiv auf eine Entfremdung angewiesen ist und die mögliche Entfremdung eine »Voraussetzung für eine *transformierende Anverwandlung* von Selbst und Welt« darstellt, wie dies etwa beim Spielen auf einem Instrument erfahrbar ist (Beljan 2017, S. 157, H.i.O.).

3.8.3 Resonanzsignatur für Bildungssituationen

Beljan erstellt im Rahmen seiner Arbeit eine sogenannte Resonanzsignatur für Bildungssituationen, wozu er als Indikatoren den Umgang mit dem Leib (als Resonanzkörper), dem Raum (als Resonanzverstärker) und der Zeit (als rhythmisierendes Medium) bestimmt (Beljan 2017, S. 302).

Beljan bezeichnet den Leib als lernenden Resonanzkörper, der sich durch Selbstaussdruck und Welteindruck bildet (Beljan 2017, S. 304). Um den leiblichen Aspekt in resonanten Bildungssituationen zu erfassen, kann beobachtet werden, inwiefern mit den einzelnen Körperteilen, aber auch dem Körper insgesamt umgegangen wird und welche Handlungen und Haltungen erfolgen. Welche Gestik und Mimik, welche Blicke und Körperhaltungen zeigen sich? In welchen Positionen stehen die Körper zueinander, mit welcher Distanz und welcher Energie? Wie bewegen sich die Körper und wie kommunizieren sie nonverbal miteinander? Alle diese Beobachtungen betreffen nicht nur den Körper, sondern auch den Leib und geben über die Beziehungen und das Befinden der Beteiligten Auskunft (Beljan 2017, S. 328–331).

Beljan betont, dass die Beschaffenheit des Raums die Resonanzbeziehungen auf wesentliche Art beeinflusst: Räume bestimmen über unser Verhalten und verfügen über einen Aufforderungscharakter, sie entscheiden (mit), ob, wie und worüber wir kommunizieren und sie beeinflussen auch unser ästhetisches Empfinden (Beljan 2017, S. 349). Mit Bezug auf Christian Rittelmeyer versteht Beljan Räume und Orte als psycho-physische Interaktionspartner, die »Sympathie (Resonanz), Abneigung (Repulsion) oder Rückzug (Indifferenz) hervorrufen können [...]«. (Beljan 2017, S. 350) Räume und Orte agieren als Stimmungsraum und Spielraum, die jedoch nur anverwandelt werden können, wenn den Beteiligten auch die Möglichkeit gegeben wird, den Raum selbsttätig mitzugestalten (Beljan 2017, S. 354). Räume können jedoch auch instrumentell dazu genutzt werden, bestimmte Abläufe, Zwecke oder Machtverhältnisse zu erzwingen. So erinnert Beljan daran, dass Michel Foucault eindrücklich darlegt, wie mit Architektur und Raumgestaltung Macht und Kontrolle ausgeübt werden kann (Beljan 2017, S. 355). Räume bestimmen mit ihrer Gestaltung eine soziale Ordnung und produzieren nicht nur eine funktionale, sondern auch eine symbolische Bedeutung (Beljan 2017, S. 355). Räume sind wichtige Akteure in Bildungssituationen, beeinflussen »soziale, biografische, kognitive, historische oder fachliche Resonanzen« und können selbst als starke Resonanzachsen wirken (Beljan 2017, S. 357).

In ihrer zeitlichen Dimension können Bildungsprozesse als »erlebte und gespürte Neuanfänge, Übergänge, Durchgänge und Abschlüsse« bestimmt werden und helfen,

sich in der Zeit (neu) zu orientieren (Beljan 2017, S. 401). In der pädagogischen Literatur wird zwischen verschiedenen Zeitmodi unterschieden u.a. zwischen der eigentlichen Zeit und der subjektiven, gefühlten Zeit von Erlebnissen (Beljan 2017, S. 359). Es existieren zudem drei weitere zeitliche Kategorien: *erstens* bestehen Unterschiede betreffend der zeitlichen Dynamik, etwa ob Zeit auf modale, lineare oder zirkuläre Weise gestaltet wird; *zweitens* differiert jeweils die Bedeutung von Zeit, nämlich ob sie als profan oder heilig gilt; *drittens* wird hinsichtlich der funktional-inhaltlichen Dimension von Zeit unterschieden, also ob es sich um Zeit für die Vorbereitung, Durchführung oder Nachbereitung handelt (Beljan 2017, S. 360). Der Umgang mit Zeit beeinflusst Beziehungen in wesentlichem Maße. Ob jemand verspätet ist, unter Zeitdruck steht, sich langweilt oder die Zeit vergisst, sagt viel über die Beschaffenheit der Beziehung aus. In Resonanzbeziehungen rückt die objektive Zeit oft in den Hintergrund. Zeitdruck beeinträchtigt Anverwandlungsprozesse (Beljan 2017, S. 360), allerdings kann Zeitknappheit Resonanzprozesse auch dynamisieren und intensivieren, etwa kurz vor Abschluss eines Projekts (Beljan 2017, S. 361). Studien haben ergeben, dass sich für Bildungsprozesse gerade dann fruchtbare Momente ergeben, wenn der zeitliche Ablauf nicht harmonisch (wie geplant) verläuft, sondern eine Veränderung beispielsweise durch ein Abschweifen oder ein Ausscheren erfährt (Beljan 2017, S. 363–364). Entscheidende Zeitphasen wie Anfänge, Übergänge und Abschlüsse werden oft als Rituale gestaltet, in denen die Zeitlichkeit und die Selbst- und Weltbeziehungen auf besondere Weise erlebt werden. Allerdings begünstigen Rituale eine Resonanz nur dann, wenn sie als sinnvoll und sinnlich erlebt werden (Beljan 2017, S. 364–365). Mit einem intensiven Erleben von Zeit in Resonanzbeziehungen gehen meistens ein »Staunen, Wundern, Erahnen« einher, was Teil eines Bildungsprozesses ist, handelt es sich doch um Momente, »in denen sich das Gewusste der Vergangenheit mit dem noch nicht Gewussten der Zukunft in der Gegenwart verbindet.« (Beljan 2017, S. 366)

3.8.4 Qualitäten von Resonanzbeziehungen

Resonanzbeziehungen sind weder quantitativ noch qualitativ eindeutig bestimmbar: Beljan spricht von einem »Bauchgefühl« und von »leuchtenden Augen«, die in Resonanzbeziehungen mit einer lebendigen Stimmung und besonderen Atmosphäre, mit solidarischen Beziehungen und einem Dialog in einem »musikalischen Verhältnis« einhergehen (Beljan 2017, S. 396). Diese Beobachtungen sind allerdings diffus und Beljans Spezifizierung des Dialogs als musikalisches Verhältnis bietet für eine musikpädagogische Differenzierung keine Hilfe. Als Konsequenz stellt Beljan fest, dass mögliche Kriterien zur Erfassung der Qualität von Resonanz letztlich nur von den Beteiligten selbst formuliert werden können (Beljan 2017, S. 396–397). Allerdings können vier Aspekte benannt werden, anhand derer ein bildender Resonanzraum untersucht werden kann, nämlich das Moment der Unverfügbarkeit sowie das Verhältnis gegenüber Leib, Raum und Zeit (Beljan 2017, S. 400).

3.8.5 Begünstigende Faktoren und Indikatoren für Resonanz

Beljan erwähnt folgende Faktoren, die einen bildenden Resonanzraum⁴³ begünstigen (Beljan 2017, S. 206; S. 392–393):

1. In Bezug auf die Leitenden: Offenheit, hohes Engagement, eine Begeisterung für das Thema und die Inhalte, eine für alle Beteiligten ansprechende Themenwahl, Taktgefühl zeigen und im Umgang mit den Beteiligten den richtigen Ton treffen, Interesse für die Bedürfnisse der Beteiligten, Flexibilität
2. In Bezug auf die Struktur des institutionellen Rahmens: fester Rahmen mit inhaltlicher Ergebnisoffenheit, Begegnungsräume, anregende Infrastruktur, Freiräume, offene Musikzimmer
3. In Bezug auf Praktiken und deren Umsetzungsformen: Austausch und gemeinsame Unternehmungen (auch außerhalb der Institution), Plenum, Umsetzen von eigenen Ideen, gemeinsames Musizieren, Rollenwechsel, Kollaboration, Spaß (auch kollektiv), Erholung (auch kollektiv), kollektive Erfolgserlebnisse

Obwohl diese Faktoren keineswegs aus dem Musikbereich stammen, werden hier Aspekte genannt, die der Beschreibung eines Musikcamps sehr nahekommen. Es zeichnet sich somit ab, dass Resonanzbeziehungen zwar schwierig zu erfassen sind, in musikspezifischen Bildungssituationen jedoch latent vorhanden sind. In Ergänzung zu den erwähnten Faktoren identifiziert Beljan folgende Indikatoren, anhand derer Bildungssituationen auf ihre Resonanzfähigkeit hin modelliert und reflektiert werden können (Beljan 2017, S. 402):

- Begeisterungsfähigkeit
- Kreativitätsdichte
- Engagement
- Solidarität und Kooperation
- »Partizipationsdichte«
- »Praktiken und Rituale, die Begegnungen [und Wertschätzung] ermöglichen und provozieren«
- Leibliche Aspekte
- »Lachen, Singen, Tanzen«
- »Qualität der Atmung, der [...] Ernährung und der Körperhaltungen«
- Räumliche Aspekte
- Zeitliche Aspekte
- »Gewalt- und Mobbingvorkommen«
- »Antwort- und Resonanzbeziehung« zu Administration, Leitung und Förder*innen

43 Beljan stützt sich in seinen Empfehlungen auf seine teilnehmende Beobachtung in der *Deutschen Schüler-Akademie*, an der besonders befähigte, leistungsbereite und motivierte Schüler*innen freiwillig und nach Durchlaufen eines Bewerbungsverfahrens teilnehmen. Es handelt sich somit um eine Bildungssituation, die mitnichten auf eine normale Schulsituation übertragbar ist.

Beljan ist sich bewusst, dass er mit seiner Resonanzpädagogik ein pädagogisches Ideal entwirft (Beljan 2017, S. 402), unterlässt es jedoch, diesen Ansatz auch kritisch zu hinterfragen.

3.8.6 Bildungswissenschaftliche Kritik an Resonanztheorie

In einem Gespräch mit seinem Zweitbetreuer Martin Winkler (Winkler und Beljan 2019) werden unterschiedliche Lesarten der Resonanztheorie sichtbar und es zeigen sich konkrete Streitpunkte, die Beljan und Winkler kritisch diskutieren. Grundsätzlich wirft Winkler der Resonanztheorie vor, die drei Modi Resonanz, Repulsion und Indifferenz seien triviale Phänomene (Winkler und Beljan 2019, S. 14). Beljan führt diese Einschätzung darauf zurück, dass alle Menschen diese drei Modi der Weltbeziehung aus eigener Erfahrung kennen und daher der Eindruck entsteht, Rosas Resonanztheorie biete keine neuen Erkenntnisse. Für Beljan entspricht die Resonanztheorie jedoch einem Rahmen, der empirische Befunde und bisherige Theorien in einen größeren Sinnzusammenhang stellt, was allerdings nur möglich ist, wenn die Resonanztheorie sehr allgemein und abstrakt bleibt (Winkler und Beljan 2019, S. 40). Die Gefahr der Trivialität ortet Beljan zudem dort, wo jegliche Form der Wechselwirkung als Resonanz missverstanden wird (Winkler und Beljan 2019, S. 40). Resonante Beziehungen, betont Beljan, können sich nur in einem Zusammenspiel der vier konstituierenden Aspekte Affizierung, Selbstwirksamkeit, Transformation und Unverfügbarkeit ereignen (Winkler und Beljan 2019, S. 40).

Ein weiterer Vorwurf von Winkler an die Resonanztheorie lautet, dass sie neue Begriffe für bekannte Phänomene und bereits bestehende Begriffe einführt (Winkler und Beljan 2019, S. 25). Beljan hält dagegen, dass Rosas Resonanztheorie sich an bestehenden Theorien orientiert und abarbeitet (etwa an Bollnow, der affektive Resonanzen für eine Erziehung voraussetzt oder Dewey, der praktische Weltbezüge fordert) und dass Beljans eigene Arbeit eine Verortung der Resonanzpädagogik in die pädagogische Geistesgeschichte vornimmt (Winkler und Beljan 2019, S. 30).

Des Weiteren stößt sich Winkler daran, dass Rosa Bildung lediglich als »Gestaltung von Beziehung« konzipiert, worauf Beljan entgegnet, dass es sich nicht nur um soziale Beziehungen handelt, sondern auch um Beziehungen zum Inhalt, zum Raum und zur Zeit (Winkler und Beljan 2019, S. 27). Außerdem ist die Resonanzbeziehung kein Harmonie-, sondern ein Spannungsverhältnis, das eine Auseinandersetzung und ein Beibehalten von Differenz beinhaltet (Winkler und Beljan 2019, S. 61).

3.8.7 Paradigmenwechsel in Pädagogik

Als neuen Ansatz, der von der Resonanztheorie in die Pädagogik eingebracht wird, bezeichnet Beljan die Auffassung der Resonanzpädagogik, dass Bildung die Qualität der Beziehung *zwischen* dem Selbst und der Welt betrifft und es nicht um ein sich bildendes Selbst oder um eine sozialisierende Welt geht (Winkler und Beljan 2019, S. 38). Daher handelt es sich bei der Selbstwirksamkeitserfahrung im resonanzpädagogischen Sinn nicht um die Fähigkeit, Situationen zu beherrschen oder Schwierigkeiten zu meistern, sondern um die Erfahrung, »andere Menschen, aber auch Dinge, Aufgaben, Materialien

erreichen und bewegen zu können« (Winkler und Beljan 2019, S. 39). In dieser Wechselbeziehung von Affizierung und Selbstwirksamkeit, die eine Transformation aller Beteiligten bewirkt und der Unverfügbarkeit unterworfen ist, erkennt denn auch der ansonsten der Resonanztheorie sehr kritisch gegenüberstehende Michael Winkler geradezu einen Paradigmenwechsel in der Pädagogik. So vollzieht die Resonanzpädagogik

»einen ziemlich radikalen, methodischen wie gegenständlichen Wechsel in der Denkform wenigstens gegenüber großen Teilen des aktuellen erziehungs- bzw. bildungswissenschaftlichen Denkens [...]. Sie erlaubt nicht nur wieder pädagogisch und in einem guten Sinne des Wortes bildungstheoretisch zu argumentieren, sondern tritt auch energisch für die unvermeidliche Offenheit aller pädagogisch organisierten Bildungsprozesse ein. Sie eröffnet die Möglichkeit, nicht nur die Dimensionen des Aktiv-Passiven in Bildsamkeit und Bildungsprozess zu denken, sondern dies auch in den Handlungsprozess aufzunehmen – selbstverständlich in aller Offenheit, die sich hier als sachgeben zeigt.« (Winkler und Beljan 2019, S. 47)

Entsprechend arbeitet Beljan daran, die Resonanzpädagogik innerhalb der Bildungstheorie jenseits von konstruktivistischen oder transformatorischen Ansätzen zu verorten, zumal Resonanzbeziehungen auf einem Zusammenspiel von Geist, Leib und Welt beruhen, sich primär auf einer vorsprachlichen, leiblichen Ebene manifestieren und gleichsam »Selbst- und Weltgenerierend« sind (Winkler und Beljan 2019, S. 78, H.i.O.). Freilich ist die Positionierung der Resonanzpädagogik in der Bildungstheorie noch unklar und auch das Vorhaben, Resonanz empirisch präziser zu erfassen, stellt eine Herausforderung dar (Winkler und Beljan 2019, S. 113). Beljan gibt denn auch zu, dass Rosas Resonanztheorie so weit gefasst ist, dass damit beinahe alle Beziehungen (auch Entfremdung und Indifferenz) beschreibbar sind, worin er jedoch eine »große integrative Kraft« erkennt (Winkler und Beljan 2019, S. 113).

3.8.8 Reflexion über Beljans Resonanzpädagogik und Konsequenzen für eine Resonanzaffine Musikvermittlung

In Bezug auf die Forschungsfrage bietet Beljans Arbeit konkrete Hinweise und Anknüpfungspunkte, um die Beschaffenheit und begünstigende Faktoren für eine Resonanzaffine Musikvermittlung zu beschreiben.

Der Umgang mit Leib, Raum und Zeit ist sowohl für die Musik wie auch für deren Vermittlung von höchster Relevanz, wird aber bisher nur nebensächlich behandelt. Musiker*innen orientieren sich vor allem am Notentext und auch bei der Vermittlung werden leibliche, räumliche und zeitliche Aspekte oftmals nur zu organisatorischen Zwecken berücksichtigt. Leib, Raum und Zeit in ihrer Vielschichtigkeit und Wechselwirkung als prägende Elemente zu verstehen und mit ihnen inhaltlich-gestalterisch umzugehen weist darauf hin, dass eine Resonanzaffine Musikvermittlung dramaturgische Spielräume konzipiert und darin auch bisherige Leerstellen bespielt. So spielen beispielsweise Haltungen, Bewegung, Blicke, Distanzen und räumliche Konstellationen und nicht nur bestimmte Aufstellungen und Interaktionsformen eine wichtige Rolle. Den Raum als Partner zu verstehen und nicht nur auf dessen Akustik und Nutzung zu reduzieren, erweitert das

Denk- und Handlungsspektrum und wirkt anregend auf die Ideenfindung und die praktische Umsetzung. Bereits gängige Praxis ist die Arbeit mit der Stimmung und Atmosphäre eines Raumes. Den Raum jedoch bewusst auch als Partner für Abläufe einzubeziehen, wird (abgesehen von Wandelkonzerten) bisher eher wenig praktiziert. Ein Bewusstsein für die symbolische Bedeutung eines Konzertsaals oder eines alternativen Orts mag zwar vage vorhanden sein, wird in Konzerten, abgesehen von der Schwellenangst, aber meistens nicht explizit thematisiert. Dass mit Räumen auch eine soziale Ordnung geschaffen wird und damit eine Kontrolle und Macht ausgeübt werden kann, wird in der Musikvermittlung bisher kaum diskutiert. Neben Fragen, die Akustik, Sicht, Kontakt und Sicherheit betreffen, nimmt sich die Resonanzaffine Musikvermittlung weiteren Aspekten des Raums an. In Bezug auf Zeit werden in der Musik bisher vor allem Tempo und Dauer bewusst bestimmt, in der Vermittlung allenfalls noch organisatorische und funktionale Aspekte von Zeit. Auführungen mit Musik als Zeitkunst auch bewusster zeitlich zu gestalten, verspricht für die Resonanzaffine Musikvermittlung spannende Vorhaben.

Beljan formuliert zudem konkrete begünstigende Faktoren, die auch für ein musikalisches Involviertsein gelten. Auch wenn Resonanz eine Beziehungsqualität ist, listet Beljan die begünstigenden Faktoren in Bezug auf Personen, Strukturen und Praktiken auf, was sehr hilfreich für eine Übertragung in die Praxis ist. Dass Musiker*innen und Musikvermittelnde als Personen Resonanzbeziehungen entscheidend begünstigen können, macht deutlich, dass hierfür ein Bewusstsein geschaffen werden muss. Gleichzeitig brauchen Musiker*innen und Musikvermittelnde aber auch konkrete Hinweise, wie sie zu Resonanzbeziehungen beitragen können, wozu die vorliegende Arbeit beitragen will. Doch nicht nur Personen, auch Strukturen beeinflussen potenzielle Resonanzbeziehungen. Für Musiker*innen und Musikvermittelnde kann eine Reflexion, in welchen Strukturen sie agieren und ob diese sich als resonanzfreundlich oder -feindlich erweisen, hilfreich sein, um bewusst damit umzugehen und die Strukturen, die oft nur vermeintlich gegeben sind und grundsätzlich von Menschen gestaltet werden, zu verändern. Was die Praktiken betrifft, so kann mit Beljan für die Resonanzaffine Musikvermittlung festgehalten werden, dass nicht nur Formen von Dialog, Interaktion, Partizipation, Interdisziplinarität und Kooperation vollzogen werden, sondern auch Rollenwechsel sowie gemeinsame Aktionen und Pausen außerhalb des eigentlichen Vorhabens Resonanzbeziehungen unterstützen. In Bezug auf Konzertsituationen betrifft dies sowohl die Proben- und Vorbereitungsphase der Musiker*innen und Musikvermittelnden, als auch die Konzertsituation mit dem Publikum, die mit diesem Ansatz zu einem erweiterten Handlungsfeld wird.

Schließlich weisen Beljans Indikatoren für gelingende Beziehungen darauf hin, dass die bisher erwähnten Faktoren für die Beteiligten vor allem einen Raum für eine gemeinsam gestaltete Co-Kreativität schaffen müssen, dieser Spielraum jedoch auch das Vorschussvertrauen und die Rückendeckung der Leitungsebene braucht. Worauf Beljan in seiner Resonanzpädagogik hingegen kaum eingeht, sind die unterschiedlichen Dimensionen von Resonanzbeziehungen. Insbesondere die vertikale Dimension wird kaum thematisiert. Auch das konstitutive Moment des Widerspruchs und der Entfremdung wird von Beljan nur gestreift, was angesichts von Bildungstheorien, die den Auslöser von Bildungsprozessen in der Irritation verorten, doch erstaunt.

Eine zu entwickelnde Resonanzaffine Musikvermittlung greift die von Beljan herausgearbeiteten begünstigenden Faktoren für Resonanz auf, ergänzt sie jedoch mit weiteren Aspekten und beinhaltet auch eine Sensibilität für Entfremdungs- oder Indifferenzbeziehungen. Da Resonanz nur begünstigt, aber nicht geplant werden kann und auf einem subjektiven Erleben basiert, werden im Anhang der vorliegenden Arbeit Leitfragen für eine Resonanzaffine Musikvermittlung formuliert, anhand derer Musiker*innen und Musikvermittelnde sich selbst, ihre Praktiken sowie die Strukturen und den institutionellen Rahmen von Musikvermittlung in Konzertsituationen reflektieren und ausrichten können. Somit kann ein Modell von Resonanzaffiner Musikvermittlung erstellt werden, das dramaturgische, individuelle und strukturelle Fragen miteinander verschränkt und auf ihre Beziehungsqualität hin untersucht.

3.9 Kritik an der Resonanztheorie

Bereits ein Jahr nach dem Erscheinen der Resonanztheorie erschien ein Sammelband zu Rosas Ansatz, in dem Wissenschaftler*innen aus der Soziologie, den Kulturwissenschaften, den Genderstudies, der Psychologie und Philosophie ihre Kritik an der Resonanztheorie äußern, worauf Rosa wiederum Stellung bezieht (Peters und Schulz 2017). Dieser rege Diskurs beweist, dass Rosas Resonanztheorie breit rezipiert, aber auch stark kritisiert wird. Rosa beobachtet, dass seine Kritiker*innen die Resonanztheorie loben, wenn sie mit der eigenen Position übereinstimmt und für allfällige Differenzen zum eigenen Standpunkt tadeln, was dazu führt, dass der Resonanztheorie vorgeworfen wird, dass sie »keine Systemtheorie, Praxistheorie, Anerkennungstheorie, Ausbeutungstheorie, Körpersoziologie etc. ist [...] – dabei will sie all das ja gar nicht sein. Die Gefahr dabei liegt darin, dass das genuin eigene Anliegen der Soziologie der Weltbeziehung – das, was sie selbst tun, sehen und erklären will – ganz aus dem Blick gerät.« (Rosa 2017, S. 311) Differenzen zu ihrem eigenen Standpunkt werden von den Kritiker*innen als Defizite der Resonanztheorie dargestellt, weshalb sich Rosa missverstanden fühlt und klärend entscheidende Merkmale der Resonanztheorie vertieft. Im Folgenden wird auf die Hauptkritikpunkte eingegangen und es werden Rosas Erläuterungen beschrieben.

Ein Hauptvorwurf lautet, dass die Resonanztheorie bestehende Verhältnisse affirmiere und nur Harmonie und positive Erfahrungen beschreibe, was keine grundlegende Veränderung bewirke (Rosa 2017, S. 313; S. 325). Rosa gibt zu, dass der Begriff Resonanz dazu verführt, ihn als Metapher zu verwenden und Resonanz mit Konsonanz und Gleichklang gleichzusetzen, was jedoch in keinster Weise Rosas Intention ist (Rosa 2017, S. 313–314). In seiner Replik auf diese Kritik wiederholt Rosa die in der vorliegenden Arbeit dargelegten Merkmale von Resonanz und betont, dass er von einer Resonanzresonanz ausgeht, weshalb eine einseitige Affizierung auszuschließen ist und aufgrund der gegenseitigen Anverwandlung und Unverfügbarkeit auch ein Kontrollieren, Optimieren und Manipulieren mit Resonanz nicht vereinbar ist (Rosa 2017, S. 314–317).

Offenbar übersehen auch viele Kritiker*innen, dass Affizierung und Selbstwirksamkeit in einem Wechselverhältnis stehen und Anverwandlung nicht eine erzwungene Veränderung oder nostrifizierende Aneignung ist, sondern eine »eigentätige Transforma-

tion des Selbst« (Rosa 2017, S. 318–319). Mehrere Autor*innen deuten auch den Autonomiebegriff nicht im Sinne von Rosas Resonanzverständnis, sondern sehen darin ein einseitiges Konzept und ein »Festhalten am bürgerlich-männlich-weißen Individualitätsdispositiv« (Rosa 2017, S. 319–320). Rosa kontert diesen Vorwurf einerseits mit dem Hinweis, dass Autonomie in der Resonanztheorie innerhalb der Selbstwirksamkeitserfahrung eine aktive Antwortfähigkeit meint, jedoch immer eingebunden ist in einen Dialog von zwei oder mehreren Seiten, die alle mit eigener Stimme sprechen. Andererseits, und hier geht Rosa auf den Vorwurf des Festhaltens an einer bürgerlich-männlich-weißen Dominanz ein, betont er die normative Absicht seiner Resonanztheorie, die darin besteht, »dem und den jeweils Ausgeschlossenen, Anderen, Differenten, und das bedeutet auch: den (ganz) anderen Existenz- und Erfahrungsweisen eine vernehmbare Stimme zu geben« (Rosa 2017, S. 320). Rosa hofft, mit Resonanz, die ein spezifisches Antwortverhältnis von unterschiedlichen und unabhängigen Stimmen meint, eine Konzeption anzubieten, die anschlussfähig ist für postkoloniale Theorien und »andere Möglichkeiten des Subjektseins und des In-und-von-der-Weltseins« (Rosa 2017, S. 321). Er räumt ein, dass seine eigenen Beispiele von Resonanz einer »middle class experience« entsprechen und begründet dies damit, dass *erstens* er selbst nicht für unterprivilegierte Menschen und/oder Menschen außerhalb von Europa sprechen könne und *zweitens* die Annahme, nur privilegierte Menschen könnten Resonanz erfahren (nicht-privilegierte hingegen seien nur mit ihrem physischen Lebenskampf beschäftigt) einer westlich-akademischen Arroganz gleichkäme (Rosa 2020, S. 404). Seine Resonanztheorie bezeichnet er als »Best Account«, in den multilokal erzeugtes und multiperspektivisch geprüftes gesellschaftliches Erfahrungswissen fließt und der einen »bestmöglichen Deutungsvorschlag« der Gesellschaft bietet (Rosa 2021, S. 168–169). Die Qualität des »Best Account«, und somit auch seiner Resonanztheorie, liegt gemäß Rosa darin, aufzuzeigen,

»welche Zusammenhänge sich erschließen, welche Entwicklungstendenzen erkennbar und welche Problemzusammenhänge erklärbar werden und welchen Erfahrungen er eine Sprache verleiht; [seine Qualität misst sich] aber auch daran, welche Impulse er der Diskussion um mögliche gesellschaftliche Handlungsalternativen zu verleihen vermag.« (Rosa 2021, S. 169)

Resonanz, betont Rosa (2020, S. 406), ist weder eine Kulturtechnik noch eine erworbene ästhetische Sensibilität, sondern eine universale Weltbeziehung.

Indem die Resonanztheorie ihre normative Absicht nicht auf das Subjekt, sondern auf das zwingende Vorhandensein eines Anderen richtet, wird klar, dass es sich nicht um eine Subjekttheorie handelt, sondern dass sie »radikal-relationistisch [...] angelegt ist.« (Rosa 2017, S. 320) Resonanz verstanden als gelingender Beziehungsmodus »hebt die beiden gegensätzlichen Momente von Autonomie und transformativer Überwältigung in sich auf, ohne ihre Gegensätze zu verwischen.« (Rosa 2017, S. 320) Rosa hofft zudem, dass er mit seiner Resonanztheorie, verstanden als Beziehungsmodus, die Unterscheidung zwischen Identität und Differenz überwinden kann. In resonanten Beziehungen begegnen sich das Eigene und das Andere, ohne sich völlig aufzulösen, denn bei einem Einklang wäre die andere Stimme nicht hörbar und somit auch die eigene nicht klar zu identifizieren: »In einer Atmosphäre der (völligen) Harmonie oder Konsonanz

finden weder eine Berührung noch eine selbstwirksame Antwort und erst recht keine Transformation statt.« (Rosa 2017, S. 319)

Als relationale Theorie ist Resonanz weder psychologisch noch ontologisch ausgerichtet, sondern ereignet sich im Dazwischen (Rosa 2017, S. 324). Rosa verortet die Resonanztheorie in Konzeptionen, in denen nicht nur menschliche, sondern auch nicht-menschliche Entitäten handlungsfähig sind und bekennt eine Nähe seiner Theorie zu Ansätzen von Bruno Latour (Akteur-Netzwerk-Theorie) und Karen Barad (Rosa 2017, S. 323–324). Insbesondere Barads agentieller Realismus weist viele Ähnlichkeiten mit Rosas Resonanztheorie auf. Barad, Quantenphysikerin und feministische Wissenschaftstheoretikerin, schreibt der Materie ethische und sensitive Qualitäten zu und betont, dass jede Interaktion (die sie *Intraaktion* nennt) mit ontologischen, epistemologischen und ethischen Dimensionen verbunden ist (Rosa 2017, S. 324). In jeder Wechselbeziehung ereignet sich also ein Geschehen, das Erkenntnis, aber auch Ausschlüsse produziert und daher mit ethischen Fragen verbunden ist. Wer eine *Intraaktion* eingeht, muss daher auch sensibel gegenüber Ausschlüssen sein und dafür Verantwortung übernehmen; Ethik, Erkenntnis und Sein sind für Barad eng miteinander verflochten (Barad 2012, S. 101). Während sich bei Barad Phänomene erst in ihrer Wechselwirkung konstituieren, geht Rosa bereits von deren Existenz aus und denkt seine Resonanztheorie vom Subjekt aus. Die Resonanztheorie ist also anthropozentrisch, während bei Barad alle Entitäten, auch der Mensch und deren Beziehungen erst situativ in der Aktion entstehen (Hoppe 2017). Ähnlich wie Barad erkennt auch Rosa im Beziehungsgeschehen eine ethische Verantwortung und formuliert daher eine Resonanzethik (vgl. dazu auch Kapitel 3.2.3), mit der er eine »Haltung des Hörens und Antwortens« verbindet, was ein gegenseitiges Berühren und Verändern impliziert, das mit einer Unverfügbarkeit durchwoben ist und nicht auf ein Beherrschen zielt (Rosa 2017, S. 325).

Besonders aufschlussreich ist Rosas eigene Kritik an seiner Resonanztheorie, die er im Rahmen eines rhetorischen Wettstreits, veranstaltet vom Debattierclub der Universität Leipzig⁴⁴, äußert. Rosa übernimmt in dieser Debatte die Rolle des *advocatus diaboli* und argumentiert gegen seine eigene Theorie. Seine hier erwähnten Argumente entsprechen daher *nicht* Rosas Meinung, sie gehören aber zu den wohl häufigsten und stärksten Kritikpunkten der Resonanztheorie. Diese lauten, dass *erstens* Resonanz keine Lösungen für strukturelle Probleme, wie die Beschleunigung und Wachstumssteigerung sowie damit verbundene ökologische, ökonomische und soziale Herausforderungen, biete. Resonanz sei ein »Gedankenspiel und Wohlfühlexperiment« (Rosa 2018a), das für strukturelle und institutionelle Lösungen, für entsprechende Gesetze und ein politisches Handeln unbrauchbar sei. Resonanz sei ein Luxusgut, das die Probleme der Welt nicht zu lösen vermag. *Zweitens* sei Resonanz eine »neoliberale Erfindung«, die als »Triebmittel im Steigerungsspiel« die strukturellen Probleme sogar noch vergrößere (Rosa 2018a). Resonanz werde beispielsweise in der Werbung und im Tourismus als Versprechen eingesetzt, um das individuelle Wohlbefinden und das Wirtschaftswachstum zu steigern. *Drittens* könne zwischen einer wirklichen Resonanzbeziehung und einer Resonanzverdinglichung nicht unterschieden werden. Es gebe keine Indikatoren und Maßstäbe, mit denen Resonanz eingeschätzt und erfasst werden könne. *Viertens* sei die Normativität

44 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=SC-NzyAihpk> [15.07.2023].

des Resonanzbegriffs für ein gutes Leben höchst problematisch, denn es könne ja auch Resonanzbeziehungen in faschistischen Kreisen geben. *Fünftens* sei die Resonanztheorie überflüssig, denn sie behaupte, dass der Mensch in seiner eigentlichen Wesensart resonant sei. Resonanz sei das primäre Weltverhältnis von Kleinkindern, weshalb alle Menschen Resonanzbeziehungen kennen. Wozu dann eine Theorie, die den Menschen Resonanz beibringen will (Rosa 2018a)?

Rosas Kritik und Argumentation weisen auf heikle Punkte der Resonanztheorie hin. Resonanz ist ein Beziehungsmodus, deren Beschaffenheit nur individuell und situativ empfunden wird. Man kann daher Resonanz tatsächlich eine Struktur- und Gesellschaftsblindheit vorwerfen. Ein Gegenargument wäre, dass Strukturen und die Gesellschaft von Individuen geschaffen und verändert werden und die Resonanztheorie dazu verwendet werden kann, gerechtere Strukturen zu schaffen, die menschen- und umweltfreundlich sind. Allerdings ist Resonanz ergebnisoffen und unverfügbar und es fehlen Rezepte für ihre praktische Anwendung.

Eine Resonanzaffine Musikvermittlung muss sich dieser Problematik bewusst sein und sich nicht nur mit gelingenden Beziehungen in Konzertsituationen beschäftigen, sondern sich auch dafür einsetzen, dass die Strukturen im Musikbereich gerechter und menschen- und umweltfreundlicher werden. Der zweite und dritte Vorwurf betrifft das Konzertwesen und die Musikvermittlung sehr direkt: Konzerte werden sehr oft mit einem Resonanzversprechen vermarktet und es ist nicht möglich, in einem Konzert aus objektiver Perspektive zwischen einer Resonanzbeziehung, einer Resonanzsimulation und einer Resonanzverdinglichung zu unterscheiden, geschweige denn Resonanz zu messen. Sogar Rosas eigene Musikbeispiele in seiner Resonanztheorie können als Resonanzsimulation interpretiert werden. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung muss daher mit dem Resonanzbegriff sehr sorgfältig umgehen und neben den definierenden Merkmalen von Resonanz insbesondere deren Halbverfügbarkeit berücksichtigen.

Beim vierten Vorwurf zu Resonanzbeziehungen in faschistischen Gruppierungen ist zu entgegnen, dass es sich hier um eine Echobeziehung handelt und nicht berücksichtigt wird, dass Resonanz auf einer Wechselbeziehung mit anderen Stimmen und einem möglichen Widerstand basiert. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung ist nicht nur auf einen möglichen Widerspruch und Risiko angewiesen, sondern braucht auch eine Sensibilität für Ausschlüsse.

Der fünfte Vorwurf, wonach die Resonanztheorie obsolet ist, wird mit der Argumentation entkräftet, dass eine anfängliche resonante Weltbeziehung aufgrund der Sozialisation des Menschen in späteren Lebensjahren nur noch episodisch in bestimmten Resonanzsphären erlebt wird und die Verlustangst die Menschen der Moderne dazu treibt, ihre Reichweite stetig zu vergrößern. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung kann hier versuchen, besonders günstige Rahmenbedingungen zu schaffen, um möglichst vielfältige resonante Musikbeziehungen zu ermöglichen und dabei auf eine Halbverfügbarkeit zu achten. Die Reichweite der Musikbeziehungen kann insofern vergrößert werden, als dass bisher (un-)bekannte Musiken in den Fokus der Wahrnehmung rücken und erreichbar sind, nicht jedoch zu Zwecken der Kontrolle oder Nutzung verwendet werden.

Der Resonanzbegriff ist innerhalb der Musikpädagogik anfällig für ein verkürztes Verständnis. Dies ist nicht nur darauf zurückzuführen, dass Resonanz ein akustischer Begriff und eine musikalische Metapher ist⁴⁵. Vielmehr wählt Rosa selbst zur Illustration und Erläuterung seiner Resonanztheorie musikalische Beispiele, die tatsächlich eine verkürzte, ja teilweise verzerrte Darstellung der Resonanztheorie abgeben und als konkrete Bilder und Erfahrungen einen stärkeren Eindruck hinterlassen als die fast 800 Seiten, in denen Rosa versucht, die Komplexität seiner Resonanztheorie darzulegen. So entspricht das oft erwähnte Beispiel einer Stimmgabel, die eine zweite, gleich gestimmte Stimmgabel in Schwingung versetzt, eben gerade nicht einem unverfügbaren, ergebnisoffenen Resonanzverhältnis, bei dem beide Stimmen transformiert werden und doch ihre Eigenständigkeit bewahren. Entsprechend relativiert auch Rosa selbst diesen Vergleich in aktuelleren Publikationen und räumt ein, dass es sich beim Stimmgabelvergleich um eine Synchronresonanz und nicht um eine Resonanzresonanz handelt (Rosa und Endres 2020, S. 34). Schließlich mutet Rosas Beispiel einer Transformation in Form eines (immer positiv beschriebenen!) Stimmungswechsels beim Anhören von Lieblingsmusik aus musikpädagogischer Perspektive doch einigermaßen fragwürdig an. Es mag für einen Soziologen beeindruckend sein, dass Musik eine positive Stimmung erzeugen kann und damit die Atmosphäre einer Situation verwandeln kann, für Forschende im Bereich der Musikpädagogik ist dieser Befund eher schwach, zumal lediglich Musikpräferenzen bestätigt werden, die Verwandlung nur positiv erfolgt und sich kritisch fragen lässt, wo bei dieser Art von Transformation eine Ergebnisoffenheit, Unverfügbarkeit und ein Widerspruch (oder ein Anderes) zu beobachten ist. Rosa unterlässt es auch, Beispiele mit neuer (im Sinne von unbekannter, aber auch zeitgenössischer) Musik anzuführen; einzig auf die Gefahr der Manipulation durch ein Resonanzspektakel und ein Gleichschalten geht er ein (Rosa 2016, S. 370). Widersprüche und Widerstände identifiziert Rosa in der Musik allenfalls in Liedtexten, bei denen es um Entfremdung geht (wie in Schuberts Winterreise oder Pink Floyds The Wall) oder in kreischenden oder wummernden Gitarrenklängen im Hard Rock (Rosa 2016, S. 373; S. 405; S. 486). Diese Darstellung wirkt aus musiktheoretischer und musikpädagogischer Perspektive doch sehr reduziert und Rosas Meinung, atonale Musik verfüge über keine Kraft (Rosa 2016, S. 499–500), muss als fragwürdig bezeichnet werden.

Rosas Tendenz zu einer musikalischen Nostalgie und zu romantischen Konzepten (Rosa 2016, S. 601) wird in der vorliegenden Arbeit nicht geteilt⁴⁶; zudem geht es bei Musikvermittlung weniger um Lieblingsmusiken, sondern eher um bisher unbekannte oder gar sperrige Musiken, die einen Widerstand und Widerspruch bieten und nicht spontan angeeignet werden. Rosas Beispiel von atonaler Musik, die für ihn kraftlos und ohne Widerspruch ist (Rosa 2016, S. 499–500), lässt vermuten, dass er selbst ein indifferentes Verhältnis zu dieser Musik hat. Sie sagt ihm wohl nichts und er findet dafür weder Begeisterung, Bedeutung noch eine Dringlichkeit. Eine solche Gleichgültigkeit gegenüber einer Musik stellt für die Musikvermittlung eine besondere Herausforderung dar, denn aufgrund der Absenz von Affizierung, Selbstwirksamkeit, starker oder schwacher Wertung ist weder ein Widerstand noch eine Entfremdung zu beobachten, was ein Erreichen des Gegenübers als Voraussetzung für ein Stiften von Musikbeziehungen beinahe vollständig ausschließt.

Ein weiterer kritisch zu hinterfragender Aspekt ist Rosas distanziertes Verhältnis zu Bildschirmen und Digitalität (Rosa 2016, S. 155–160; Pfeiderer und Rosa 2020, S. 33), was

nicht nur einer rückwärtsgewandten Haltung entspricht, sondern angesichts der Pandemieerfahrung realitätsfremd wirkt. Die vorliegende Arbeit geht von einer postdigitalen Gesellschaft aus und versteht die damit verbundenen Handlungsweisen als selbstverständlichen Teil eines hybriden Alltags, in denen sowohl analoge als auch digitale Instrumente und Medien in Musikbeziehungen co-agieren. Es wird also davon ausgegangen, dass unter Berücksichtigung der erläuterten konstitutiven Merkmale von Resonanz sich auch digitale und hybride musikalische Resonanzbeziehungen ereignen, deren Transformationspotenzial im Kontext der Pandemie besonders hoch sein kann. So entwickeln sich im digitalen Raum neue interaktive Konzertformate mit zeitgenössischer Musik, in denen sich beispielsweise die Rollen von Musiker*innen und Publikum verändern⁴⁷.

Da sich die vorliegende Arbeit mit Rosas Resonanztheorie aus der Perspektive der Musikvermittlung beschäftigt, deren Anliegen es ist, Musikbeziehungen in einem aktuellen und weiten gesellschaftlichen Kontext zu stiften und zu vertiefen, muss auch berücksichtigt werden, dass Rosa seine Resonanztheorie innerhalb einer westlichen, kapitalistischen und bildungsbürgerlichen Gesellschaft verortet und vermutet, dass Menschen, die sich dieser Gesellschaft nicht zugehörig fühlen, andere Resonanzsphären haben (Rosa 2016, S. 752; S. 754). Es stellt sich damit die grundsätzliche Frage, ob Rosas Resonanztheorie nur für privilegierte Menschen anwendbar ist, ganz besonders im Bereich der Kunst sowie in diagonalen und vertikalen Beziehungsdimensionen. Dieser Frage nachzugehen wäre sicherlich interessant, kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden.

Werden in Rosas Resonanztheorie andere Stimmen und mögliche Ausschlüsse mitberücksichtigt, so bietet Rosas Ansatz die Möglichkeit, das Denken in Systemen, Kategorien und Zielgruppen zu überwinden. Klare Vorannahmen zu einer Zielgruppe und definierte Vorstellungen, wie die eigenen Ziele erreicht werden können, widersprechen dem Ansatz der Resonanztheorie. Statt eines klar umrissenen Plans, entspricht ein resonanzfreundliches Vorgehen also einem Schaffen von begünstigenden Voraussetzungen und dem Zulassen von Unerwartetem.

-
- 45 Von musikpädagogischer Seite wird Rosas Resonanztheorie dahingehend kritisiert, dass sie eine Metapher bleibt (Oberschmidt 2019), bloß ein moralisch und romantisch aufgeladenes individuelles Konzept darstellt (Schäffler 2018) und als Korrespondenz- oder Konsonanzverhältnis bestehende Präferenzen affirmiert (Koch und Niegot 2020; Schatt 2020b). Gleichwohl wird Rosas Resonanzbegriff auch als möglichen musikalischen Qualitätsbegriff mit hoher Strahlkraft erwähnt (Mahlert 2020) und der Resonanztheorie ein Potenzial für den Umgang mit dem ›Fremdem‹ zugesprochen (Schatt 2020a, S. 106). Peter W. Schatt erkennt in der Anwendung von Rosas Resonanztheorie gar die Möglichkeit eines *Musical Turns* in den Kulturwissenschaften (Schatt 2020c, S. 201). Zur Rezeption von Rosas Resonanztheorie in der Musikpädagogik vgl. auch Müller-Brozović (2023a).
- 46 Allerdings betont auch Rosa selbst, dass Resonanz nicht mit Nostalgie verwechselt werden darf (Rosa 2020, S. 412).
- 47 Vgl. dazu die Radiosendung von Theresa Beyer <https://soundcloud.com/theresa-beyer-66954312/6/upgrade-your-ears-neue-formen-finden-in-der-krise?fbclid=IwAR2PX8Rlo6LuHvsqogVNnyrrshkROGIV-ngt3qRvp-IBthMucRZofTbJVFQ> [15.07.2023].

3.10 Zusammenfassung

Resonanz beschreibt eine Beziehungsqualität und ereignet sich als Wechselbeziehung zwischen dem Selbst und der Welt. Mit Weltbeziehungen sind daher immer auch Selbstbeziehungen gemeint. Eine Resonanzbeziehung stellt allen Beteiligten einen Spielraum zur Verfügung, innerhalb dessen sie sich gegenseitig zuhören und antworten, ohne dabei eine Übereinstimmung finden zu müssen. Mit Resonanz ist eine Antwortbeziehung gemeint, sie beinhaltet eine Resonanzresonanz, nicht jedoch eine Synchronresonanz. Verbunden mit Resonanz ist das Erfahren eines überschießenden Potenzials, das einem widerfährt. In Resonanzbeziehungen manifestiert sich eine Energie, die von einer Begeisterung geprägt ist, von intrinsischen Interessen getragen wird und Situationen, Logiken sowie Strukturen zu verändern vermag. Da der Körper das Medium zwischen Selbst und Welt ist, sind Resonanzbeziehungen körperlich-leibliche Erfahrungen und darauf angewiesen, dass die Beteiligten sich körperlich wohl fühlen, gestaltenderweise partizipieren können und sich gleichzeitig auch inspirieren lassen können.

Die Qualität von Resonanz liegt in der Lebendigkeit der Beziehung selbst und zielt nicht auf eine Steigerung oder Optimierung der Weltbeziehung. Die Lebendigkeit einer Resonanzbeziehung braucht eine gegenseitige Affizierung der Beteiligten sowie einen Dialog, in dem sich alle Beteiligten mit eigener Stimme äußern, wobei hier auch abweichende Stimmen und Widerspruch notwendig sind, da es sich ansonsten um eine Echo- beziehung und nicht um eine Resonanzbeziehung handelt. Eine Resonanzbeziehung entspringt einer gegenseitigen Affizierung. Dabei erfahren die Beteiligten ein Angesprochen- und Berührtsein von etwas, das für sie von intrinsischem Interesse ist und daher bedeutungsvoll ist. Die affizierten Personen reagieren auf ihr Angesprochen- und Berührtsein mit einer intrinsisch motivierten Antwort und werden selbst wirksam. Ihre Affizierung unterscheidet sich von einer Rührung dadurch, dass sie als affizierte Personen die Berührung nicht nur auf sich selbst beziehen, sondern damit auch für sie prägende ethische und moralische Werte (Rosa spricht von starken Wertungen) verbinden, weshalb sich affizierte Menschen in existenzieller Weise angesprochen fühlen. Außerdem vollzieht sich im Gegensatz zur Rührung mit einer Affizierung innerhalb einer resonanten Beziehung auch eine Transformation. Die Gleichzeitigkeit von Affizierung und Selbstwirksamkeit, von Berühren und Berührtwerden, Hören und Antworten entspricht einem Handlungsmodus, der sowohl eine Passivität als auch eine Aktivität aufweist und als mediopassiv bezeichnet wird. Die Selbstwirksamkeit als eigene aktive Antwort auf eine Affizierung benötigt einen eigenen Gestaltungsraum und kann sowohl als »gedankliches als auch leibliches Entgegengehen« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 7) erfolgen. Wie die Affizierung ist auch die Selbstwirksamkeit eine sinnliche Erfahrung, die Lust und Freude bereitet, jedoch nie über andere bestimmt, weshalb damit auch eine Verantwortung gegenüber der Welt verbunden ist.

In einer Resonanzbeziehung vollzieht sich eine Transformation, die alle Beteiligten umfasst und deren Weltbeziehungen verändert. Geschieht die Transformation auf unmittelbare, radikale Weise so kann dies als Resonanzbeziehung 1. Ordnung bezeichnet werden; handelt es sich um eine kontinuierliche, ergebnisoffene Transformation im Sinne einer Vertiefung und Erweiterung, werden diese Resonanzbeziehungen 2. Ordnung auch

Resonanzachsen genannt. Die Art der Transformation ist nicht planbar und ergebnisoffen, da Resonanzbeziehungen konstitutiv einer gewissen Unverfügbarkeit unterworfen sind. Spezifizieren lässt sich der Grad der Unverfügbarkeit anhand verschiedener Stufen von Verfügbarkeit. Um überhaupt eine Resonanz zu erzeugen, müssen die jeweiligen Welt-ausschnitte *erstens* wahrnehmbar und *zweitens* erreichbar sein. Sie lassen sich jedoch *drittens* nicht (vollständig) beherrschen und kontrollieren und entziehen sich *viertens* einer kompletten Nutzbarmachung, weshalb Resonanz weder erworben noch gesteigert werden kann.

Eine Resonanzbeziehung beinhaltet immer auch eine Differenz Erfahrung. Die Beteiligten werden zwar affiziert, erfahren jedoch auch einen Widerstand, einen Widerspruch oder ein Risiko. Resonanz als Antwortbeziehung führt nicht zu einer Fusion oder einer Auflösung von verschiedenen Stimmen, sondern beinhaltet konstitutiv auch eine potenzielle Entfremdungserfahrung, was verhindert, dass Resonanz für instrumentalistische oder manipulative Zwecke verwendet werden kann. Die Entfremdung wird als stumme Beziehung bezeichnet, die entweder repulsiv, indifferent oder in Form einer Echobeziehung selbstbezüglich sein kann. Das gleichzeitige Vorhandensein von Resonanz und Entfremdung verdeutlicht, dass Resonanz kein positiv besetzter Begriff ist, sondern ein dynamisches, ambivalentes Verhältnis beschreibt. Resonanzbeziehungen setzen bei den Beteiligten eine Ambiguitätstoleranz voraus und überwinden ein dualistisches Denken.

Es können vier verschiedene Dimensionen von Resonanzbeziehungen unterschieden werden: (1) horizontal als soziale Resonanzbeziehung zwischen Menschen, (2) diagonal als Resonanzbeziehung zu Dingen, Ideen und Arbeit, (3) vertikal als existenzielle Resonanzbeziehung zur Welt und zum Leben an sich sowie (4) eine Resonanzbeziehung zum Selbst. Damit sich Resonanzbeziehungen entfalten können, sind sie auf einen Raum angewiesen, der gleichzeitig offen und geschlossen ist. Dieses Mischverhältnis wird in der vorliegenden Arbeit als medioordinativ bezeichnet. Auch die Bindungsform in resonanten Beziehungen entspricht einer Mixtur. Sie braucht einerseits eine Verbindlichkeit und ist gleichzeitig auf Freiheit angewiesen, was hier mediokonjunktiv genannt wird.

Als Voraussetzung für Resonanzbeziehungen müssen sowohl starke als auch schwache Wertungen vorhanden sein. Starke Wertungen zeigen auf einer Bewertungslandkarte an, was für moralisch und ethisch wichtig gehalten wird. Die Implikation von starken Wertungen bewirkt, dass Resonanzbeziehungen als sinnvoll erachtet werden und eine persönliche Relevanz aufweisen. Schwache Wertungen hingegen markieren auf einer Begehrenslandkarte, welche Wünsche und Begehren vorhanden sind und befriedigt werden wollen. Der Einbezug von schwachen Wertungen machen Resonanzbeziehungen zu einer sinnlichen Erfahrung. Das Konzept der starken und schwachen Wertung fließt in die Resonanzaffine Musikvermittlung mit den Begriffen der Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit ein.

Mit Resonanz eröffnen sich andere und neue Selbst-Weltbeziehungen. Bildung aufgrund von Resonanzbeziehungen manifestiert sich daher weder als Selbst- noch als Weltbildung, sondern als Weltbeziehungsbildung. Resonanzbeziehungen sind ergebnisoffen und nicht planbar. Bildung in Resonanzbeziehungen erfolgt nicht in Form einer Aneignung, sondern als Anverwandlung, die alle Beteiligten betrifft und in denen Körper, Raum und Zeit wichtige Akteur*innen sind. Weitere Indikatoren für resonante Bildungsprozesse sind ein hohes Engagement, relevante und anregende Themen, Kreativität, gegensei-

tiges Interesse, sensible und solidarische Vorgehensweisen sowie Flexibilität. Um Resonanzbeziehungen zu begünstigen, braucht es sowohl individuelle als auch institutionelle und strukturelle Voraussetzungen. Dazu gehören, abgesehen von den bereits genannten medioordinativen, mediokonjunktiven und mediopassiven Aspekten, eine gute Kommunikation, Begegnungen und Austausch auch abseits von gemeinsamen Vorhaben, ein sensibler Umgang in Bezug auf Kontrolle, Macht und mögliche Ausschlüsse sowie von Seiten der Leitung und Auftraggebenden ein Vorschussvertrauen und eine Rückendeckung.

Die Kritik an Rosas Resonanztheorie entzündet sich an ihrer normativen Ausrichtung als Weltbeziehung für ein gutes Leben sowie am Vorwurf einer Gesellschafts- und Strukturblindheit. Resonanz wird oftmals als Metapher gelesen, mit Überwältigung verwechselt oder für eine Beziehung der Harmonie und Synchronität gehalten. Als problematisch erweist sich, dass Resonanz in der Werbung verdinglicht und in Konzertsituationen oftmals simuliert wird. Resonanz entzieht sich objektiven Kriterien und entspricht einer subjektiven und situativen Beziehungsqualität.

3.11 Zwischenfazit 1: Abstraktes Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung

Resonanz als subjektive und situative Qualität einer Wechselbeziehung kann aufgrund ihrer Unverfügbarkeit und Ergebnisoffenheit nicht geplant werden. Es ist auch nicht möglich, die Eigenschaften von Resonanz eindeutig zu definieren und hierfür Kriterien aufzulisten, die möglichst vollständig erfüllt werden müssen. Die Forschungsfrage nach begünstigenden Faktoren eines musikalischen Involviertseins in Konzertsituationen kann daher weder mit eindeutigen Eigenschaften und Fähigkeiten noch mit bestimmten Vorgehensweisen beantwortet werden.

Die vorliegende Arbeit wählt ein anderes Vorgehen, um aufzuzeigen, wie starke Musikerlebnisse und gelingende Musikbeziehungen in Konzertsituationen begünstigt werden können. Sie beantwortet die Forschungsfrage in einem ersten Schritt mit einem abstrakten Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung, bevor anschließend in einem nächsten Schritt das Musikverständnis geklärt und die Konzertsituation theoretisch fundiert werden. Das Modell erlaubt zwar einen Überblick über die Resonanzaffine Musikvermittlung, bringt jedoch auch eine Abstrahierung mit sich, die es verunmöglicht, die Forschungsfrage auf befriedigende Weise zu beantworten. Daher wird nach der Klärung des Musikverständnisses und der theoretischen Fundierung der Konzertsituation das hier vorliegende Modell weiter verfeinert. Zudem sollen abschließend Leitfragen formuliert werden, die eine Anschlussfähigkeit des weiterzuentwickelnden Modells auf die Praxis der Musikvermittlung ermöglichen.

Das abstrakte Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung (Abb. 7) geht von einer vorhandenen Spielidee mit einem bereits bestimmten Vorhaben oder musikalischen Programm aus und unterstützt die musikvermittelnde dramaturgische Konzeptionsarbeit in Hinblick auf möglichst gelingende Musikbeziehungen. Das Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung beinhaltet (a) die vier Dimensionen von resonanten Musikbeziehungen

und deren Interdependenz zu (b) den definierenden Merkmalen von Resonanz, zu (c) den begünstigenden Impulsen für Resonanz sowie zu (d) den grundierenden Prinzipien von Resonanz.

Die (a) vier Dimensionen von resonanten Musikbeziehungen umfassen die *Beziehung zu Musik als eine intensive Auseinandersetzung mit Musik*, die *Beziehung mit Musik als soziale Interaktion mit Musik*, die *Beziehung in Musik als existenzielle Erfahrung von Musik* und die *Selbstbeziehung durch Musik als intensive Auseinandersetzung und Erfahrung mit sich selbst*.

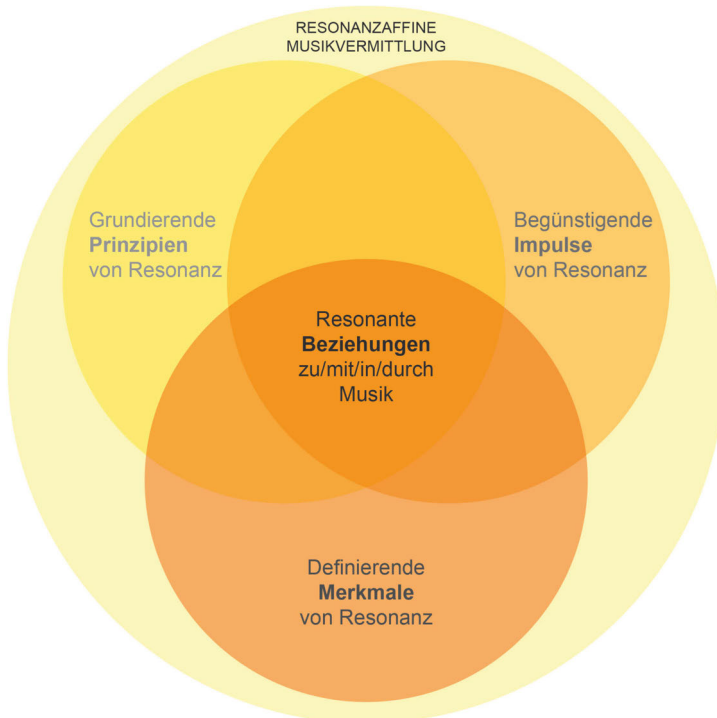
Während das Modell die (a) vier Dimensionen als *Beziehungen zu Musik*, *mit Musik*, *in Musik* und *durch Musik* einzeln aufführt, ereignen sich die unterschiedlichen Musikbeziehungen in der Praxis oftmals gleichzeitig. Dennoch gibt es Konzertsituationen, in denen sich eine bestimmte Beziehungsdimension besonders hervorhebt. So steht in einem Konzert, in der die Komposition als grafische Partitur visualisiert und projiziert wird, die *Beziehung zu Musik* im Vordergrund, während in einem Mitmachkonzert die *Beziehung mit Musik* stark in Erscheinung tritt. Die *Beziehung in Musik* wird in besonderem Maße in Konzerten, die intensiv mit der atmosphärischen Gestaltung von Räumen und Situationen arbeiten, begünstigt, wohingegen die *Selbstbeziehung durch Musik* eher in Konzertsituationen gefördert wird, in denen das Publikum dazu aufgefordert wird, sich ganz auf die Wahrnehmung von Musik und des Selbst einzulassen, etwa in Konzerten, in denen das Publikum auf dem Boden liegt⁴⁸. Die (a) vier Dimensionen von Musikbeziehungen weisen die (b) definierenden Merkmale von Resonanz auf, also eine Affizierung, Selbstwirksamkeit, Unverfügbarkeit, Transformation sowie eine potenzielle Entfremdungserfahrung. Die im abstrakten Modell aufgeführten (c) begünstigenden Impulse für mögliche Resonanzbeziehungen betreffen den Umgang mit dem Körper, Raum und Zeit sowie mit einem möglichen Widerstand und Risiken. Als weitere Schnittmenge werden die vier Dimensionen resonanter Musikbeziehungen geprägt von den (d) grundierenden Prinzipien von Resonanz, womit Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit (also starke und schwache Wertungen), eine Halbverfügbarkeit, die spezifischen Mixturen (also Mediopassivität, Medioordination und Mediokonjunktivität), eine diskriminierungskritische Haltung sowie gemeinschaftliche Praktiken gemeint sind.

Somit bietet das Modell überblicksartig eine theoretische Verortung der Resonanzaffinen Musikvermittlung und einen Anhaltspunkt für die Gestaltung von musikvermittelnden Praktiken. Allerdings bedarf das Modell einer weiteren Differenzierung mit spezifischeren Angaben, anhand derer Vorgehensweisen der Musikvermittlung auf resonanzaffine Weise konzipiert, aber auch analysiert werden können. Doch bevor das hier vorliegende Modell weiterentwickelt und konkretisiert wird, gehen die folgenden Kapitel auf das Musikverständnis und die Konzertsituation ein. In seiner vorliegenden Abstraktheit erhebt das Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung (Abb. 7) den Anspruch, auf eine Vielzahl von Konzertsituationen, Musiken und Themen anwendbar zu sein, beispielsweise auf traditionelle Konzerte, Gesprächskonzerte, Clubkonzerte, Klassenzimmerstücke, szenische Konzerte oder Konzertinstallationen. Es kann zudem mit anderen Vorge-

48 Resonanz ist allerdings nicht zu verwechseln mit Wahrnehmungs- und Achtsamkeitspraktiken, die nur auf das Selbst und dessen Autonomie fokussieren und jegliche störende Einflussfaktoren minimieren wollen.

hensweisen und Empfehlungen für die Gestaltung von Konzerten kombiniert werden, sei dies eine individuelle dramaturgische Konzeptionsarbeit, eine Orientierung an den Gestaltungsparametern von Markus Lüdke (2011) oder die Auseinandersetzung mit Folkert Uhdes (2018) Konzertdesign (vgl. Kapitel 5.3). Passend zum Wesen von Resonanz handelt es sich um ein medioordinatives Modell, das einen Rahmen mit grundierenden Prinzipien und begünstigenden Impulsen setzt sowie definierende Merkmale von Resonanz und verschiedene Dimensionen von Beziehungen beschreibt, gleichzeitig jedoch genügend Spielraum für ein eigenes Gestalten bietet und eine grundsätzliche Ergebnisoffenheit wahrt. Das Modell erwähnt daher weder bestimmte Konzertformate noch konkrete Praktiken, da diese nicht in einem kausalen Zusammenhang zu Resonanz stehen, sondern sich in einer Wechselwirkung von dynamischen Prozessen formieren und daher frei modulierbar sind. Die vorliegende Arbeit versteht Musik und Konzertsituationen als prozessuales, multifaktorielles und co-kreatives Geschehen und will Musiker*innen und Musikvermittelnde zu Experimentierfreude anregen, ohne bestehende Formate zu verwerfen.

Abbildung 7: Abstraktes Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung



(eigene Darstellung)

3.12 Zwischenfazit 2: Konzerte im Spannungsfeld von Resonanzoaase und Resonanzsimulation

Im Gegensatz zur vorliegenden Arbeit verweist Rosa in seinen Publikationen nur auf traditionelle Konzerte mit westlich-klassischer Musik. Er zitiert den Bariton Christian Gerhaher, der sich als Interpret ganz in den Dienst der Musik stellt: »Mein Empfinden ist unwichtig. Es stört sogar [...], weil es auf die Idee ankommt, die in einer Musik aufscheint, nicht auf mein Verhältnis zu ihr.« (Gerhaher, in: Rosa 2016, S. 492). Gerhaher schwört seinem eigenen Empfinden und Verhältnis zur Musik ab und will nur der Musik und deren Idee seine Stimme geben. Dieses Interpretationsverständnis idealisiert die Musik als Werk und Schöpfung von Komponist*innen. Musik darf nach Gerhahers Auffassung keinesfalls von einer weiteren, anderen Stimme gestört werden.

Diese Meinung steht allerdings im Widerspruch zur dargelegten Resonanztheorie als Antwortbeziehung, was Rosa jedoch nicht bemerkt. Er selbst richtet den Fokus auf die Weltverhältnisse, die in der Musik verhandelt werden und die den Menschen in seiner Beschäftigung mit Musik erschüttern und verwandeln. Rosa betont, es gehe Gerhaher »um das Betrachten, Begreifen und Einordnen von Weltverhältnissen wie der Melancholie und der Traurigkeit – daraus entstehe das ästhetische Glück.« (Rosa 2016, S. 493) Dies kommt einer Resonanzzerfahrung gleich, zumindest für diejenigen, die dieses Musikverständnis teilen, die damit verbundenen Rollen annehmen und sich dabei auch mit Widersprüchen auseinandersetzen. Resonanz, so zeigt sich an diesem Beispiel, hängt sehr stark von den individuellen starken und schwachen Wertungen ab. Für Gerhaher bietet Musik offenbar weder Trost noch Unterhaltung, sondern in einer diagonalen *Beziehung zu Musik* und einer vertikalen *Beziehung in Musik* eine Auseinandersetzung mit existenziellen Weltverhältnissen, was ihm Freude und Genugtuung bereitet. Ausgehend von einem solchen Musikverständnis bildet sich für Rosa ein »Resonanzdreieck [...] zwischen Werk, Künstler und Publikum, wenn sie im Empfinden und Nachempfinden einer spezifischen, in ästhetische Form gegossenen Gestalt der Weltbeziehung übereinstimmen.« (Rosa 2016, S. 493) Diese Formulierung und Reduktion von Resonanz auf eine Übereinstimmung im Sinne einer Synchronisierung erstaunt angesichts der Komplexität, Widerständigkeit und Unverfügbarkeit, die responsive Resonanzbeziehungen ausmachen.

Mit Bezug auf die Mediopassivität von Resonanz, ist es zudem erstaunlich, dass Rosa den Zuhörer*innen in traditionellen Konzerten eine passive Rolle zuteilt:

»Indem sie nahezu alle Aktivitäten und Interaktionen einstellen, versuchen sich die Zuhörer dispositionall ganz und gar in einen Modus der passiven Rezeption zu versetzen. Nicht selten schließen die Zuhörenden die Augen, um ganz und gar ›Ohr zu werden‹. Es handelt sich dabei um Handlungsabläufe, die seit über einhundert Jahren in fast unveränderter Form immer wieder wiederholt wurden und wiederholt werden und durch die das Konzert als recht stabile Resonanzsphäre gegenüber dem profanen Alltag abgegrenzt wird.« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 23)

Mit dieser Beschreibung skizziert Rosa das Bild von einem Konzert als statische, vorhersehbare Situation, die eine Gegenwelt abseits vom Alltag schafft und in der das Publikum sich der Musik vollkommen hingibt und ihr geistig folgt. Es bleibt unklar, wie

hier Selbstwirksamkeit, Unverfügbarkeit, Risiko und Widersprüchlichkeit Raum finden und inwiefern in dieser stabilen Konzertsituation eine Veränderung möglich ist. Dennoch ist davon auszugehen, dass die Beteiligten starke musikalische Erlebnisse erfahren und musikalisch involviert sind. Die Ambivalenz von Resonanz und Rosas inkonsistente Verwendung des Resonanzbegriffes im Bereich der Musik zeigen sich darin, dass Rosa das traditionelle Konzert einerseits als »Resonanzoase« bezeichnet und andererseits kommentarlos auf Christopher Smalls Einschätzung verweist, wonach die bürgerliche Gesellschaft das klassische Konzert als »sacred history« und als Bestätigung der eigenen Werte vor dem Hintergrund einer instabilen Gesellschaft zelebriert (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 23). Eine dermaßen hermetische und weltabgewandte Situation, die nur dazu dient, sich selbst zu bestätigen und zu feiern, kann aus der Perspektive der Resonanzaffinen Musikvermittlung nicht als resonant bezeichnet werden.

In seiner Resonanztheorie bezeichnet Rosa Konzertsäle als »Kunststempel [...] für ritualisierte Resonanzverfahren« (Rosa 2016, S. 479). Deren Resonanzversprechen kann allerdings nur bedingt eingelöst werden. Denn wenn Konzerte »die Begegnung mit einem irritierenden, widersprechenden Anderen [...] ausschließen« bilden sie nur »Echokammern« und verhindern Resonanzbeziehungen (Rosa 2016, S. 495). Rosa räumt ein, dass eine »sentimentalische Rührung oder sensuelle Überwältigung mit Resonanz wechsel[t]« werden kann und Resonanz auch simuliert werden kann, insbesondere wenn ein kollektiver Druck zur Ergriffenheit besteht (Rosa 2016, S. 479). In Resonanzsimulationen sind Menschen jedoch nur auf sich selbst und die eigene Ergriffenheit bezogen, ohne auf eine existenzielle Weise von außen angesprochen zu sein und ohne sich zu transformieren (Rosa 2016, S. 479). Der Unterschied zwischen Resonanz und deren Simulation lässt sich also »daran festmachen, dass Resonanz stets ein »transgressives«, das heißt ein überschreitendes, überschießendes Moment hat: Die Erfahrung geht über das Erwartete hinaus, reißt uns aus dem Ohrensessel, verändert uns in einer Weise, die für uns eine existenzielle Bedeutung hat.« (Rosa 2023, S. 86)

Auch wenn mit Rosas Resonanztheorie die Beschaffenheit von Musikbeziehungen beschrieben und ein musikalisches Involviertsein erfasst werden kann, verlangt die Forschungsfrage hinsichtlich des Musikverständnisses und der Konzertsituation weitere Untersuchungsschritte. Daher folgen in Kapitel 4 eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Musikbegriff und sowie in Kapitel 5 eine theoretische Fundierung der Konzertsituation. Damit will die vorliegende Arbeit eine Anschlussfähigkeit der Resonanzaffinen Musikvermittlung an aktuelle Diskurse und Praktiken im Bereich der Musik(-vermittlung) und des Konzerts bezwecken und aufzeigen, wie in Konzertsituationen responsive und transformative Resonanzbeziehungen gestaltbar sind.

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 »Leichtigkeitlüge« (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 Röbbke 2009; Ardila-Mantilla 2016) sowie eine breit angelegte Konzeption von Musikschulen (Ardila-Mantilla, Röbbke und Stekel 2015; Doerne 2019). Die vielfältigen Praktiken musikalischer Bildung und kultureller Teilhabe werden kritisch reflektiert und in gesellschaftspolitische Zusammenhänge gestellt (Berg, Lindmaier und Röbbke 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 Musikschaffenden ein eklatanter Unterschied. Eine Initiative im Kanton Basel-Stadt fordert deshalb für freie Musikschaffende 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=nZCNBlbgxBw> [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).

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 musikalisches 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-

siker*innen werden von Musikreproduzierenden zu Musikschaffenden; im Konzert wird Musik nicht reproduziert oder repräsentiert, sondern co-kreiert. Diese Co-Kreation kann auch als ein gemeinsames Involvieren gesehen werden.

Zudem verortet Cook eine musikalische Performance in einem gesellschaftlichen und temporalen Kontext: »to think of performance as an act of signification is not only to place it in the social context of players and listeners but also to locate it at a particular point in time.« (Cook 2013, S. 248) Es reicht also nicht aus, für eine Aufführung den sozialen Kontext von Musizierenden und Publikum zu berücksichtigen, also z.B. statt in einem Konzertsaal an einem alternativen Ort wie einer ehemaligen Industriehalle oder Open-Air zu spielen. Damit die Aufführung auch eine Bedeutung erhält, braucht es nach Cook auch einen temporalen Bezug: was hat die Musik aus jener Zeit mit der heutigen Zeit zu tun? Doch allein schon der Wechsel an einen neuen unüblichen Spielort ist mit einem großen logistischen Aufwand verbunden. Einen Bezug zur heutigen Zeit herzustellen, wie sich dies Cook wünscht, bedeutet nicht nur einen organisatorischen Zusatzaufwand, sondern auch ein ganz grundsätzlich anderes Denken, Vorgehen und Musizieren. Es sind dramaturgische Fragestellungen und musikvermittelnde Bestrebungen, einen Bezug zwischen Musik und der heutigen Zeit herzustellen, die hier zu Beginn einer Konzertkonzeption stehen und nicht am Schluss der Produktionskette gefordert werden (wie stellen wir einen Bezug zum Heute her; wie kommunizieren wir unser Konzert und generieren Publikum?). Dies hat zur Folge, dass Aufführungen deutlich mehr Ressourcen brauchen, nämlich Zeit und Geld für Konzeption, zusätzliche Proben, Ausstattung, Technik und weitere Beteiligte (wie z.B. Gastmusiker*innen, VJs oder Schauspieler*innen). Involvieren bedeutet hier ein Erweitern und Verknüpfen von Ideen, Menschen und Handlungsmöglichkeiten. Ein solcher Produktionsablauf ist komplexer als ein traditionelles Konzert. Er gleicht einer Musiktheaterproduktion und es stellt sich die Frage, ob solche Aufführungen nicht auch wie Musiktheater häufiger gespielt werden müssten, damit sich der Aufwand einigermaßen lohnt. Dies ist bei kleineren Musikensembles eher möglich: entsprechende mobile Produktionen gehen auf Tournee und bespielen Konzerthäuser und Theater, teilweise über Jahre¹⁰. Im Zuge solcher erweiterten Interpretationen werden von den Musikvermittelnden auch neue Fähigkeiten verlangt: sie denken und argumentieren dramaturgisch, organisieren, kooperieren und kommunizieren.

Während Small ein Sinfoniekonzert als Abbild einer starren hierarchischen Gesellschaft empfindet (Small 1998, S. 181–192), beschreibt Cook das Konzertgeschehen mit Dynamiken und Interaktionen, die von den Beteiligten beeinflusst werden und woraus Bedeutungen entstehen (Cook 2013, S. 250). Denn Partituren bieten für ihn Impulse für eine eigene Umsetzung und Gestaltung durch die Musizierenden. Es sind also zunächst die Musiker*innen, die mit diesem Zugang neue Handlungsmöglichkeiten, Verwirklichungschancen und Befähigungen und damit ein intensives musikalisches Involviertsein erfahren. Sie sind nicht wie bei Small Marionetten von Komponist*innen und Dirigent*innen, sondern gehen sehr eigenständig und individuell mit einem Musikstück um, was durchaus in einer historischen Tradition steht. Interpret*innen übernehmen

10 Wie z.B. die Produktionen von Stefan Dünser und seinen Ensembles, vgl. <https://www.sonusbras.com/> und www.dieschurken.at/ [15.07.2023].

seit jeher keineswegs nur die Aufgabe, einen Notentext zu veranschaulichen, sondern gestalten selbst Musik, worauf auch der Beethoven-Schüler Carl Czerny hinweist:

»Denn jedes Tonstück, ohne Ausnahme, erhält bei dem Zuhörer erst seinen Werth und seine Wirkung durch die Art, wie es ihm vorgetragen wird, und diese Art des Vortrags ist so mannigfaltig, dass man ihrer Steigerung gar keine Grenzen setzen kann, und dass der Spieler, welcher aller Mittel des Ausdrucks mächtig ist, selbst der unbedeutendsten, ja misslungenen Composition Reize verleihen, und sie dem Hörer interessant machen kann; – so wie dagegen das schönste Musikwerk verloren geht, wenn sein Vortrag verunglückt.« (Czerny 1846/1991, S. 1, in: Röbbke 2014a, S. 296)

Hier sind nicht die Komponist*innen oder Dirigent*innen, sondern die Musiker*innen die Hauptpersonen. Ihr eigener Umgang mit der Musik verstärkt ihre Musikbeziehungen, involviert sie in die Musik und entfaltet in ihnen eine persönliche Aussage- und Strahlkraft. Die Musiker*innen sind es, die ein bestimmtes Musikstück attraktiv machen und bewirken, dass sich das Publikum für die Musik interessiert. Interpret*innen fordern eine Reaktion und Positionierung des Publikums, was wiederum, falls eine zustimmende und wertschätzende Haltung vorhanden ist, zu einem musikalischen Involvieren der Zuhörer*innen führen kann.

Cook vergleicht Partituren mit Spielvorlagen für soziale Aktionen und Interaktionen und vergleicht das Interpretieren einer Partitur mit dem Vermischen von Fiktion und Wirklichkeit in einem Videospiel (wobei er sich auf eine Theorie von Dennis Wascul bezieht) (Cook 2013, S. 259). Die Musiker*innen agieren dabei auf drei Ebenen: sie repräsentieren *erstens* eine »persona« (eine bestimmte Spielfigur), sie kennen *zweitens* als »SpielerIn« und »Spieler« die Spielregeln und Eigenheiten ihrer »persona« und handeln *drittens* auch als natürliche »Person« auf der Bühne (Cook 2013, S. 259). Wie bei einem Second-Life-Spiel schafft Musik über Beziehungen bestimmte, auch fiktive Identitäten und vermengt eine metaphorische Darstellung von Leben und Gesellschaft mit Wirklichkeit (Cook 2013, S. 259–260). Die Partitur ist demnach nicht eine Vorgabe, die eine möglichst präzise Wiedergabe fordert, sondern eine nicht-menschliche Akteurin in einem (Theater-)Spiel: »The score, in short, acts as a non-human agent, in precisely the sense in which Bruno Latour (2005:71) defines this concept: it makes a difference in the course of [...] action. In this way, music embodies agency and so becomes an interlocutor.« (Cook 2013, S. 287) Die Musiker*innen erzählen nicht nur eine Story und verleihen ihr eine Bedeutung (wie bei Small), sondern nehmen die Musik als Interaktionspartnerin wahr. Daher spielen Interpret*innen nicht nur ein Stück, sondern sie spielen *mit* dem Stück (Cook 2013, S. 306). Die Musiker*innen involvieren sich selbst in die Musik oder involvieren umgekehrt die Musik in ihr Spiel.

Musik stiftet nicht nur Beziehungen, sondern agiert selbst als Beziehungspartnerin. Gleichzeitig eröffnet Musik auch ein Spielfeld von mannigfaltigen Beziehungskonstellationen. Musiker*innen sind mit Nicholas Cook dazu eingeladen, kommunikativ und kreativ mit diesem Fundus an Beziehungsmöglichkeiten umzugehen. Orchestermusiker*innen sollten sich daher nach Cooks Meinung nicht in der Rolle von Kellner*innen eines exquisiten Restaurants sehen, die den Auftrag erfüllen, ein bestimmtes Stück nach allen Regeln der Kunst zu servieren (Cook 2013, S. 268). Vielmehr beinhaltet die Partitur

für die Musiker*innen selbst ein großes Entwicklungspotenzial, wie Cook anhand einer Managementtheorie¹¹ aufzeigt:

»Effective management means designing frameworks within which people can work together. On the one hand this requires a clear goal that motivates and coordinates people's efforts. On the other, it means not unnecessarily prescribing the details of what they should do. Excessive prescription demotivates and disempowers people, leading them to do things by the book. But real life is rarely like the book. That is why as many decisions as possible should be made on the ground [...]. Effective management, then, empowers people by harnessing their tacit knowledge and creativity. It encourages them to play by ear, while still singing from the same songsheet as their colleagues. [...] notations define frameworks within which the fine details of performance are negotiated: in this way they empower musicians.« (Cook 2013, S. 265)

Partituren bilden demnach einen Rahmen, innerhalb dessen Musizierende ihr Wissen, ihre Erfahrung und Kreativität anwenden, Entscheidungen auch spontan treffen und Empowerment erfahren. Partituren regen gemäß Cook einen individuellen Lernprozess an: »In short, the score scripts a process of personal development, a form of *Bildung*, and this is another dimension of performative meaning that is overlooked when music is seen as a form of writing or as sound design.« (Cook 2013, S. 285) Die Interpretation einer Partitur ist dann keine Reproduktion oder eine Referenz von etwas Bestehendem, sondern ein persönlicher Ausdruck, eine individuelle Weiter- und Selbstbildung und ein Aushandeln und Entwickeln einer Bedeutung (Cook 2013, S. 306–307). Das beschriebene Vorgehen findet in einem medioordinativen, co-kreativen Setting statt, das offen für Unvorhergesehenes ist. Insofern ist auch das klar gesetzte Ziel offen: eine gemeinsame Aufführung, deren Gestalt jedoch von den Beteiligten geschaffen wird. Mit jedem Zusammenspiel und jeder Aufführung ist für die Musiker*innen auch eine persönliche Weiterentwicklung verbunden, was Cook als Form der Bildung bezeichnet.

Öffnen sich Musikensembles und Musiker*innen für einen solchen freien Umgang mit Partituren, sind Aufführungen nicht Repräsentationen von Musikwerken und dem Können der ausführenden Musiker*innen, sondern Stationen innerhalb eines künstlerischen Bildungsprozesses. Für die Musikvermittlung bedeutet dies, dass auch die Musiker*innen und Musikvermittelnde selbst zu Lernenden werden und dieser Lernprozess sich nicht an einer externen Autorität oder an internalisierten Kriterien orientiert, sondern in Co-Kreation erfolgt.

Den Dirigent*innen kommt dabei die Rolle von Ermöglicher*innen zu (Cook 2013, S. 269). Mit Bezug auf Hartmut Rosas Resonanztheorie ist das Gelingen davon abhängig, ob die musikalische Arbeit zwischen Dirigent*in und Musikensemble in einem medioordinativem Rahmen stattfindet, auf mediopassive Weise einander zugehört

11 Das beschriebene Vorgehen findet in einem medioordinativen, co-kreativen Setting statt, das offen für Unvorhergesehenes ist (vgl. Rosas Resonanztheorie, die für eine gleichzeitige Offenheit und Geschlossenheit sowie Unverfügbarkeit plädiert, Kapitel 3.2.4 und 3.5.1).

und geantwortet wird, die Beziehungen zwar verbindlich, aber dennoch frei, also mediokonjunktiv, sowie in sinnhafter und sinnlicher Weise gestaltet werden.

Ein freier Umgang mit Partituren kann durchaus auch von den Komponist*innen gewollt sein, wie Cook am Beispiel von Gabriel Prokofiew zeigt: Er lässt seine eigenen Kompositionen von Interpret*innen in unterschiedlichsten (auch genreübergreifenden) Varianten als Remix spielen, wobei weder der zeitliche noch formale Verlauf seiner Vorgabe eingehalten werden muss (Cook 2013, S. 391). Damit befreit Gabriel Prokofiew die zeitgenössische klassische Musik aus ihrer Genreblase und er selbst wechselt in einer Konzertsituation seine hybride Rolle zwischen zeitgenössischem Komponisten, DJ und Medienkünstler¹².

Musikvermittlung hat demzufolge auch mit fließenden Übergängen von Konzertformaten und Rollen zu tun, was einerseits zu einer Verunsicherung führen kann, andererseits aber auch Chancen und neue Handlungsfelder aufzeigt und neue Formen eines musikalischen Involviertseins und Co-Kreierens eröffnet – sowohl für Musizierende und Künstler*innen als auch für das Publikum.

Die eigentliche Funktion eines Konzerts hängt für Nicholas Cook mit der unmittelbaren Interaktion zwischen Publikum und Musiker*innen zusammen: »people go to concerts because they want to witness – to have seen in their lifetime, to have grown older in the presence of – a charismatic performer. [...] People also go to concerts because they value the kind of interaction with the artist that is possible in the concert situation« (Cook 2013, S. 397) Cook verweist dabei auf Franz Liszt, der als ausdrucksstarker, ja exzentrischer Musiker bekannt ist (davon zeugen auch viele Karikaturen) und in seinen Rezitals das Publikum mit beeindruckenden Improvisationen packt und Beziehungen zu ihm stiftet (Cook 2013, S. 397). Für die Musikvermittlung kann daraus abgeleitet werden, dass es nicht (nur) das musikalische Programm oder ein verheißungsvoller Ort ist, weshalb die Menschen ein Konzert besuchen, sondern vor allem auch die Musikerpersönlichkeiten, die dafür ausschlaggebend sind. Nun ist dies seit dem Virtuositentum des 19. Jahrhunderts eine gängige Marketingstrategie. Allerdings kann Cooks Aussage auch auf unbekannte Musiker*innen und Musikensembles übertragen werden. Es geht nicht nur darum, eine Berühmtheit live zu sehen, sondern die Präsenz von Musiker*innen zu spüren und in der Interaktion mit ihnen Zeit auf besonders kostbare Weise zu erleben.

Auch die Leiblichkeit der Musizierenden spielt in der Konzertsituation eine wichtige Rolle:

»Jeder Musiker steht unweigerlich zunächst einmal in seinem phänomenalen leiblichen So-Sein auf der Bühne und führt dann zugleich vor, wie sein Körper die musikalischen Gestalten figuriert, wie er etwa Mozarts musikalischem Maskenspiel seinen Körper leiht, und natürlich, wie ihm die motorischen Möglichkeiten seines Körpers zur Verfügung stehen.« (Röbke 2012, S. 88)

12 Vgl. die Performance von Gabriel Prokofiew mit dem Ensemble Resonanz und Live Elektronik in der Elbphilharmonie <https://www.youtube.com/watch?v=8hIiqoUceCQ&vl=de> [15.07.2023].

Röbke weist mit seiner Beobachtung darauf hin, dass Interpret*innen zwischen der natürlichen »Person« (im Theaterjargon spricht man von »privat«) und der »persona« im Sinne von Cook (Cook 2013, S. 259) oszillieren. Ob »Person« oder »persona«, beide Erscheinungsformen weisen eine spezifische Leiblichkeit auf und ermöglichen unterschiedliche Ausprägungen von Musikbeziehungen. Als »Person« sind die Musiker*innen privat erfahrbar, als »persona« verfügen sie über eine besondere (Bühnen-)Präsenz. Beide Erscheinungsarten sind für das Publikum interessant und ermöglichen vielfältige Beziehungsformen.

Die Leiblichkeit und Körperlichkeit prägen die Musik als Performance in hohem Maße, wie Cook betont: »the body contributes to the formation of musical styles, and to the formation of the patterns of thinking that underlie styles.« (Cook 2013, S. 317) Cook widerspricht mit seiner Aussage den traditionellen Verhaltensnormen, wonach die Körperlichkeit im Konzert kaschiert werden sollte, sondern plädiert für ein betont körperliches Musizieren und dessen Sichtbarkeit im Konzert. Der Körper ist nicht nur eine sichtbare Hülle der Musizierenden, sondern bestimmt den musikalischen Stil, den Ausdruck und das Denken mit. Damit ist der Körper nicht bloß ein Medium, sondern wird im Sinne von Hartmut Rosa zum Partizipant an der Welt (Rosa 2016, S. 149). Ein körperbetontes Musizieren im Konzert ist sowohl für die Aufführenden, als auch für die Rezipierenden hilfreich, wobei Cook sich auf die Forschung von Marc Leman beruft¹³:

»According to Marc Leman (2010), it is ›through corporeal mediation that it is possible to engage in a behavioural resonance with music, so that personal subjective feelings, moods, flow experiences, and feelings of social bonding can be activated and exchanged‹ [...]. That applies as much to listening as to performance [...]. But it also means that the immobile listening of the concert hall is in its own way an embodied practice.« (Cook 2013, S. 323)

Leman spricht von einer körperlichen Vermittlung von Musik, sowohl beim Musizieren als auch beim Musikhören. Konsequenterweise sind Musizierende in Konzertsituationen auch immer Musikvermittelnde. Das Vermitteln von Musik kann daher auch nicht vollständig delegiert werden, ein Zurückziehen auf »nur« Musizieren ist unmöglich. Vielmehr vermitteln Musizierende Musik immer unmittelbar durch ihr körperliches Agieren; jede*r Musiker*in im Konzert ist auch Musikvermittler*in. Wird ein Konzert von einer Nicht-Instrumentalist*in moderiert oder gestaltet, so ist diese Person daher darauf angewiesen, dass die Musiker*innen sich auch als Musikvermittelnde verstehen und mit entsprechender Motivation und Präsenz spielen. Ziehen sich die Musiker*innen jedoch aus ihrer Verantwortung und spielen unbeteiligt ihren Part, so wird die beabsichtigte Musikvermittlung wohl eher eine distanzierende Wirkung haben. Aspekte von Leiblichkeit und Embodiment sind eminent wichtig für die Musikvermittlung und haben einen augenblicklichen Einfluss auf das Geschehen. Auch das stille Zuhören im Konzert ist eine körperliche Praxis und impliziert ein körperliches Mitgehen, was wiederum darauf hinweist, dass eine kla-

13 Vgl. dazu auch Kapitel 4.4.2.

re Trennung zwischen Aktivität und Passivität nicht möglich ist. Die Konzertsituation ist geprägt von Mediopassivität.

Nicholas Cook weist zudem darauf hin, dass auch Kleider, Gesten oder visuelle Zeichen Bedeutungen erzeugen, ja im Grunde alles in einer Konzertsituation bedeutungsvoll werden kann (Cook 2013, S. 324). Dessen sind sich Musiker*innen und Musikvermittelnde mitunter nicht bewusst. In der traditionellen Konzertsituation werden schwarze Kleider, Frack, Gesten, Blumendekorationen unhinterfragt verwendet, prägen jedoch den Charakter der Veranstaltung und verleihen dem Anlass und den Handlungen eine Bedeutung. Nicht nur für Kinder, auch für erwachsene Zuschauer*innen kann ein bestimmtes Detail in einer Konzertsituation, sei dies eine Frisur, eine Mimik oder Gestik, eine große Aufmerksamkeit erwecken und bedeutungsvoll werden. In allen Konzerten, insbesondere aber in Kinderkonzerten, muss bereits in der Konzeptions- und Planungsphase die Frage gestellt werden, welche Ausstattung und Kleider verwendet werden und welche verschiedenen Aussagen damit verbunden sein könnten. Bereits Small weist darauf hin, dass Beziehungen in der Konzertsituationen auch zwischen dem physischen Setting und den Beteiligten bestehen und daraus Bedeutungen hervorgehen (Small 1998, S. 193). Dekorative Elemente, auch wenn sie dazu eingesetzt werden, eine festliche Atmosphäre zu kreieren, tendieren dazu, der Konzertsituation einen repräsentierenden Charakter zu geben.

Für ein zukünftiges Konzertwesen wünscht sich Cook Innovation und ein kreatives, selbstbestimmtes Musizieren (Cook 2013, S. 399), doch mitverantwortlich für ein Festhalten an Traditionen sei die private und staatliche Kulturförderung, die Prestige und Professionalität höher schätze als Partizipation (Cook 2013, S. 405). Diese Behauptung von Cook steht in einem gewissen Widerspruch zur Schweizerischen Kulturförderung, bei der zwei von drei förderpolitischen Hauptachsen auf Partizipation setzen, nämlich die kulturelle Teilhabe und der gesellschaftliche Zusammenhalt¹⁴. Prestige, Professionalität und Partizipation müssen sich auch nicht ausschließen, denn es existieren insbesondere in anderen Genres seit langem partizipative Kunstformen. So arbeitet das Theaterkollektiv Rimini Protokoll seit 20 Jahren mit sogenannten Expert*innen des Alltags¹⁵ und der Schweizer Installationskünstler Thomas Hirschhorn versteht Kunst als politisch-soziales Engagement¹⁶. In der westlich-klassischen Musik existieren ähnliche Arbeitsweisen nicht nur seit den 1960er Jahren in Fluxus, Happenings und Konzeptstücken, sondern auch in zeitgenössischen Arbeiten wie z.B. von Hannes Seidl, der 2016 gemeinsam mit und für Menschen mit Fluchterfahrung ein Radioprojekt durchführte¹⁷. Auch der Pianist Marino Formenti ist an der musikalischen Arbeit mit Nicht-Profis interessiert, wie der Dokumentarfilm *Schubert und Ich* auf eindruckliche Weise zeigt¹⁸. Doch obwohl Musik

14 Vgl. <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/aktuelles/nsb-news.msg-id-78259.html> [15.07.2023].

15 Vgl. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de> [15.07.2023].

16 Zu Ehren des Schriftstellers Robert Walser plante, baute und bespielte Hirschhorn gemeinsam mit der Bevölkerung eine Skulptur mitten auf dem Bahnhofplatz in Biel, vgl. <https://www.robertwalser-sculpture.com/home/> [15.07.2023].

17 Vgl. www.hannesseidl.de/pieces/gmd/ [15.07.2023].

18 Vgl. den Trailer unter <https://vimeo.com/95838754> [15.07.2023].

eine partizipative Tätigkeit ist, sind partizipative Konzertformate eher Nischenproduktionen und tatsächlich zählen an renommierten Häusern vor allem Prestige und Professionalität. Partizipation kommt hingegen eher zum Zug, wenn es um die eigene Legitimierung oder um das Marketing geht¹⁹.

Der Begriff der Professionalität ist in der westlich-klassischen Musik sehr eng mit einer Ausbildung an einer Musikhochschule oder zumindest mit dem Gewinn eines einschlägigen Wettbewerbs verbunden und setzt eine perfekte Beherrschung des Instruments voraus. Partizipative Projekte mit Amateur*innen werden entsprechend auch nur als Kunstprojekte wahrgenommen, wenn wie in den genannten Beispielen renommierte professionelle Musiker*innen mit Prestige beteiligt sind. Ist dies nicht der Fall, so gelten entsprechende Projekte als soziale oder (Vermittlungs-)Projekte (Cook 2013, S. 406)²⁰, auch wenn sie künstlerisch konzipiert und gemeinsam mit professionellen Musiker*innen realisiert werden. Die Beteiligung von Amateur*innen scheint mit Ängsten verbunden zu sein. Spielen fachfremde Personen mit, so wird ein Qualitätsabfall befürchtet, zudem implizieren Projekte und Konzerte mit Amateur*innen einen höheren Probenaufwand und viele Unberechenbarkeiten. Ein musikalisches Involviertsein kann in diesem Sinne auch in Form von Partizipation erfolgen, was in unterschiedlichen Teilhabegraden realisiert werden kann, nämlich von der fremdgesteuerten über die mitwirkende bis zur selbstbestimmten Teilhabe. Die mitunter großzügige finanzielle Unterstützung von partizipativen Projekten mit Amateur*innen stellt für die bisherige Musikförderung eine Konkurrenz dar, bietet Musiker*innen aber andererseits auch eine zusätzliche Arbeits- und Verdienstmöglichkeit.

In einer langen Tradition der Zusammenarbeit von professionellen Musiker*innen mit Amateur*innen stehen Chorkonzerte, die zwar mit den Angehörigen der Sänger*innen viel und neues Publikum anziehen, für viele Orchestermusiker*innen aber eher als Pflichtübung empfunden werden und auch von den Medien entweder keine oder sonst nur eine wohlwollende (schonende) Beachtung finden. Hier wäre jedoch ein großes Potenzial für Musikvermittlungsprojekte vorhanden, zumal ein musikalisches Involvieren über das Singen sehr einfach umsetzbar ist und sich horizontale Beziehungen *mit* Musik im Sinne der Resonanzaffinen Musikvermittlung ergeben können.

Die Partizipation von Amateur*innen mag in der zeitgenössischen Musik aus ästhetischen und spieltechnischen Gründen (z. B. durch den Einbezug von Geräuschen) eher möglich sein; entsprechend werden immer wieder Kompositionsaufträge für Stücke mit Partizipation von Amateur*innen erteilt. Jutta Toelle und John Sloboda untersuchen in entsprechenden Konzerten die Auswirkungen einer musikalischen Publikumsbeteiligung und zeigen auf, dass die Partizipation neben einer intensiven Gruppenerfahrung und einer interaktiven musikalischen Erfahrung auch sogenannte »shifting power relationships« bewirkt (Toelle und Sloboda 2019, S. 12) (vgl. auch Kapitel 6.2.2). Doch ist

19 So wird etwa die Durchführung der *Abramović-Methode* als Kunstprojekt an der Alten Oper Frankfurt sehr kontrovers diskutiert. Vgl. <https://van-magazin.de/mag/abramovic-methode-alte-oper-frankfurt/> [15.07.2023].

20 Partizipative Projekte werden, wie erwähnt, auch als Klangspielereien auf Anfänger*innenniveau bezeichnet (Schmidt-Banse 2015, S. 92).

dies eine individuelle Erfahrung, denn die Interaktionen zwischen Publikum und Musiker*innen können auch negativ wahrgenommen werden: einige Personen im Publikum fühlen sich unterfordert, manipuliert oder nicht ernst genommen (Toelle und Sloboda 2019, S. 21). Auffallend ist zudem, dass das Ziel einer Partizipation für das mitwirkende Musikensemble oftmals unklar bleibt: »Was it to attract new audiences; to bind existing audiences closer to the ensemble; to stage something quite unusual (yet still overwhelmingly traditional [...]); or to take part in trendy participatory art?« (Toelle und Sloboda 2019, S. 22) Konzerte mit partizipativem Einbezug des Publikums können Amateur*innen musikalisch involvieren, doch erleben nicht alle Personen dies als positiv. Eine Partizipation im Konzert muss, auch wenn sie von der Mehrheit des Publikums begrüßt wird (Toelle und Sloboda 2019, S. 23), differenziert untersucht werden und es geht nicht darum, partizipative Konzertformate als vermeintliche Weiterentwicklung²¹ oder gar Überwindung von traditionellen Konzertformaten einzustufen, sondern vielmehr die Qualitäten (im Sinne von Beschaffenheiten) von Beziehungen in einer Vielfalt von Konzertformaten herauszuarbeiten. Das erwähnte Forschungsprojekt zur Publikumspartizipation zeigt auch, dass nicht nur das Publikum, sondern auch die Musiker*innen die Interaktion mit starken Wertungen verbinden und sich bei der Durchführung wohlfühlen müssen. Nur dann verfügt das Vorhaben für sie über eine Relevanz und einen Reiz und es kann sich eine resonante Wechselbeziehung entwickeln.

Was das Konzertwesen betrifft, plädiert Cook dafür, weniger auf bekannte Interpret*innen zu setzen, sondern eher soziale Aspekte im Konzert zu stärken, denn Musik könne als nonverbales kommunikatives System mit Unwägbarkeiten in sozialen Interaktionen besonders gut umgehen, insbesondere, wenn unterschiedliche Meinungen bestünden (Cook 2013, S. 411–412). Allerdings bewege sich dieser Verständigungsprozess eher auf einer symbolischen Ebene und vermutlich sei es vor allem das gemeinsame Handeln (und weniger eine spezielle Kraft der Musik), die Menschen zusammenbringt (Cook 2013, S. 408–409). Jedenfalls plädiert Cook für eine »world of performance that encompasses professional musicians, amateurs, and listeners alike, and that combines the pleasures of social interaction, embodied practice, sensory gratification, and private fantasy.« (Cook 2013, S. 413) Cook überwindet damit alle Kategorien und Zuweisungen und schafft eine Konzertsituation mit einer Haltung, die ein musikalisches Involviertsein, das Erleben von Spaß und Freude und resonante Musikbeziehungen von und mit allen Beteiligten ermöglicht.

4.3 Radical Performance mit kreativem Freiraum

Dass das Ritual des westlich-klassischen Konzerts nur einer scheinbaren Tradition entspricht, belegt Daniel Leech-Wilkinson mit historischen Beispielen und widerlegt anhand von historischen Aufnahmen die gängige Annahme, wonach ein Stück im Sinne des*der Komponist*in interpretiert werden müsse, denn dies sei für die Literatur vor 1900 ein »Schwindel« (Leech-Wilkinson 2016, S. 328, Übersetzung vom Englischen ins

21 Dies entspräche einem Ausblenden früherer Konzert- und Musizierformen, in denen professionelle und Laienmusiker*innen mitwirkten.

Deutsche durch die Autorin) und entspräche weder dem Selbstverständnis jener Komponist*innen noch der damaligen Praxis. Die Tätigkeit von heutigen Interpret*innen westlich-klassischer Musik könne hingegen mit »Doing History in Sound« beschrieben werden (Leech-Wilkinson 2020). Die Musiker*innen meinen, ihre Interpretation stelle eine direkte Verbindung zu den Komponist*innen her. Für Leech-Wilkinson gehört auch die historisch informierte Aufführungspraxis zu »Doing History«. Sie untergräbt die eigene Persönlichkeit von Musiker*innen: »It's an act of self-denial and generosity, but one that allows us to hear performances of scores, as if by their contemporaries, that were never recorded at the time [...]«. (Leech-Wilkinson 2020) Die Orientierung an längst verstorbenen Komponist*innen entspricht für Leech-Wilkinson einem Gehorsam, der als »moralischen Imperativ« (Hill 2018, in: Leech-Wilkinson 2020, Übersetzung vom Englischen ins Deutsche durch die Autorin) der westlich-klassischen Musik gelten kann, indem er eine möglichst exakte musikalische Reproduktion eines Werks verlangt (Leech-Wilkinson 2020). Dieser Anspruch sei als Norm internalisiert und nur wer sich danach verhalte und die eigene Kreativität unterdrücke, erhalte Anerkennung und sei Teil der Community. Offenbar gebe es eine Furcht vor Innovation und eine Sehnsucht nach vermeintlicher Tradition, infolgedessen sich Leech-Wilkinson fragt:

»What is our problem with innovation, or even imagination, in musical performance? Why are we so horrified at giving classical music the same licence we give classical theatre? [...] Perhaps because we practise classical music as Utopia, a perfect society, walled off from the rest of the world, which it would be unforgivable to disrupt. Utopias work when everyone follows the same rules. The rules seem good, they have settled into place through long practice and are known to work, and we agree to abide by them. But to do that requires authority: rules entail a ruler. The ruler for these purposes is imagined as the composer. But the composer is just a figurehead, a way of packaging up all our supposed obligations into one, the composer's intentions, and of thereby protecting that package from any hint of criticism. For Utopias are inherently totalitarian: everyone has to obey the beloved leader.« (Leech-Wilkinson 2016, S. 329)

Leech-Wilkinson baut mit dem Utopia-Vergleich ein wirkmächtiges Bild eines traditionellen Konzerts auf, das Veränderungen innerhalb eines totalitären Systems verhindern will. Denn dieses Utopia wird gemäß Leech-Wilkinson von einem musikalischen Polizeistaat überwacht, der den freien Umgang mit Partituren verhindern will und auf drei Lügen basiert:

»The first is that musical works exist. This is a remarkably persistent meme which became embedded during the nineteenth century (Goehr, 1992) and is now so normative that it is hard to see how false it is. Scores exist, but music does not; rather it happens (Leech-Wilkinson, 2012). [...] The second sustaining lie is that there are or were composers' intentions, that they are known, and that they matter. Composers often, perhaps usually, imagine music in great detail as they compose, and they write down some aspect of what they imagine into a score. But they are often very happy for performers to show them ways they had not imagined of sounding their scores. [...] For the third lie is that there are limited possibilities inherent in a score, perhaps only one ideal performance.« (Leech-Wilkinson 2016, S. 330–331)

Diese drei »Lügen« des klassischen Musikwesens wirken auch auf die Musikvermittlung ein. *Erstens* wird oft davon ausgegangen, dass die Aufgabe der Musikvermittlung darin besteht, Musikwerke zu vermitteln. Der Ansatz von Musikvermittlung ist jedoch keine Vermittlung eines Textes oder von damit verbundenem Wissen, das einer Annäherung an ein Musikwerk dient, sondern ein tätiger Umgang damit, eine eigene Praxis, die kreativ mit musikalischen Vorgaben umgeht. *Zweitens* ist der Wille von Komponist*innen die Richtschnur, nachdem sich auch die Musikvermittlung zu verhalten hat. Tut sie dies nicht, so handelt sie sich den Vorwurf der Banalisierung oder Eventisierung ein. Die Musikvermittlung verstößt immer wieder gegen die ungeschriebenen Gesetze der *Performance Police* und ist daher meistens nur auf Neben Bühnen geduldet. *Drittens* wird von der Musikvermittlung erwartet, dass sie ein (Qualitäts-)Bewusstsein für eine ideale Aufführung schafft und den entsprechenden Verhaltenskodex einübt. Musikvermittlung hingegen will die Gegenüberstellung von richtig und falsch überwinden und zu eigenen, eigenwilligen Zugängen zu Musik ermuntern. Die drei »Lügen« zu überwinden, stellt für Musiker*innen und Musikvermittelnde eine Herausforderung dar, da sie selbst Teil des Systems sind. Es braucht Mut und Gleichgesinnte, um sich auf eine Veränderung des klassischen Musikwesens einzulassen.

Denn schließlich eignen sich Musiker*innen und Musikvermittelnde solche Normen (oder »Lügen«, in der Lesart von Leech-Wilkinson) durch ihre Sozialisierung und Ausbildung an, wodurch die Normen eben als »normal« gelten und unhinterfragt ausgeübt und weitergegeben werden. Solche Normen üben auch Druck aus und generieren Ängste: »fear of making a mistake, fear of playing out of style, fear of non-conforming, of being judged unsuitable for work, of being judged »unmusical« (Leech-Wilkinson 2016, S. 330). Ein normativer Umgang mit Musik ist der Grund für diese Ängste und für den dienenden Gehorsam von Musiker*innen, denn: »It is impossible to qualify as a performer without accepting current performance norms: the system selects only those who are obedient; the rest give up music along the way. And so careers are denied to those who do not care to conform. This is the nature of Utopia: you conform or you leave.« (Leech-Wilkinson 2016, S. 331) Als Konsequenz existieren sehr viele ähnliche Interpretationen nebeneinander und es gibt nur wenig erfolgreiche Musiker*innen (wie z.B. Patricia Kopatchinskaja), die sich dieser Norm widersetzen. Im strikten Befolgen der Norm liegt für Leech-Wilkinson auch der Grund, weshalb kaum musikalische Grundsatzdebatten geführt werden und die westlich-klassische Musik das Interesse und die Relevanz einer breiteren kunstinteressierten Öffentlichkeit verliert. Er identifiziert in den Normen der westlich-klassischen Musik auch ein binäres Denken mit einem jeweils dominanten, eher der Männlichkeit zugeordneten und moralisch überlegenen Begriff:

»Score/interpretation, Composer/performer, Structure/expression, Technique/expression, Composition/improvisation, Instrumental/vocal, Modernist/romantic, Structural/rhetorical performance and, fundamentally, as highlighted by Suzanne Cusick (1994, n. 19), The Music/an interpretation, a distinction dependent in turn on the »master« distinction Work/performance.« (Leech-Wilkinson 2020)

Für Leech-Wilkinson ist der Musikbegriff jedoch nicht statisch, sondern dynamisch: »There is no ›actual‹ music or music ›itself‹. There are scores, and there are (real or imagined) performances starting from them that create musical experiences. Whatever sense one has of a musical composition emerges from, and may later be a residue of, those experiences.« (Leech-Wilkinson 2020) Auch mit dem Begriffspaar Musik/Vermittlung kann eine Gegenüberstellung vorgenommen werden, in der eine Hierarchie auszumachen ist. Die Musik ist dominant, ja unantastbar und die Vermittlung versucht, sich ihr anzunähern. Leech-Wilkinsons dynamischer Musikbegriff aber löst die Trennung zwischen den beiden Begriffen auf und vereint sie als kreative musikbezogene Praktiken.

Das Kreativitätsverbot in der westlich-klassischen Musik erinnert Leech-Wilkinson an ein totalitäres System: »In what kind of society is an artist forbidden certain kinds of artistic creativity? Is policing necessary to generate the joy and fulfilment we experience from a great performance? Does it keep musicians happy? Or is classical music a kind of cultural North Korea?« (Leech-Wilkinson 2020) Denn wer die Normen westlich-klassischer Musik nicht berücksichtigt, erfährt Kritik und Ausgrenzung:

»It's an unpleasant fact that if you play or sing even a moment in a well-known score fractionally louder or quieter, or longer or shorter, or earlier or later, or with more or less vibrato or portamento than the current norm, you risk being labelled a narcissist, egocentric, self-indulgent, preening, vain, irritating, tiresome, distracting, unbearable, intrusive, meddling, gratuitous, wilful, unspontaneous, excessive, capricious, idiosyncratic, personal[!], odd, strange, eccentric, exaggerated, extreme, aggressive, fussy, finicky, sentimental, romantic, theatrical, vulgar, cheap, emasculated, effeminate, affected, arch, mincing, unseemly, or unwanted.« (Leech-Wilkinson 2020)

Die westlich-klassische Musik wird hier als normierte, zurecht gestutzte Kunst beschrieben, in der Kreativität nur in einem engen Korsett zulässig ist. Musikvermittlung kann hier als kleine kreative Oase gesehen werden, die allerdings klein gehalten wird und sich nur im Vorzimmer, nicht jedoch auf der großen Bühne entfalten darf.

Denn hinter dem Kreativitätsverbot stecken Machtansprüche, die verteidigt werden. Leech-Wilkinson zieht sogar den Vergleich mit einem Polizeistaat. Die Normen der westlich-klassischen Musik bilden gemäß Leech-Wilkinson hierfür die Grundlage: »If you sing or play differently, you will not work. And that is why WCM [western classical music] can be reasonably understood as a police state. Follow the rules and all is well.« (Leech-Wilkinson 2020) Leech-Wilkinson beschreibt mit diesen drastischen Vergleichen und Vorwürfen die institutionell verankerte Praxis der westlich-klassischen Musik als eine »Armee« von institutionell beschäftigten und abgesicherten Personen, die (z.B. in sogenannten Konservatorien) das Vermächtnis bewahren und Innovation verhindern. Zu diesen Wächtern (»gatekeepers«) gehören u.a. Lehrpersonen, Prüfungsexpert*innen, Agent*innen, Produzent*innen, Journalist*innen und Kritiker*innen, wobei Leech-Wilkinson der Musikpädagogik eine Hauptrolle innerhalb der *Performance Police* zuschreibt, denn Kinder und Jugendliche würden zum Ausführen der Normen

und zum Gehorchen ausgebildet²². Zwischen der musikalischen (Aus-)Bildung von Kindern und einem kreativeren Konzertwesen besteht für Leech-Wilkinson ein direkter Zusammenhang:

»For the sake of children's health and mental wellbeing, quite apart from all the other considerations, it's imperative that we turn the education of classical musicians into something collaborative and creative, so that we can turn concert life into something less competitive, less predictable and less routine.« (Leech-Wilkinson 2020)

Hintergrund dieser Aussage ist die Beobachtung, dass Lehrpersonen in ihrer Doppelfunktion als Interpret*innen und Vermittler*innen eine zentrale Schnittstelle bilden: einerseits erfahren sie als ausübende Musiker*innen selbst den Druck des *Policings*, andererseits unterrichten sie gemäß der Normen und üben Kontrolle aus. Die Folgen des *Policings* sind nicht nur eine fehlende Motivation und eine wachsende Frustration aufgrund einer kontinuierlichen Fremdbestimmung bis hin zu körperlichen und psychischen Krankheiten von Musiker*innen, sondern auch ein Publikum, das nur Sicherheit und (Selbst-)Bestätigung schätzt. *Policing* fordere sowohl von Musiker*innen wie Zuhörer*innen Gehorsam und produziere normierte, voraushörbare Konzerte. Das konservative System der westlich-klassischen Musik beschreibt Leech-Wilkinson mit drastischen Worten:

»Cultural imperialism, white supremacy and patriarchy are wholly consistent with a set of beliefs in which an elite culture reproduces itself through passing on as exactly as possible a set of values which it claims have remained unchanged since at least the 18th century (Bach to Birtwistle). While musical practices have in fact changed hugely [...], it would seem that attitudes have not, at least not enough to shake the structural oppressions at work here. This is still an unforgiving culture in which disobedience is punished and in which you are either aristocracy (composer, gatekeeper) or servant (performer), masculine or effeminate, white or not; and then within that, musical or unmusical, normative or wrong.« (Leech-Wilkinson 2020)

Musikvermittlung befindet sich im Spannungsfeld zwischen musikalischen Normen und Freiheiten. Oft agiert sie im Auftrag und unter Aufsicht der Performance Police. Es wird erwartet, dass Musikvermittlung das etablierte Musik- und Konzertwesen affirmiert, positiv kommuniziert und bestenfalls auch ein zukünftiges Publikum produziert (auch wenn sich die Musikvermittlung seit zwei Jahrzehnten vehement gegen diese Forderung ausspricht). Musikvermittlung wird in solchen Fällen zur Legitimierung des Status quo eingesetzt und darf allerdings innerhalb des normierten Musikwesens kreative Freiräume nutzen. Andererseits bieten die musikalischen Freiheiten jenseits der Normen eine Nische für freie

22 »Essential from the start is a willingness to subjugate oneself to a regime of regular practice, in which one teaches oneself to obey both the instructions in a score and one's teacher's advice on how to mould one's body into a tool that can realise those instructions effectively. Obedience, hard work, love, praise and musicianship are all bound-up together at a formative stage, as self-esteem interlocks with self-discipline and self-policing: the teacher's guidance, the composer's intentions, the score's instructions seem indistinguishable.« (Leech-Wilkinson 2020)

Ensembles und Musikvermittler*innen, die sich hier unabhängig von Musikinstitutionen kreativ betätigen können und einen innovativen Gestaltungsraum finden, der manchmal als Musikvermittlung wahrgenommen wird, sehr oft aber auch nicht. Entscheidend für die Musikvermittlung ist, dass sie sich jenseits der Kategorien richtig und falsch positioniert, co-kreativ und kollaborativ mit Musik umgeht und dabei immer auch die Perspektive von Menschen jenseits der Normen einbezieht. Hierfür bedarf es einer besonderen Sensibilität, zumal die Musikvermittlung mit vielen Gatekeepern zusammenarbeitet, Zugänge eröffnen will, gleichzeitig aber auch Ausschlüsse produzieren kann. Auf Leech-Wilkinsons Vorwürfe an die Musikpädagogik kann im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter eingegangen werden. Auffallend und für die Musikvermittlung interessant ist jedoch, dass er die Musikpädagogik und das Konzertwesen in einen direkten Zusammenhang bringt und sich Musiker*innen wünscht, die co-kreativ, kollaborativ und weniger kompetitiv vorgehen, was sich auf das Konzertwesen wie auch auf die musikalische Bildung auswirkt.

Die Orientierung an Normen kann für Interpret*innen aber auch nützlich sein. Beim gemeinsamen Proben (das eben normalerweise kein Probieren ist) helfen die Normen, effizient zu arbeiten, was besonders im Orchesterbetrieb direkte finanzielle Auswirkungen hat, denn jede Probe verursacht hohe Kosten (Leech-Wilkinson 2016, S. 332). Die Verhaltensnormen in einem traditionellen Konzert kommen auch den Musizierenden zugute, da zumindest äußerlich die Fokussierung auf deren Spiel gerichtet ist. Sie können unter optimalen Bedingungen musizieren: das Publikum bleibt bis zum Konzertende (oder mindestens bis zur Pause) sitzen und hört still zu; es existieren für viele Musiker*innen also gute Gründe, dieses Utopia als real existierendes System weiterzuführen.

Eine Gegenbewegung zu Utopia führt jedoch nicht zu einer Dystopie des Konzerts, sondern bewirkt eine Diversifizierung von Konzertformaten: es entsteht eine vielfältige Konzertlandschaft, sozusagen eine musikalische Polytopie. Dies entspricht bereits seit einigen Jahren der Realität, worauf Leech-Wilkinson aber nicht eingeht. Denn Musiker*innen bewegen sich parallel in ganz unterschiedlichen Konzert- und Musikkulturen. So spielt das Kammerorchester Basel zwar weltweit in renommierten Spielstätten traditionelle Konzerte mit und ohne Dirigent*in, viele Mitglieder sind daneben jedoch auch in der freien Szene tätig. Der Solocellist trifft sich in experimentellen Formaten mit DJs und Tänzer*innen (die er übrigens in Musikvermittlungsprojekten kennen gelernt hat), sein Kollege spielt gemeinsam mit dem Paukenisten in einer Hardrock-Band, eine Geigerin arbeitet im instrumentalen Musiktheater und die Konzertmeisterin bringt viel Erfahrung in Straßenmusik, Improvisation und Tango mit. Das Kammerorchester Basel schätzt und unterstützt die Vielseitigkeit seiner Mitglieder und führt neben traditionellen Konzerttourneen auch eine Konzertreihe durch, in der die Musiker*innen ihre eigenen, auch genreübergreifenden Projekte gestalten können.

Entsprechend der musikalischen Polytopie in der Konzertlandschaft besteht das berufliche Portfolio von Musiker*innen aus vielen Facetten. So ist beispielsweise Stefan Dünser nicht nur Solotrompeter in einem Orchester und Trompetenlehrer an einer Musikschule, sondern spielt auch in Kammermusikensembles und ist Autor eines erfolg-

reichen Instrumentallehrwerks²³. Bei all seinen Tätigkeiten begeistert und berührt er seine Mitmenschen und interessiert sich als Kommunikator für sie. Während das Orchesterspiel einen traditionellen Umgang mit Musik erfordert, zeigt sich Dünser in der Musikschule und in seinen eigenen Produktionen als experimentierfreudigen Musiker. Mit seinen Ensembles führt er seit Jahren inszenierte und choreographierte Konzerte an renommierten Spielstätten auf, in denen er und seine Mitmusiker*innen voller Begeisterung sehr fantasievoll und spielerisch mit der Musik umgehen und ganz unterschiedliche Musikgenres, Bewegung und (Fantasie-)Sprache miteinander verbinden²⁴. Leech-Wilkinsons These der *Radical Performance* (Leech-Wilkinson 2016, 2020) kann daher nicht als ausschließliche und ausschließende musikalische Entscheidung verstanden werden, vielmehr entspricht sie *einer* (wichtigen!) von vielen möglichen Facetten in heutigen Portfolios von Musiker*innen.

Allgemein ist jedoch zu erwähnen, dass sich in vielen Orchestern Musiker*innen oft nicht getrauen, sich vor ihren Kolleg*innen mit ungewohnten Ideen, Spielweisen und partizipativen Aktionen zu exponieren. Die internen Kritiker*innen im Orchester gehören auch zur *Performance Police*. Eine Diversifizierung des Konzertbetriebs ist daher von innen kaum möglich und tangiert das traditionelle Konzert nicht direkt. Experimente sind in speziellen Konzertformaten (was oftmals Musikvermittlungsprojekte sind) erlaubt, denn die Kritik scheint hier weniger laut zu sein. Werden jedoch Regeln des traditionellen Konzerts verletzt, so gelten die Exponent*innen als exaltiert, egozentrisch oder unseriös²⁵. Innerhalb eines traditionellen Orchesters geschieht dies kaum, denn die *Performance Police* und Regelungen wie das Probespiel und Probejahr schließen unkonventionelle Praktiken aus.

Für ein potenzielles neues Publikum ohne bisherige Erfahrung in westlich-klassischer Musik mutet das von Leech-Wilkinson beschriebene totalitäre System abschreckend und dessen Normen seltsam an. Nischen für ein alternatives Musizieren bieten, wie beschrieben, allenfalls die Musikvermittlung sowie die freie Szene, die als experimentierfreudig und innovativ gilt, sich jedoch nur projektweise finanziert und nicht auf nachhaltige Strukturen aufbauen kann.

Leech-Wilkinson kritisiert nicht nur die bestehende Musikpraxis, sondern fordert auch eine neue *Radical Performance* (Leech-Wilkinson 2016, S. 333–334), die mit einem Haltungswandel und einer neuen Art des Interpretierens von Partituren verbunden ist. Sie knüpft an Nicholas Cooks Verständnis einer Partitur als Rahmen für eine Interpretation an, setzt den Schwerpunkt jedoch grundsätzlich bei den Musizierenden und

23 Zur Biographie von Stefan Dünser vgl. <https://www.sinfonieorchester.li/Musiker.aspx?nid=10828&gid=35&f=m&pid=74&lang=DE> [15.07.2023].

24 Mit seiner Band *Die Schurken* konzertiert Dünser u.a. am Lucerne Festival, an der Philharmonie Luxemburg, an den Bregenzer Festspielen oder in der Elbphilharmonie Hamburg vgl. www.dieschurken.at/ und <http://sonusbrass.at/> [15.07.2023].

25 So werden Patricia Kopatchinskaja und Theodor Currentzis als Exzentriker*innen bezeichnet und es wird daran gezweifelt, ob David Garrett klassische Musik spielt. Vgl. <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/kritik-musicaeterna-currentzis-kopatchinskaja-muenchen-100.html> [15.07.2023]. Vgl. <https://www.pizzicato.lu/julian-pregardien-kritisiert-musikpreis-vergabe-an-david-garrett/> [15.07.2023].

versteht Komponist*innen als jemanden »who helps, providing some notes with (one hopes) potential to sound good« (Leech-Wilkinson 2020). Die Partitur ist nach Leech-Wilkinson ein Ausgangspunkt, der eine Vielfalt von Interpretationen und Umgangsweisen mit Musik erlaubt, denn es gebe weder fachliche, historische noch ethische Gründe für eine einzige korrekte Fassung. Interpret*innen sollen musikalische Freiheiten und Wertschätzung für ihre kreative Arbeit erhalten. Dies bringe sowohl den Interpret*innen als auch dem Publikum Vorteile: »a more creative approach to playing canonical (and non-canonical) scores will bring benefits for musicians in well-being, prosperity and public esteem, and for audiences in fascination, revelation and pleasure.« (Leech-Wilkinson 2020) Von einem kreativeren Umgang mit Musik profitieren alle: die Musiker*innen genießen einen größeren Handlungsspielraum, der auch mit neuen Verdienstmöglichkeiten und einer breiteren Wertschätzung verbunden ist und das Publikum erlebt mehr musikalische Entdeckungen.

Entscheidend für ein Konzert ist nach Leech-Wilkinson nicht das Deutlichmachen der Struktur einer Komposition, sondern, dass die Musiker*innen das Publikum überzeugend von Moment zu Moment mitnehmen. Ziel der jahrelangen Ausbildung von Musiker*innen sei nicht ein »Doing History«, sondern dass »they make music, the most powerfully expressive music that they can. That's what music is for. To generate deeply engaging listener experiences.« (Leech-Wilkinson 2020) Die Funktion von Konzerten ist nicht die Repräsentation von Musikwerken, sondern das Publikum möglichst intensiv musikalisch zu involvieren. Die *Radical Performance* orientiert sich nicht an Komponist*innen, sondern am Publikum.

Damit verschiebt und erweitert sich der Auftrag von Musiker*innen: Statt Partituren im Sinne von Komponist*innen zu interpretieren, geht es primär um Musik als soziale, Gemeinschaft stiftende Praxis, womit auch eine ethische Verantwortung verbunden ist. Bisher sind Musiker*innen als Ausführende von Spielanweisungen »infantilised by having their music-making determined for them by authority figures and institutions. Taking responsibility for it in ethical as well as artistic respects only accepts agency restored to its rightful place.« (Leech-Wilkinson 2020)

Eine ethische Verantwortung von Interpret*innen erkennt Leech-Wilkinson nicht gegenüber verstorbenen Komponist*innen oder gegenüber der Musik, sondern – da Musik eine soziale Praxis ist – anderen Menschen gegenüber: »music may cause me to behave differently towards others, and I need to be sure that that behaviour is ethical. [...] I suggest there is only one ethical obligation on musical providers, including performers: not to cause serious harm, not to use music cruelly.« (Leech-Wilkinson 2020) Eine solche ethische Verantwortung gilt auch für die Musikvermittlung. Wenn Interpret*innen sich von der Verpflichtung lösen, sich an möglichen Vorstellungen von längst verstorbenen Komponist*innen zu orientieren, eröffnen sich mit einem kreativen musikalischen Zugang neue Möglichkeiten, auch in beruflicher und kultureller Hinsicht: »creative music-making leads in turn to more varied careers and a more diverse musical culture, speaking to larger and more diverse audiences.« (Leech-Wilkinson 2020) Ein kreatives Musizieren öffnet das Feld für breitere berufliche Möglichkeiten in unterschiedlichen musikalischen Kulturen mit einem

vielfältigeren Publikum. Musikvermittlung, wofür es im Englischen keinen adäquaten Begriff gibt, entspricht der hier beschriebenen Praxis.

Durch die eigene Kreativität erfahren Musiker*innen eine Ermächtigung und eine »agency through personal creativity« (Leech-Wilkinson 2016, S. 333). Wie Musiker*innen kreativ sein können, erläutert Leech-Wilkinson mit Juniper Hills Forschung, wonach musikalische Kreativität auf folgenden sechs Aspekten basiert:

»(1) generativity, (2) agency, (3) interaction, (4) nonconformity, (5) recycling, and (6) flow, where generativity is the ability to make something, agency the sense that one has the authority to do so, interaction the ability to work with others and others' material, nonconformity the freedom to differ, recycling the new use of existing ideas, and flow the ability to produce persuasive and engaging continuity.« (Hill 2018, S. 4–9, in: Leech-Wilkinson 2020)

Um kreativ zu musizieren, braucht es laut Hill die folgenden Fertigkeiten: eine gewisse instrumentale oder vokale Technik, einen gestaltenden Hörsinn, mit dem eine Idee in etwas Klingendes umgewandelt werden kann, einen musikalischen Erfahrungsschatz, aus dem geschöpft werden kann, ein Praxiswissen in Bezug auf musikalische Syntax, Entscheidungsfreudigkeit sowie die Bereitschaft, sich kritisch selbst zu reflektieren und zu verbessern (Hill 2018, S. 15–16, in: Leech-Wilkinson 2020). Alle diese kreativen Umgangsweisen mit Musik gehören zu einem musikalischen Involviertsein und sind förderlich für die Resonanzaffine Musikvermittlung.

Ausgehend von seiner eigenen Forschungsarbeit schlägt Leech-Wilkinson Musiker*innen vor, bei der Entwicklung einer eigenen Interpretation von historischen Aufnahmen auszugehen, die heute gültigen Normen widersprechen. Zudem könnten heutige Interpret*innen die Partituren systematisch gegen den Strich spielen²⁶:

»This is to take scores and do as far as possible the opposite of the expressive indications it contains. [...] and so on, testing one's ability at each point to make a counter-normative reading work; that is to say, to give it plausible musico-dramatic shape through expressive departures from a literal, machine reading of the notation (for that is what performance style, or »musicality« does).« (Leech-Wilkinson 2016, S. 334)

Ein perfektes, normiertes Musizieren läuft hingegen Gefahr, steril und langweilig zu wirken. Auf solche musikalischen Flauten weist auch Peter Rübke hin. Er wünscht sich ein packendes Musizieren, das er mit gekonntem und gleichzeitig risikoreichem Wellenreiten vergleicht. Rübke plädiert dafür, dass das Schöne auch des Unvollkommenen bedarf, »denn der absolut schlackenfreie Klang lässt kalt, und stromlinienförmiges Musizieren erzeugt Langeweile.« (Rübke 2012, S. 85) Dem sauberen Klang fehle die Körperlichkeit oder die Rauheit (hier bezieht sich Rübke auf Roland Barthes), um sich als Geste entwickeln zu können. Die Unvollkommenheit und Authentizität eines rauen Singens und

26 Als Beispiel führt Leech-Wilkinson die *Mondscheinsonate* an, die im *prestissimo* gespielt eine ganz neue Bedeutung erhält. Nachzuhören unter <https://challengingperformance.com/the-book-23-1/> [15.07.2023].

Musizierens ermögliche trotz der Unberechenbarkeit des musizierenden Körpers viel eher eine Affizierung als eine glatte und präzise Virtuosität von Interpret*innen, die ihr Instrument und ihren Körper perfekt beherrschen und damit zwar zu begeistern vermögen, was sich aber nicht »in einem leibhaftigen und leibgebundenen Co-Agieren von Künstlern und Zuschauern/-hörern« manifestiert (Röbke 2012, S. 88). Musikalisch involviert zu werden bedeutet auch, gepackt und mitgerissen zu werden und ist mit einer leiblichen und risikoreichen Erfahrung verbunden.

Von einem solchen packenden Charakter ist auch das von Roland Barthes innerhalb dessen Fotografiethorie beschriebene *Punktum*, das die Rezipient*innen im Gegensatz zum Studium (Barthes meint damit ein höfliches Interesse) unmittelbar trifft und bestrahlt. Das *Punktum* entzieht sich Normen, ereignet sich ungeplant und individuell, erschüttert jedoch nicht nur für einen kurzen Moment, sondern hinterlässt nachhaltige Spuren (Barthes 1989, S. 36). Eine solche anhaltende Affizierung durch ein *Punktum* kann in einem Konzert nur geschehen, wenn auch Subjektives und Ungeplantes, Entdeckungen und Überraschungen Raum erhalten.

Leech-Wilkinson unterscheidet zwischen einer »performance that ›works‹ and a performance that is ›correct‹« (Leech-Wilkinson 2020). Ein Experimentieren, Entdecken und energiegeloses Musizieren sind für ihn wichtiger als eine vermeintliche Werktreue. Die *Radical Performance* hat ein anderes Qualitätsverständnis als das normierte, klaren Kriterien folgende Musizieren. Eine Aufführung muss nicht korrekt sein, sondern funktionieren (im Sinne von wirken). Eine objektive Beurteilung oder Vergleichbarkeit von Aufführungen schließt ein solches Qualitätsverständnis aus, doch gelten Experimentierfreude, Entdeckerlust und eine spürbare Energie als Gradmesser. Statt einer vermeintlichen Werktreue geht es um einen persönlichen Zugriff und Zugang.

Musiker*innen müssten daher nicht proben, sondern probieren. Wichtig hierfür sind das Spielen nach Gehör sowie das Improvisieren²⁷. Leech-Wilkinson schlägt zudem für die Erweiterung eines persönlichen Interpretationsstils vor, sich vom szenischen Theater und seinem Umgang mit Texten inspirieren zu lassen, z.B. indem man sich an einem bestimmten Charakter oder einer Stimmung orientiert, die Musik kommentiert, musikalisches Storytelling betreibt und nach mehr Interaktionen zwischen Musiker*innen und Publikum sucht: »We need more interaction between stage and hall in any case, involving audiences in finding meanings together.« (Leech-Wilkinson 2020) Auch hier lassen sich leicht Parallelen zu den Praktiken der Musikvermittlung ziehen, die sehr oft mit szenischen Mitteln arbeitet und Interaktionsformen mit dem Publikum anwendet. Leech-Wilkinson wünscht sich ein verstärktes Involvieren des Publikums, was sehr nahe an die Resonanzaffine Musikvermittlung kommt. Hier finden wechselseitige Musikbeziehungen statt, aus denen co-konstruktiv Bedeutungen hervorgehen.

Eine Haltungsänderung in der westlich-klassischen Musik hin zu einer kreativen Praxis und Agency von Musiker*innen hätte, so Leech-Wilkinson, unter anderem auch eine Diversifizierung und Erweiterung des Publikums zur Folge:

»If we could transform our attitude to performer agency along the lines I have suggested here, there just might be a chance that western classical music could offer more than comfort for the already comfortable, could be relevant to much more

diverse audiences, could show us something challenging about ourselves, could be innovative, promoting not damaging performer health, encouraging not dismissing aspiring musicians creative enough to have ideas of their own.« (Leech-Wilkinson 2016, S. 335)

Mit einer *Radical Performance*, die den Praktiken der Musikvermittlung sehr verwandt ist, können sich nicht nur die Musiker*innen, sondern auch das Publikum und das Konzertwesen auf eine spannende und gleichzeitig ethisch verantwortbare Weise weiterentwickeln.

4.3.1 Vielfalt von Musikpraktiken

Der Ansatz und die Meinung von Leech-Wilkinson sind radikal, kompromisslos und, obwohl er sich gegen bestehende Normen auflehnt, in ihrer Wertung selbst normativ aufgeladen, beschreibt er doch die bisherige Musikpraxis ausschließlich mit negativen und die *Radical Performance* nur mit positiven Auswirkungen. Auch wenn Leech-Wilkinsons Argumentation in Bezug auf eine erweiterte Musikpraxis zugestimmt werden kann, ist dennoch zu bezweifeln, ob grundsätzlich alle Musiker*innen unter dem bisherigen traditionellen Musikverständnis leiden. Sie haben das Musikverständnis in ihrem Selbstkonzept und Habitus verinnerlicht, es hilft beim gemeinsamen Proben und Musizieren als Orientierung, denn darauf basieren die Grundüberzeugungen (also die starken Wertungen bei Hartmut Rosa) genauso wie die Wunschvorstellungen von Interpretationen und Konzerten. Da das Musikverständnis mit der eigenen Erfahrung verknüpft ist, entspricht es auch einem subjektiven und emotional besetzten Wert. Die Musikpraxis wird als sinnvolles Handeln empfunden, wenn sie auf dem eigenen Musikverständnis beruht. Interpret*innen westlich-klassischer Musik haben, wie oben geschildert, durchaus Gründe, an einem traditionellen Musikverständnis festzuhalten. Manche halten sich an eine (vermeintliche) Tradition, tun dies aus Gewohnheit und erfahren in traditionellen Konzerten, in denen still zugehört wird, volle Aufmerksamkeit und keine Ablenkung. Die klaren Hierarchien und Rollenzuweisungen können als hilfreich empfunden werden, es kann kürzer und kostengünstiger geprobt werden. Zudem fühlen sich viele Musiker*innen den Komponist*innen und der Musik gegenüber in einer Verpflichtung. Mit dem Musikverständnis sind also auch Annahmen und ethische Forderungen verbunden. Die *Radical Performance* eröffnet hingegen einen Raum, in dem sich die meisten klassischen Musiker*innen nicht auskennen. Sie schrecken daher vor einem freien Umgang mit Partituren zurück und interpretieren nicht gegen den Strich, zumal ihr bisheriges Musizieren ihren ästhetischen Vorstellungen entspricht und ihnen Genugtuung gibt. Viele westlich-klassischen Musiker*innen fühlen sich in anderen Musikgenres nicht zuhause und getrauen sich auch nicht zu improvisieren. Sie fürchten sich wohl vor sich

27 Mit Konzertfachstudierenden frei zu improvisieren und über ihr Selbstverständnis als Musiker*in zu sprechen, war auch die Absicht des künstlerischen Forschungsprojekts *Quo vadis, Teufelsgeiger?* an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=MkNxzy7GHE> [15.07.2023]. Es existieren also durchaus Initiativen, die ein traditionelles Musizieren und Konzertwesen aufbrechen wollen.

selbst, ihren Kolleg*innen und einem möglichen Publikumsverlust. Dennoch gibt es einige westlich-klassische Musiker*innen, die in mehreren Musikpraktiken tätig sind (vgl. die erwähnten Mitglieder des Kammerorchester Basel).

Außerdem können innovative Konzerte auch mit einem traditionellen Musikverständnis konzipiert und realisiert werden, wie einige Beispiele zeigen. So kann etwa die Renovation eines Konzertsaals ein Orchester dazu zwingen, andere Aufführungsorte und -formate auszuprobieren, wie dies beispielsweise in Basel der Fall ist. Als Folge richtet das Sinfonieorchester Basel während der Umbauphase des Konzertsaals an einem alternativen Spielort, dem Basler Münster, eine musikalische Strandoase der besonderen Art ein: das Publikum sitzt dort in Liegestühlen, hat dadurch eine veränderte Sichtweise auf den Kirchenraum und hört in entspannter Lage Brucknersinfonien, was vielleicht auch zu neuen Hörweisen führt. Auch die Aufstellung des Orchesters und des Publikums bringt eine Veränderung: Im Format *Mittendrin* sitzt das Publikum des Konzerthausorchesters Berlin neben den Orchestermusiker*innen und erlebt ein vom Chefdirigenten moderiertes Konzert aus der Perspektive der Instrumentalist*innen. Beim Lucerne Festival sind es die Instrumente, die eine Veränderung bewirken: Im Rahmen eines Kunstprojekts wurde Beethovens *5. Sinfonie* auf selbst gebastelten Instrumenten aus dem Baumarkt gespielt. Ein weiterer Faktor, der für eine Veränderung sorgt, ist das Licht: So spielt Amandine Beyer Bachs *d-moll Partita BWV 1004* in völliger Dunkelheit, nachdem zuvor diese Musik ohne zu erklingen vom Choreograph*innen-duo Anna Teresa de Keersmaecker und Boris Charmatz interpretiert wurde. Konzerte verändern sich auch, wenn sich die Musiker*innen bewegen: Midori Seiler und die Akademie für Alte Musik spielen Vivaldis *Jahreszeiten* nicht nur auswendig, sondern tanzenderweise in einer Inszenierung. An den jährlichen *Proms* Konzerten in London lässt sich zeigen, dass Begriffe wie Tradition und Innovation im Konzertwesen grundsätzlich zu hinterfragen sind. Die *Proms* wurden 1895 als Sommerfestival für ein breites Publikum gegründet. Sie verweisen mit ihrem Namen auf Promenadenkonzerte im 18. Jahrhundert. Die *Prommers* (oder *Promenaders*) profitieren von preisgünstigen Stehplätzen, besuchen die Konzerte in legerer Kleidung und picknicken in der Konzertpause. Auch wenn, wie an diesen Beispielen gezeigt, äußere Faktoren die Konzertsituation und das musikalische Involviertsein verändern, erweitert erst eine *Radical Performance* die musikalisch-kreativen Handlungsspielräume von Musiker*innen. Dies geschieht allerdings nur unter der Bedingung, dass ein entsprechendes Musikverständnis mit den individuellen Überzeugungen und Verständnissen (also den starken Wertungen nach Hartmut Rosa) von Musiker*innen und Zuhörer*innen zu vereinbaren ist.

Die vorliegende Arbeit und die Resonanzaffine Musikvermittlung stützen sich auf das erweiterte Musikverständnis der *Radical Performance* von Leech-Wilkinson, jedoch ohne dessen einseitige normative Haltung und grundsätzliche Ablehnung des traditionellen Musik- und Konzertwesens. Denn Rosas Resonanztheorie macht bewusst, dass auch mit einem werkgebundenen Musikverständnis in traditionellen Konzerten (sofern dies den starken Wertungen entspricht) ein musikalisches Involviertsein und resonante Musikbeziehungen gelingen. Allerdings wird mit Small, Cook und Leech-Wilkinson auch offensichtlich, dass das Konzertwesen eine Vielfalt und unterschiedliche musikalische Zugänge braucht, wofür sich die Musikvermittlung dezidiert engagiert.

4.3.2 Intra-Musikvermittlung als Musikvermittlung nach innen

Damit aber Musiker*innen und Musikvermittelnde das Konzertwesen vielfältiger gestalten können und eine *Radical Performance* auch zu einer kreativen musikalischen Gestaltung von Konzerten anregt, braucht die Musik- und Konzertpraxis zunächst eine Vermittlung nach innen, eine *Intra-Musikvermittlung*. Innerhalb der Musikpraxis (vom Anfänger*innenunterricht bis zum Virtuos*innenkonzert) braucht es einen offenen, schöpferischen Umgang mit Musik, der in einem nächsten Schritt mit neuen Musizier- und Konzertformen auch eine äußere Veränderung mit sich bringt. Das musikalische Involviertsein von Musiker*innen ist mit einem hohen Aufwand und Risiko verbunden. Es bedarf abgesehen vom instrumentalen und vokalen Handwerk und ästhetischen Entscheidungen einer umfassenden Auseinandersetzung mit Musik. Es geht darum, historisch und kulturwissenschaftlich gut informiert zu sein, relevante Gesellschaftsfragen aufzugreifen, gegebenenfalls weitere Disziplinen und Genres miteinzubeziehen, situationsspezifisch auf den Raum und die Menschen einzugehen und Raum für Improvisationen und Unvorhergesehenes offen zu lassen. Diese Form einer erweiterten musikalischen Praxis arbeitet in kollaborativen Arbeitsweisen innerhalb und zwischen verschiedenen *Communities of Practice* (Kenny 2016).

Eine Resonanzaffine Musikvermittlung geschieht demnach in einem ersten Schritt innerhalb der musikalischen Praxis, in der Musiker*innen befähigt werden, selbstbestimmt kreativ mit Musik umzugehen und vielfältige Beziehungen im Umgang mit Musik zu pflegen und verfolgt nicht primär Absichten des Marketings, wie ein bestimmtes Produkt besser verkauft werden kann. So gesehen kann eine Resonanzaffine Musikvermittlung nicht als »Aufmerksamkeitsmanagement« (Schedler 2005, S. 122) bezeichnet werden. Zwar geht es in der Resonanzaffinen Musikvermittlung darum, Situationen zu schaffen, in denen »Musik gut wirken und als gut wahrgenommen werden kann. [Denn] Musik kann situativ durch ›Inszenierung ihres Erscheinenlassens‹ als gut, sogar besonders gut wahrgenommen und empfunden werden.« (Khittl 2014, S. 242) Doch beinhaltet ein solches Inszenieren von Musik mehr als das Erregen von Aufmerksamkeit, nämlich ein Musizieren als eine Praxis des musikalischen Involvierens und Gestaltens von möglichst resonanten Musikbeziehungen.

Demnach kann die Entwicklung des Konzertwesens auch nicht nur als Geschichte der Aufmerksamkeitserregung gelesen werden, wie dies Martin Tröndle in seiner Konzerttheorie vorschlägt (Tröndle 2009b, S. 34). Aufmerksamkeit bewirkt ein Aufsehen, im besten Fall im Konzert auch ein Hinhören und ist Voraussetzung für ästhetisches Erleben (Tröndle 2018b, S. 30). Tröndle schließt daraus, dass der Erfolg und die Durchsetzung von bestimmten Konzertformaten auf einer idealen Aufmerksamkeitsakkumulation basieren (Tröndle 2018b, S. 32). Doch auch wenn Aufmerksamkeit eine Interaktion auslösen kann und Tröndle damit auch ein »soziales Mit-Erleben« (Tröndle 2018b, S. 42, H.i.O.) meint, ist Aufmerksamkeit allein noch keine resonante Musikbeziehung oder ein musikalisches Involviertsein, sondern lediglich ein Wahrnehmungsmodus. Zudem beleuchtet Tröndle in seiner Konzerttheorie zwar wichtige Aspekte der Konzertsituation wie Räume, Dramaturgie und institutionelle Rahmung, blendet jedoch das Agieren der Mu-

siker*innen und das Interagieren mit dem Publikum aus. Eine neue, erweiterte Praxis von westlich-klassischer Musik, wie sie von Leech-Wilkinson gefordert wird und woraus sich ein vielfältigeres Publikum ergibt, wird von Tröndle nicht thematisiert. In seiner Forschung zu Nicht-Besucher*innen kommt Tröndle allerdings zur Erkenntnis, dass im Konzert vor allem eine Nähe (und nicht nur Aufmerksamkeit) geschaffen werden muss (Tröndle 2019) (vgl. Kapitel 2.3).

4.4 Musik und ihr kommunikatives Potenzial

Um das Musikverständnis der Resonanzaffinen Musikvermittlung in Konzertsituationen noch stärker zu fundieren, werden im Folgenden weitere Aspekte von Musik in Hinblick auf deren kommunikatives Potenzial diskutiert.

4.4.1 Musik als Kunst der Beziehung

Beatrix Borchard bezeichnet Musik als Beziehungskunst, wobei Beziehungen zwischen allen Beteiligten geknüpft werden und das Ziel eines Konzerts

»eine gelungene Beziehung nicht nur zwischen den Menschen, die Musik ›erfinden‹ und denen, die die Notenschrift deuten und in ein Klangereignis verwandeln [ist], sondern auch zwischen diesen und dem dritten Partner, nämlich den Zuhörenden. Diese sind nicht passive Zeugen eines kommunikativen Geschehens, sondern sie weisen im Zuhören dem Erklingenden emotionale und auch kognitive Bedeutungen zu, insofern Musik nicht nur unsere Empfindungen, sondern auch unsere Gedanken auszudrücken wie auch zu klären und zu ordnen vermag.« (Borchard 2009, S. 218)

In der Folge versuchen Musizierende nach Christa Warnke »durch Musik Beziehungen zu erleben, herzustellen, nachvollziehbar zu machen – Beziehungen zu uns selbst, zu anderen, zu musikkulturellen Ereignissen.« (Warnke 2010, S. 24–27) Ein musikalisches Involvierendes und die Resonanzaffine Musikvermittlung umfassen demnach nicht nur die Anwesenden, sondern spannen auch Bezüge zu gesellschaftlichen und historischen Kontexten. Musik gleicht einem prozesshaften, wechselseitigen »Resonanzphänomen für Emotion und Kognition, für Affekt und Logik, für Herz, Körper und Geist [...]« (Warnke 2010, S. 27)

Über Musik, Beziehungen und Veränderungen schreibt auch Bernhard Waldenfels. In einer intensiven Auseinandersetzung mit Musik werden ihm zufolge Selbstbezug, Fremdbezug und Weltbezug verhandelt und verändert (Waldenfels 2001, S. 24). Musik wird dann als persönlich bedeutsam erlebt, wenn sie »mit dem Staunen oder einem Erschrecken erfahren wird« (Waldenfels 2001, S. 22).

Für die Resonanzaffine Musikvermittlung reicht es daher nicht, musikalische Bezüge aufzuzeigen und die eigenen (Musik-)Verständnisse zu bestätigen, sondern es braucht das Moment des Staunens oder Erschreckens. Das Staunen und Erschrecken bringen eine Dynamik in Beziehungskonstellationen und relativieren bisherige Überzeugungen und Wer-

tungen. Mit dem Staunen und Erschrecken ergibt sich ein Potenzial für Anverwandlungen und Transformationen. Was bisher auf der Bewertungslandkarte (den starken Wertungen nach Rosa) als gesetzt und geschätzt gilt, wird in einer neuen Perspektive erlebt, auf neue Weise wahrgenommen, vertieft und möglicherweise hinterfragt. Das Staunen und Erschrecken verbindet die starken Wertungen (also eine Sinnhaftigkeit) zudem mit den schwachen Wertungen (d.h. einer Sinnlichkeit) auf der Begehrenslandkarte (vgl. Kapitel 3.5.2). Musik als Beziehungskunst wird mit der Resonanzaffinen Musikvermittlung nicht nur kartographiert. Vielmehr wird mit einem Staunen oder Erschrecken (was einer Affizierung entspricht) dazu eingeladen, Musik als Beziehungskunst (neu) zu entdecken. Das Staunen und Erschrecken ist in der Resonanzaffinen Musikvermittlung auch mit einer Selbstwirksamkeitserfahrung verbunden, mit einem Entdecken von neuen musikalischen Beziehungen und Bezügen und der Erweiterung der starken Wertungen auf der Bewertungslandkarte.

Auch durch die Erfahrung von gemeinsamer Zeit wird beim Musizieren ein Beziehungsnetz geknüpft, wie der Soziologe Alfred Schütz festhält (Schütz 2015, S. 57; S. 61). Musik als soziale Praxis ist zudem durchdrungen von Kommunikationsprozessen, die Informationen weitergeben, Meinungen bilden, soziale Gemeinschaften und Ordnungen bilden und unterhalten (Müller und Rempe 2015, S. 12). Dabei verlaufen die musikalischen Kommunikationsprozesse nicht in einem Sender-Empfänger-Modell, sondern in einem interaktiven, vielfältig interdependenten Beziehungsgeflecht mit zahlreichen (auch nicht anwesenden) Akteur*innen (Müller und Rempe 2015, S. 12–13; S. 22–24).

Eine Resonanzaffine Musikvermittlung geschieht daher nicht in kausalen Zusammenhängen (im Sinne eines input-output-Verfahrens), sondern in einem Wechselverhältnis von Akteur*innen, Impulsen, Konzepten und Kontingenzen. Die Resonanzaffine Musikvermittlung zielt nicht auf Eindeutigkeit, sondern auf Vieldeutigkeit und Ambiguität. Im Modus der Mediopassivität verhalten sich die Beteiligten zugleich aktiv und passiv, unterscheiden nicht nach richtigen oder falschen Zugängen, sondern lassen der Fantasie, eigenen Interpretationen, aber auch Unvorhergesehenem Spielraum.

4.4.2 Gänsehaut-Momente und Embodiment

Aus neurologischer Perspektive weist Musik die besondere Fähigkeit auf, Emotionen als nonverbales und unsichtbares Medium zu kommunizieren. Musik kann das Wohlbefinden, das Gestalten von Beziehungen, das Intensivieren eines Gruppengefühls sowie das Koordinieren von Arbeitsabläufen beeinflussen (Altenmüller 2018, S. 73). Zudem begünstigt ein emotionales Erleben von Musik auch das Erinnerungsvermögen (Altenmüller 2018, S. 184). Ein Sonderfall im Verhältnis von Musik und Körperlichkeit sind die als Chillreaktionen bezeichneten Gänsehaut-Momente beim Musikhören. Physiologisch gesehen entsprechen Chillreaktionen einer Kontraktion der Haaraufsteller-Muskeln, einer erhöhten Herz- und Atemfrequenz sowie der Bildung von Schweiß und gehen auf eine neuronale Aktivierung von Belohnungszentren zurück (Altenmüller 2018, S. 381). Schon nur das Erwarten eines Glücksmoments kann zur Ausschüttung

des Belohnungs- und Motivationshormons Dopamin führen, während beim Erleben von Chill zusätzlich auch noch Glückshormone (Endorphine) ausgeschüttet werden (Altenmüller 2018, S. 382)²⁸. Chillreaktionen treten beim Musikhören grundsätzlich selten auf und können auch nicht bewusst wiederholt werden: je häufiger eine entsprechende Musikstelle gehört wird, desto geringer wird die Wahrscheinlichkeit für einen Chill. Hört man Musik alleine, steigt jedoch die Chance für ein Chillerlebnis im Gegensatz zum Musikhören in einer Gruppe, wie etwa in einem Konzert. Eckart Altenmüller führt diesen Unterschied darauf zurück, dass das Chillerlebnis eine persönliche, intime Erfahrung ist und daher eher in Einzelsituationen eintritt (Altenmüller 2018, S. 385–389). In seiner Forschung kann Altenmüller als einzigen begünstigenden Faktor für Chillreaktionen die »Nichterfüllung von Erwartungen« (Altenmüller 2018, S. 387) nachweisen. Chill ist daher nicht nur eine erfüllende und beglückende Erfahrung beim Musikhören, sondern unterstützt auch eine Neugier auf Neues in der Musik, hilft beim Erinnern von unerwarteten, positiv erlebten Wendungen beim Musikhören und erweitert dadurch nicht nur das Hörrepertoire, sondern auch eine sich immer mehr differenzierende Wahrnehmung von Musik (Altenmüller 2018, S. 392–393). Menschen, die der gehörten Musik eine persönliche Wichtigkeit beimessen, mit ihr vertraut und für sie empfindsam sind und mit der betreffenden Musik persönliche und emotionale Erinnerungen verbinden, erleben eher Chillreaktionen (Altenmüller 2018, S. 385–389). Musik kann jedoch auch unabhängig von Chillreaktionen persönliche Stimmungen positiv beeinflussen und verändern (Altenmüller 2018, S. 449). Das Gefallen von Musik und Erleben von Gänsehautmomenten, das vor allem in Castingshows als gleichzeitig faszinierendes und fragwürdiges Qualitätsmerkmal hervorgehoben wird²⁹, ist auch für die Musikvermittlung von Interesse. Die beschriebenen Aspekte entsprechen sowohl einer Affizierung als auch einer Selbstwirksamkeitserfahrung und sind Bestandteil von starken Musikerlebnissen (vgl. Kapitel 2.4). Allerdings können Chillreaktionen nicht mit resonanten Musikbeziehungen gleichgesetzt werden. Abgesehen von einem möglichen Chill beruhen resonante Musikbeziehungen auf einer Interaktion mit *gegenseitiger* Affizierung und Selbstwirksamkeitserfahrung sowie auf einer Transformation und beinhalten weitere Faktoren, wie den Einbezug von starken Wertungen (Sinnhaftigkeit) sowie einen gewissen Widerspruch, was sie von einer rein emotionalen Rührung abgrenzt.

Abgesehen von *physischen* Chillreaktionen vermag Musik auch folgende *ästhetische* Emotionen auszulösen: »Erstaunen, Transzendenz, Zärtlichkeit, Nostalgie, Friedfertigkeit, freudvolle Aktivierung, Spannung und Traurigkeit« (Zentner et al. 2008, in: Altenmüller und Kopiez 2014, S. 220). Musik verändert also nicht nur Stimmungen, sondern bietet einen »sicheren ›Spielplatz‹ für neue Hör-Erfahrungen« (Altenmüller und

28 Chillreaktionen können auch bei unangenehmen akustischen Reizen sowie bei Angst, Wut und Kälte auftreten und sind in solchen Situationen eher auf eine körperliche Abwehrhaltung zurückzuführen (Altenmüller 2018, S. 384–385).

29 Das Format der Castingshows kann im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter erörtert werden, stellt jedoch im Kontext von Musikvermittlung ein interessantes Forschungsfeld dar, zumal eine disparate Wahrnehmung und Beliebtheit solcher Shows zu beobachten ist und Castingshows sich auf das Musikwesen und die musikalische Bildung auswirken.

Kopiez 2014, S. 227). Die Möglichkeit, mit Musik Stimmungen zu beeinflussen, wird jedoch auch funktional und manipulativ genutzt. In Kaufhäusern soll entsprechende Musik die Kund*innen in eine kauffreudige Stimmung versetzen, im Sport animiert Musik zu besseren Leistungen und im Militär treibt Musik Soldat*innen zu grausamen Einsätzen an. Dies widerspricht der Resonanzaffinen Musikvermittlung, die konstitutiv auf Widersprüche und Risiken und den Einbezug von anderen Stimmen angewiesen ist und die Gefahr einer Manipulation sowie damit verbundene ethische Fragen beständig reflektiert.

4.4.3 Expressives, lauschendes Musizieren und musikalische Geste

Da Musik die Menschen körperlich und emotional affiziert, kann sie als involvierende Kunst bezeichnet werden (Brandstätter 2008, S. 138). Sie bindet die Zuhörenden ein und lässt sie teilhaben, und zwar sowohl als einzelne Person als auch als Gruppe (Brandstätter 2008, S. 136–139). Ein körperlicher Zugang zu Musik ist daher eng mit dem sozialen Aspekt der Interaktion und Kommunikation verbunden.

Marc Leman untersucht in seiner Forschung, wie musikalische Kommunikation über den Körper erfolgt und wie der Körper zu einem sinnstiftenden Medium wird: »Communication occurs, or is successful, when the listener gets involved and entrained in an ongoing experience that sets the stage for an expressive interaction.« (Leman 2016, S. 20) Ein expressives Musizieren ist die Voraussetzung, um die Beteiligten zu involvieren und ermächtigen und lässt Bedeutungen entstehen:

»Rather than as something to be conceptualized and labeled, meaning is understood here as something that is embedded in the experience of an ongoing interaction with music through playing, listening, or dancing. Therefore, meaning is defined here as the emergent outcome of an active involvement with music. Meaning draws upon activities that generate homeostasis through synchronization and alignment of movements with sounds, through playing, through relaxation exercises, or in other ways, including aesthetic attitudes that take place in listening contexts such as concert halls. This type of meaning is pragmatic. It occurs on the fly, in a context, and it is the result of an active involvement on the part of the inter-actor. This type of meaning is also based on reward-reinforcing effects, leading to a motivated engagement to continue or repeat the interaction.« (Leman 2016, S. 21)

Die Zuhörer*innen werden durch ein expressives und lauschendes Spiel der Interpret*innen selbst Teil eines offenen, dynamischen Systems und übernehmen eine aktive Rolle: »in such a framework, it should be said, every performer is a listener, and every listener is also a performer.« (Leman 2016, S. 23)³⁰ Ein solches musikalisches Wechselspiel und Involvieren von Hörer*innen findet durchaus auch in einem traditionellen Konzert statt, in dem das Publikum zwar still sitzt, neurologisch jedoch musikalische Patterns mit fiktiven, voraussagenden Handlungen verknüpft: »enactment can be defined as a

30 Auch Leman erwähnt damit eine Interaktionsform, die an Hartmut Rosas Mediopassivität erinnert und ihren Ausgangspunkt in expressivem Musizieren hat, was zu einer Affizierung im Sinne der Resonanztheorie führen kann.

predictive process that steers both perception and action.« (Leman 2016, S. 27) Sowohl das zukunftsgerichtete Hören als auch das Handeln werden vom Körper nicht nur beeinflusst, sondern antizipiert:

»Note that embodiment could be seen as an aspect of this enactment process. Embodiment, comprising energetic and affective states, assists sensorimotor prediction in the sense that it involves corporeal states (including posture and gesture) that may facilitate predictions. And [...] embodiment is especially effective when expression patterns are involved.« (Leman 2016, S. 27)

Musikalische Patterns sind im Sinne von Leman keineswegs nur kleinförmige Strukturen, sondern beispielsweise auch die Energie eines Klangs, ein musikalisches Zeichen oder menschliche Bewegung. Diese Patterns verbinden sich in musikalischen Interaktionen mit zu erwartenden Wahrnehmungen und Handlungen und erhofften Belohnungen (Leman 2016, S. 24–31). Gemäß Lemans Embodiment-Theorie zeigt sich ein musikalisches Involviertsein, wenn ein musikalisches Pattern mit hoher Expressivität zur Geltung kommt und Erwartungen über den weiteren Verlauf der Musik aufbaut. Dies erfolgt in nonverbaler Verkörperung und lässt Wahrnehmung und (inneres) Handeln oszillieren: Musiker*innen sind Zuhörer*innen, während das Publikum sich als Musizierende empfindet. Dieses gleichzeitige Vorhandensein von Aktivität und Passivität entspricht dem Modus der Mediopassivität, wie sie Rosa beschreibt (vgl. Kapitel 3.2.1).

Für Musiker*innen und Musikvermittelnde kann aus Lemans Studie abgeleitet werden, dass ein expressives Musizieren ein Embodiment begünstigt und Bedeutungen produziert. Zudem regt ein expressives Musizieren auch eine Aktivität und Selbstwirksamkeitserfahrung bei den Zuhörenden an. Resonanzaffine Musiker*innen und Musikvermittelnde können aufgrund von Lemans Erkenntnissen verstärkt darauf achten, dass sie nicht nur im Modus der Aktivität auf der Bühne agieren, sondern auch dem Publikum (und nicht nur den Mitmusiker*innen) zuhören. Das musikalische Involviertsein als Wechselbeziehung zwischen Bühne und Publikum oszilliert zwischen Zuhören und Antworten, es vollzieht sich in einem Co-Agieren.

Freilich ist diese Wechselwirkung auf eine offene Haltung und eine »Geste des Musikhörens« angewiesen (Berg 2018, S. 172). Mit einer entsprechenden Haltung können musikalische Gesten ein Verstehensangebot für einen mimetischen Nachvollzug von ästhetisierten Bedeutungsinhalten darstellen, was jedoch nicht geplant werden kann, sondern sich kontingent ereignet, durchaus auch unmittelbar und ohne Vorwissen (Berg 2018, S. 170–173). Musik ist grundsätzlich in ihrem Wesen körperlich; sie wird körperlich wahrgenommen, über Körpererfahrungen begriffen und entspringt, sofern es sich nicht um synthetisch hergestellte Musik handelt, einer körperlichen Bewegung. Die musikalische Energie (oder in der Begrifflichkeit des Musikpsychologen Ernst Kurth die musikalische Energetik) entfaltet sich in einem Wechselspiel³¹: »Eindrücke von Bewegung (Be-

31 Rosa (2023, S. 25; 125) beschreibt Resonanz als zirkulierende Energie, was eine Nähe zu Kurths Musikpsychologie vermuten lässt.

wegungsenergie), Materie (Gravitation) und Raum (als zeitliche und energetische Projektionsfläche) konstituieren die Musik im Bewusstsein. Kurth intendiert hiermit jedoch weder eine ästhetische Wertung der Musik, noch meint er mit Bewegungs- und Energieeindrücken eine emotionale Reaktion auf Musik.« (Berg 2018, S. 165–166) Mit ihrer Körperlichkeit verfolgt eine musikalische Geste eine Intention. Sie will mit einer bestimmten Bewegungsqualität einen Klang produzieren; gleichzeitig will sie Ausdruck verleihen, Sinn stiften und kommunizieren – sowohl mit den Mitmusizierenden als auch mit dem Publikum (Berg 2018, S. 159). Die körperliche Geste der Musizierenden ist jedoch nicht identisch mit der musikalischen Geste. Die Musik behält mit ihrer Ambivalenz einen Eigensinn und lässt den Deutungsraum offen.

»Die Musiziergeste bildet die Musik also nicht auf der Ebene der Sichtbarkeit noch einmal ab, sondern sie fungiert als Geste im Hinblick auf die Musik selbst: Sie zeigt an, wie die Musik als Zeitgestalt gemeint sein kann. Musikalische Gesten zu verstehen heißt, sich auf eine spezifisch musikalische Interaktion einlassen zu können. Die Geste selbst wirkt als Angebot, sich auf eine bestimmte Weise in die Musik hineinzusetzen. Sie macht damit das Angebot einer Semantisierung der Musik, ohne den weiteren Prozess einer Bedeutungszuweisung zu determinieren. [...] Als gemeinsamer begrifflicher Hintergrund fungieren dabei Erfahrungen mit einem bestimmten Stil und einem kulturellen Hintergrund einer Musik, die Fähigkeit, Strukturen dieser Musik audieren zu können, schließlich auch ein Wissen um typische Gesten sowohl innerhalb eines Musikstils wie auch in Bezug auf dessen Aufführungspraxis. Bedingung ist aber auch die kooperative und geteilte Intentionalität im Aufführen und Aufnehmen der Musik als kommunikativer Vorgang.« (Berg 2018, S. 170)

Musikalische Gesten erwecken Aufmerksamkeit und zeigen auf etwas hin, dessen Deutung (oft) ein Kontextwissen verlangt. Sie können als Hörelemente gelten (Berg 2018, S. 164) und schaffen eine zweite, symbolische Kommunikationsebene (Berg 2018, S. 155). Für die Resonanzaffine Musikvermittlung bedeutet dies, dass Musiker*innen in ihrer Interpretation eine weitere, körperliche Ausdrucksdimension nutzen und nonverbal kommunizieren können. Allerdings müssen sie sich bewusst sein, dass die Kommunikation nicht eindeutig, sondern ambivalent ist. Musikalische, nonverbale Verweise brauchen ein Kontextwissen, zudem beinhaltet die Musik einen Eigensinn. Musik über Gesten und Expressivität zu vermitteln, braucht daher eine große Sensibilität für die beteiligten Menschen und die jeweilige Situation und muss innerhalb des Deutungsraums auch konträre Meinungen berücksichtigen.

4.5 Musik und ihr ästhetischer Überschuss

Musik ist für Hartmut Rosas Resonanztheorie auch deshalb ein passendes Referenzmedium, weil sie einem Risiko unterliegt und einen Eigensinn aufweist, der sich in einem ästhetischen Überschuss manifestiert. In der Auseinandersetzung mit diesem Anderen entsteht eine Resonanzresonanz und geschieht eine Anverwandlung, die nicht geplant werden kann.

4.5.1 Musik als Transitionsraum

Musik kann aus psychologischer Perspektive auch als Transitionsraum verstanden werden, denn Musik kann trösten, beruhigen, aufwühlen, Fantasien auslösen und als »ästhetische Illusion« die Wahrnehmung von Realität verändern (Rauchfleisch 1996, S. 85; S. 98–99; S. 103). Die Verschmelzung von Ich und Kosmos beim Musikhören beinhaltet, so der Psychologe Udo Rauchfleisch, durchaus auch narzisstische Aspekte und trägt zur Entwicklung von Selbstwertgefühl und Selbstverwirklichung bei (Rauchfleisch 1996, S. 93–94), was jedoch auch die Gefahr der Manipulation birgt, wenn Musikhören rauschhaft erlebt und dabei Außenreize ausgeschaltet werden (Rauchfleisch 1996, S. 95–96).

Die Resonanzaffine Musikvermittlung bewegt sich demnach in einem komplexen Feld und das Wesen der Anverwandlung (d.h. der Transformation) ist nicht eindeutig bestimmbar. Einerseits ist die Resonanzaffine Musikvermittlung auf eine Affizierung und Faszination angewiesen, andererseits muss sie darauf bedacht sein, einen Rausch und ein damit verbundenes Ausblenden von anderweitigen Reizen und Meinungen zu verhindern. Nur wenn auch ungewohnte und irritierende Momente zugelassen werden, können musikalische Erfahrungen erweitert werden und damit auch eine Anverwandlung geschehen.

Ein Verstehen(-wollen) hat in solchen Situationen keine Priorität, vielmehr geht es darum, sich aufeinander einzulassen und sich wechselseitig energetisch anzustecken (Röbke 2014b, S. 48). Die so entstehenden Interaktionen und *Feedback-Schleifen* (Fischer-Lichte 2008) – oder die zirkulierende Energie, wie Rosa (2023, S. 25; 125) dies nennt – können als musikalisches Involviertsein bezeichnet werden und »bringen Einmaliges und durchaus Unerwartetes hervor und verwandeln am Ende Musiker wie Zuhörer: Ich erlebe sowohl das Musizieren als auch ein intensives Konzerterlebnis wie Transformationsphasen, die mich in einen Zustand bringen, aus dem ich manchmal nur langsam zurückkomme [...]« (Röbke 2014b, S. 48) Ein entsprechendes Ereignis, das innerhalb einer *Feedback-Schleife* entsteht, entspringt aus einem wechselseitigen, risikoreichen, kontingenten Prozess, der nicht nur beim Musizieren geschehen kann, sondern

»auch beim Hören [...], bei einem Zuhören, das in Bezug auf die Musiker auch ein Zurückhören, ein Zurückgehen ist, einem Hinhorchen, einem sich hingebenden Lauschen: Es kann geschehen, dass mich etwas ergreift, etwas anspringt, etwas Unerwartetes geschehen kann, mich etwas packt und verwandelt – Risiko also auch hier.« (Röbke 2014b, S. 48)

Musik ist nicht nur eine energetische Kraft, sondern bildet mit Wucht und Macht ein Wagnis, »ist doch Musik jene Kunst, in der besonders häufig etwas dazwischen kommt, ein Spalt aufgeht, eine Irritation in der Welt aus Bedeutungen entsteht, uns etwas anspringt und packt, sich Ungeheures, fast Monströses ereignet.« (Röbke 2014b, S. 50) Aus diesem Ungeheuren kann sich eine Transformationskraft entwickeln, wenn sich Musizierende und Publikum mit Energie und Begeisterung begegnen und sich auf Unerwartetes einlassen.

Ein musikalisches Involviertsein verbindet Musiker*innen und Publikum in einem gemeinsamen Handlungsraum, der Veränderungen mit sich bringt und deshalb auch

als Transitionsraum bezeichnet werden kann. Für den Soziologen Ian Woodward ist es ein »space of imaginative elaboration, extension and perhaps even a space that afforded a type of ›reflexivity‹ in that it drew on existing structures as the basis for the realization of creative social action into the future.« (Woodward und Ellison 2010, S. 52–53)³² Woodwards Verständnis eines Transitionsraums als Übergangsphänomen orientiert sich an Donald Winnicott³³, der als Psychoanalytiker in den 1950er Jahren zu Übergangsobjekten und Übergangsphänomenen forschte und damit die Dichotomie zwischen Objekten und Subjekten überwand. Woodward skizziert dies folgendermaßen:

»The transitional space between subject and object is what matters: a space that comes into contact with both, separating each, but belonging no less to one than another. This space is one of experimentation, play and imaginative action; it is materiality and performatively grounded and originates in the aesthetic realm. It is a site of cultural effervescence.« (Woodward und Ellison 2010, S. 52–53)

Versteht man Musik und Konzerte als Übergangsphänomene, in denen Interaktionen stattfinden, so löst sich nicht nur der Objekt- und Subjektbegriff auf, sondern auch eine Unterscheidung zwischen Musizierenden und Rezipierenden. In einem Transitionsraum werden Beziehungen und Rollen ausprobiert und ausgehandelt, es ist ein ästhetischer Raum des Dazwischen und des Als-ob, ein Spielplatz der Möglichkeiten, ein Erleben von Materialität und Performativität, der neue Perspektiven eröffnet. Für ein musikalisches Involviertsein und die Resonanzaffine Musikvermittlung bedeutet dies, dass die Beteiligten sich in einem Konzert auf eine Weise begegnen, die außerhalb des Konzerts nicht möglich wäre und dass sich hier Konstellationen ergeben, die eine mögliche Erweiterung und Veränderung im Umgang mit Musik begünstigen.

4.5.2 Musik als Resonanz- und Differenzphänomen

Nach Meinung des Philosophen Christian Grüny bewahrt Musik immer einen Eigensinn, »eine Alterität, die nicht vollständig angeeignet werden kann, denn sonst könnte ich niemals die Möglichkeiten anderer Auffassungen, Realisierungen und Interpretationen erkennen und anerkennen.« (Grüny 2017, S. 71) Im Nachvollzug von Musik mischen sich daher in einem partizipativen Prozess eigene Aspekte mit denjenigen der Musik. Grüny räumt ein, dass es für ein solches Hören einen entsprechenden kulturellen Hintergrund bedarf, gleichzeitig wendet er sich gegen ein richtiges und falsches Hören, sondern meint, dass »Plausibilität, Anschlussfähigkeit, Gelungenheit hier bessere Kategorien« sind (Grüny 2017, S. 72). Mit Verweis auf Adorno weist Grüny darauf hin, dass beim Hören oft eine innere Zensur stattfindet und eher bestimmten äußeren Normen als dem eigenen körperlichen Empfinden vertraut wird (vgl. dazu auch Leech-Wilkinson 2016).

32 Diese Aussage erinnert an die geschilderten Selbstwirksamkeitserfahrungen bei Gabrielsson (2011), vgl. Kapitel 2.4.

33 Auch innerhalb der Musikpädagogik (Figdor und Rübke 2008, S. 132) wird Musik mit Bezug auf Winnicott als Übergangsraum bezeichnet.

Grüny regt dazu an, sich von diesen Normen zu lösen, denn das Moment der Freiheit sei ein wichtiger Teil einer ästhetischen Erfahrung (Grüny 2017, S. 60–75). Grüny bezeichnet Musik als Resonanz- und Differenzphänomen: als Mimesis zeigt sie sich ähnlich, gleichzeitig distanziert sie sich in ihrer Alterität. Der Eigensinn von Musik birgt »immer einen Überschuß, eine Unabhängigkeit, eine Fremdheit gegenüber diesem Mitschwingen« (Grüny 2014, S. 342).

Ein musikalisches Involviertsein verwickelt den Menschen in Musik, lässt ihn jedoch nie ganz mit Musik verschmelzen. Vielmehr verbleibt eine Differenz mit einer Alterität, einem Eigensinn der Musik – und wohl auch des Menschen, worauf die Resonanzaffine Musikvermittlung sensibel zu reagieren hat. Musikalisch involviert zu sein entspricht einem Schwebestand. Es handelt sich nicht nur um einen offenen, sondern um einen dynamischen, ambigen Prozess. Wird der Alterität und dem Eigensinn von Musik Raum gegeben, so kann eine Resonanzeresonanz geschehen; fehlt hingegen die Alterität, so würde es sich um eine Synchronresonanz handeln.

Auch der Doppelcharakter von Musik als Werk oder Tätigkeit beinhaltet gemäß Grüny eine Ambiguität. Je nach Umgang wird Musik anders empfunden:

»Je mehr die Musik mich in ein Geschehen verwickelt, desto weniger objekthaft ist sie, je mehr sie sich zur Überschaubarkeit eines Werks fügt, desto deutlicher erscheint sie als Gegenstand; je mehr sie sich als Widerstand zeigt und mich auch körperlich in Anspruch nimmt, desto stärker hat sie den Charakter materieller Objektivität, je klarer sie sich in formale Zusammenhänge auflösen lässt, desto weniger ist sie objekthaft greifbar.« (Grüny 2014, S. 344)

Grüny gelingt es, die Dichotomie zwischen Musik als Objekt und Musik als Tätigkeit zu überwinden, ohne weder das Gegenständliche noch das Prozesshafte von Musik aufzulösen. Für ein musikalisches Involviertsein und die Resonanzaffine Musikvermittlung bedeutet dies, dass der Umgang mit Musik über deren Wahrnehmung und Wesen mitbestimmt. Gleichzeitig ermuntert Grüny dazu, Normen des Umgangs mit Musik zu durchbrechen, Kategorien wie richtig und falsch zu verlassen und stattdessen situativ und individuell stimmige, plausible und anschlussfähige Umgangsweisen mit Musik zu (er-)finden (Grüny 2017, S. 72).

Unterschiedliche Musikverständnisse und damit einhergehende Erwartungen und Umgangsweisen erzeugen Missverständnisse und Vorwürfe gegenüber Musikvermittlung wie zu Beginn des Kapitels die Beispiele von Holger Noltze und Christian Schmidt-Banse zeigen. Musik als Objekt, dem man sich annähert und das man zu verstehen versucht, oder Musik als Tätigkeit, als soziale Praxis und Interaktion, schaffen grundsätzlich andere Voraussetzungen, Annahmen und Vorgehensweisen. Grüny's Musikverständnis verbindet beide Ansätze und könnte bis zu einem gewissen Grad eine Vereinbarkeit von unterschiedlichen Haltungen ermöglichen, sofern eine gewisse Offenheit dafür vorhanden ist.

4.6 Zusammenfassung

Musik in einer Konzertsituation entspricht einer sozialen Praxis und damit einer Tätigkeit, die Beziehungen zwischen Klängen und den Beteiligten erfahrbar macht (Small 1998). Während Christopher Small die Partitur als codierte Instruktion für Musiker*innen bezeichnet, deren Interpretation keine Freiheit lässt, gilt für Nicholas Cook die Notation als Ausgangspunkt und Material, mit dem die Interpretierenden gestalterisch umgehen (Cook 2013). Musiker*innen erhalten dadurch neue Handlungsmöglichkeiten: sie übersetzen die Partitur nicht nur in Klänge, sondern kontextualisieren und transformieren die Vorgabe mit einem dramaturgischen Zugriff, erfahren mit einer erweiterten Interpretation und neuen, auch eigenen musikalischen Umgangsweisen eine zusätzliche Befähigung und erleben beim Musizieren ein intensives und weitgefasstes musikalisches Involviertsein. Die Interpret*innen spielen nicht nur ein Stück, sondern spielen *mit* dem Stück (Cook 2013, S. 306). Die eigene Kreativität verleiht den Musiker*innen eine *Agency* (Leech-Wilkinson 2016, S. 333), verändert ihren Umgang mit Musik im Konzert, lässt neue Konzertformate entstehen und spricht damit auch ein neues, anderes Publikum an (Leech-Wilkinson 2016, S. 335).

Leech-Wilkinsons Musikverständnis und Aufforderung zu einer *Radical Performance* erweitert nicht nur das Handlungsspektrum für Musiker*innen und Musikvermittelnde, sondern verknüpft auch deren vielfältige Tätigkeitsfelder. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung orientiert sich an Leech-Wilkinsons *Radical Performance* mit ihren kreativen und kollaborativen Praktiken und versteht sich als Schnittstelle von Musikpädagogik und Konzertwesen. Mit der *Radical Performance* entwickelt sich der Musikbereich auf vielfältige Weise weiter, wobei die Resonanzaffine Musikvermittlung das traditionelle Konzertformat nicht ausschließt, sondern als einen weiteren möglichen Zugang sieht. Damit sich der Musikbereich im holistischen Sinne von der Musikschule bis zum Konzertwesen diverser entwickelt, bedarf die Resonanzaffine Musikvermittlung einer Vermittlung nach außen und nach innen. Unter Anwendung einer *Radical Performance* werden *Beziehungen zu Musik, mit Musik, in Musik* und *durch Musik* nicht nur zum Publikum und zur Öffentlichkeit geknüpft, sondern auch innerhalb von Institutionen und Ensembles gefördert, sei dies im Musikunterricht, in Orchesterproben, in Konzeptionssitzungen oder in Marketingabteilungen.

Die Absicht der Resonanzaffinen Musikvermittlung, Situationen zu schaffen, in denen »Musik gut wirken und als gut wahrgenommen werden kann« (Khittl 2014, S. 242), folgt nicht einer Strategie der Aufmerksamkeitsakkumulation und des *Audience Developments*, sondern will mit Momenten und einer Haltung des Staunens oder Erschreckens Musik persönlich bedeutsam werden lassen, sei dies im Modus des Selbstbezugs, des Fremdbezugs oder des Weltbezugs (Waldenfels 2001, S. 22; S. 24). In einer Konzertsituation vollzieht sich Musik in einem interaktiven Beziehungsgeflecht, in dem Zeit gemeinsam erfahren wird, Emotionen ausgedrückt und empfunden werden und nonverbal kommuniziert wird (Altenmüller 2018; Berg 2018). Ein expressives Musizieren ist für eine *Embodied Cognition* besonders zuträglich (Leman 2016). Doch auch in einem starken musikalischen Involviertsein bleibt eine vollständige Verschmelzung mit Musik aus, da Musik stets eine Differenz und einen Eigensinn bewahrt (Grüny 2014).

Die Resonanzaffine Musikvermittlung versteht Musik nicht als ein eskapistisches Medium, sondern als soziale Praxis und eigensinnige Akteurin. Ein mediopassives Musizieren, das in einem medioordinativen Rahmen geschieht, eröffnet mit einer zirkulierenden Energie Gestaltungs- und Deutungsräume, die immer auch ein Nicht-Verstehen beinhalten und einen ästhetischen Überschuss produzieren. Die Resonanzaffine Musikvermittlung will die Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit von Musik erfassen und erfahrbar machen. Sie lässt im Umgang mit Musik Irritationen und Widerspruch zu, wagt Risiken und verhält sich ergebnisoffen.

Welche Möglichkeiten sich für die Resonanzaffine Musikvermittlung durch eine *Radical Performance* für die Gestaltung von Konzertsituationen ergeben, wird im folgenden Kapitel erörtert, welches eine theoretische Fundierung der Konzertsituation vornimmt.

5. Theoretische Fundierung von Konzertsituationen

Ausgehend vom dargelegten Musikverständnis wird in diesem Kapitel die Beschaffenheit von Konzertsituationen als Interaktionsfeld in Hinblick auf eine Resonanzaffine Musikvermittlung untersucht. Hierzu werden unterschiedliche theoretische Perspektiven einbezogen, die einerseits ein Panorama gesammelter Einsichten bieten und andererseits die grundlegenden Konturen einer Resonanzaffinen Musikvermittlung verdichten. Insbesondere zum Begriff der (Konzert-)Situation werden ganz unterschiedliche Ansätze aufgezeigt: Sie manifestiert sich einerseits als insuläres Ereignis jenseits des Alltags und steht andererseits in einem gesellschaftlichen Kontext, was eine Grunddynamik erzeugt.

Um nicht den Eindruck zu erwecken, dass es sich bei Praktiken der Musikvermittlung im Kontext von Konzertsituationen um ein neues Phänomen handelt, beginnt dieses Kapitel mit einem kurzen historischen Exkurs. Anschließend wird die Konzertsituation als eine Situation der Veränderung theoretisch fundiert, bevor auf unterschiedliche Gestaltungs- und Erlebnisweisen von Konzertsituationen eingegangen wird.

Zum Konzert mit westlich-klassischer Musik sowie zur Geschichte der Musikvermittlung und Konzertpädagogik liegen einige historiographische Arbeiten¹ vor, die aufzeigen, dass musikvermittelnde Praktiken mit der Entstehung und Geschichte des Konzerts Hand in Hand gehen (Thorau und Ziemer 2019; Müller 2014; Racz 2019a, 2019b; Schilling-Sandvoß 2015; Rademacher 2023). Die Entwicklung des Konzerts als Präsentationsform autonomer Musik ist im Kontext der bürgerlichen Gesellschaft mit der Errichtung sozialer Schranken und Ausgrenzungen verbunden², zudem erhält das Konzert einen Warencharakter (Heister 1983). Gleichzeitig existiert aber bereits seit Beginn des Konzertwesens eine Vielfalt von Konzertformen, wie etwa Hauskonzerte, Gartenkonzerte, Hinterhofkonzerte, Konzerte in Arbeiterheimen und in Folge der technischen Entwicklung auch Telefon- und Grammofonkonzerte, wie Heinrich W. Schwab (1980) in einem ausführlichen Bildband zeigt. Auch unterschiedliche Musikgenres werden bereits im 19. Jahrhundert in Konzerten gespielt, wie beispielsweise in der Tonhalle Zü-

1 Dennoch entspricht eine umfassende historiografische Arbeit zu Musikvermittlung, verschiedenen Musikpraktiken und Dimensionen von Musikbeziehungen einem Desiderat.

2 Zur besonderen Situation in der Schweiz vgl. Müller-Brozović (2023b).

rich, wo neben Mendelssohn, Wagner und Brahms auch Jodlermusik erklingt. Diese Vermischung von Musikgenres³ ist insbesondere in der Tourismusindustrie sehr beliebt, wodurch aber »kritische Beobachter dieses Geschäfts mit dem »Alpengesang«, wie etwa Goethe [...], peinlich »von diesem Gejodle« berührt wurden und als Warnung davor einen »Abschreckungs-Baedecker« für ahnungslose Touristen forderten.« (Salmen 1988, S. 201) Auch Visualisierungen und Inszenierungen von Musik, etwa von Beethovens 6. *Sinfonie*, sowie Gesprächskonzerte (von Carl Loewe) werden bereits im 19. Jahrhundert realisiert (Salmen 1988, S. 219; S. 222). Dieser kurze historische Exkurs weist darauf hin, dass die aktuelle Musikvermittlung historische Wurzeln hat und nicht eine Erfindung des 20. Jahrhunderts ist. Mit diesem Bewusstsein untersucht die vorliegende Arbeit aktuelle Praktiken in Konzertsituationen und grundiert sie mit bestehenden Theorien.

5.1 Das Konzert als musikalische Situation der Veränderung

In den 1920er Jahren vergleicht der Philosoph Günther Anders die musikalische Situation mit einer Spielsituation. Sie hat »ihren eigenen Beginn und ihre eigenen Schemata, mit denen, in denen sie beschäftigt ist: im musikalischen Gegenstand selbst. Sie ist ferner wie die Spielsituation abgeschlossen durch die Gestalthaftigkeit und Geschlossenheit dieses ihres Gegenstandes.« (Anders 2017, S. 46) Die Geschlossenheit der musikalischen Situation ergibt sich durch ihren Selbstbezug. Anders bezeichnet die musikalische Situation als Enklave, die »bei etwas und mit etwas beschäftigt [ist] wie das Spiel; aber sie ist wiederum kein bloßes spielerisches Intermezzo [...]«. (Anders 2017, S. 24, H.i.O.) Als Enklave, so Anders, hebt sich die musikalische Situation aus dem Alltag und dessen Zeitlichkeit ab, man sinkt in ihr vom alltäglichen Zeitfluss ab, jedoch nicht wie im Schlaf, sondern in einer besonderen Wachheit. Die Geschichtslosigkeit der musikalischen Situation zeigt sich in ihrem Verhältnis zur restlichen Zeitlichkeit des Lebens und in der Musik selbst, die selbst ungeschichtlich ist und auch nicht auf etwas Geschichtliches hinweist, vielmehr ihre Eigenzeit hat (Anders 2017, S. 44; S. 48). In der musikalischen Situation geraten Zuhörer*innen in eine Ambivalenz zwischen Aktivität und Passivität⁴, in der Musik einerseits etwas besagt, gleichzeitig aber nichts aussagt (Anders 2017, S. 24). Die »bestimmte Unbestimmtheit« von Musik konstituiert gemäß Anders die Ambivalenz der musikalischen Situation, die nicht eine vorbestimmte Wirkungsabsicht verfolgt, sondern eher einer Verwandlung⁵ im Sinne einer Doppelbewegung von Aktivität und Passivität entspricht (Anders 2017, S. 82).

Nach Auffassung von Anders manifestiert sich Musik in der musikalischen Situation als *Energieia*. Musik als *Energieia* impliziert nicht nur, sondern verlangt geradezu nach einem Involvieren; »man ist zugleich das musikalische Geschehen und man ist *in* ihm.«

3 Die Idee der Verschränkung von klassischem Konzertsaal und Volksmusik greift ein Musiker des Zürcher Tonhalleorchesters im 21. Jahrhundert wieder auf und initiiert eine sogenannte *Stubete am See*, vgl. <https://www.stubeteamsee.ch/tonhalle-volksmusik/einleitung/> [15.07.2023].

4 Vgl. die Idee des Mediopassiv bei Hartmut Rosa in Kapitel 3.2.1.

5 Vgl. die Idee der Anverwandlung oder Transformation bei Hartmut Rosa, die aus einer mediopassiven Wechselbeziehung hervorgeht (Kapitel 3.2.3).

(Anders 2017, S. 48; S. 78, H.i.O.) Diese energetische Ambiguität betrifft auch das Publikum, das die Eigenzeit der musikalischen Situation mitvollzieht: »Man hört, als sänge man.« (Anders 2017, S. 62) Musikalisch involviert zu sein, bedeutet demnach, Teil des musikalischen Geschehens zu sein. Die Eigenzeit der Musik in der Konzertsituation bewirkt für das Publikum jedoch auch eine andere, nicht alltägliche (Zeit-)Wahrnehmung. Anders spricht nicht von einem Zuhören, sondern von einem Lauschen, das antizipierend und doch offen auf das Werden und Ertönen von Musik hinhört (Anders 2017, S. 113). »Als rein intensive, nirgendwohin gerichtete Aufmerksamkeit stellt es [das Lauschen] gleichsam eine *konzentrierte Passivität* dar [...].« (Anders 2017, S. 117, H.i.O.) Das Hinlauschen ist ein offenes Interesse am Kommenden, lässt sich mit einer aktiven Passivität darauf ein und involviert sich mit passiver Aktivität. Der Mitvollzug in der musikalischen Situation geschieht nicht über musikalische Strukturen, sondern über Bewegungsformen und bewirkt eine Umstimmung und Verwandlung (Anders 2017, S. 64; S. 68). Anders weist darauf hin, dass der Mitvollzug grundsätzlich auf vielfältige Weise und individuell möglich ist, arbeitet jedoch drei Grunderfahrungen der Verwandlung in einer musikalischen Situation heraus, nämlich das Gelöstsein-in-Musik (z.B. beim Hören von Tanzmusik), das Aufgelöstsein-in-Musik (z.B. beim Hören von spätromantischer Musik) und das Abgelöstsein-in-Musik (z.B. beim Hören von polyphoner Musik) (Anders 2017, S. 68; S. 124–125).

Dass der Verwandlungsmodus von der Machart und dem Gestus einer Musik abhängig ist, mag fragwürdig sein, doch Anders' Beschreibung der musikalischen Situation als Situation der Veränderung erinnert an die Anverwandlung in Rosas Resonanztheorie. Deren Mediopassivität wird bei Anders auf ähnliche Weise als konzentrierte, aktive Passivität beschrieben. Wenngleich es sich um zwei unterschiedliche Konzepte und Zugänge (bei Anders philosophisch, bei Rosa soziologisch) handelt, besteht zwischen Günther Anders' musikalischer Situation und Hartmut Rosas Resonanztheorie eine gewisse Familienähnlichkeit. Besonders interessant für die Resonanzaffine Musikvermittlung ist das Moment der Verwandlung. Denn resonante Musikbeziehungen weisen eine Anverwandlung auf, deren mediopassives Wesen unter Beizug von Anders' philosophischen Darlegungen weiter untersucht werden könnte⁶. Allerdings müsste hierzu auch in Betracht gezogen werden, dass Günther Anders' Studie aus den 1920er Jahren stammt, sich ausschließlich mit westlich-klassischer Musik befasst und den Einbezug von weiteren Künsten ausschließt, wohingegen die Resonanzaffine Musikvermittlung sich für eine erweiterte musikalische Praxis unter Einbezug eines gesellschaftlichen Kontextes ausspricht und in der Zusammenarbeit mit anderen Genres und künstlerischen Disziplinen ein großes Transformationspotenzial erkennt. Zudem sucht die Resonanzaffine Musikvermittlung nach außermusikalischen Bezügen, sei dies bei den beteiligten Personen oder im (kultur-)gesellschaftlichen Kontext. Die selbstbezügliche Geschlossenheit von Anders' musikalischer Situation kann daher nur bedingt auf die Resonanzaffine Musikvermittlung übertragen werden, die ihrerseits auf eine medioordinative Rahmung sowie auf eine gewisse Irritation angewiesen ist. Für die Resonanzaffine Musikvermittlung

6 Dies kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden und entspricht einem Forschungsdesiderat.

anregend ist jedoch Anders' Beschreibung des Lauschens als mediopassive Form des musikalischen Involviertseins.

Auch der Musikpädagoge Christoph Khittl bezieht sich in seinen Überlegungen zur musikalischen Situation auf Günther Anders und betont, dass eine Situation nicht nur einen Rahmen oder Hintergrund bildet, sondern als Akteurin »wirke und sowohl die erklingende Musik als auch die an der musikalischen Situation beteiligten Subjekte« verändere (Khittl 2014, S. 177). Musik wird nicht nur repräsentiert, sondern zeigt auch »eine besondere Art der Präsenz, Materialität und scheinbaren Unmittelbarkeit.« (Khittl 2016, S. 148) In musikalischen Situationen entrückt man mit musikalisch intensiven Momenten dem Alltag. Ein solches Erleben beschreibt Hans Ulrich Gumbrecht als »Insularität« (Gumbrecht 2004, S. 122), was an die Enklaven-Metapher von Anders erinnert.

In solchen Situationen bilden Musik und Person ein Interaktionsgeflecht und eine einzigartige Konstellation. Die »Außenwelt der Umwelt und die Innenwelt des Individuums«, so Silke Schmid (2014, S. 70), verschmelzen und bilden eine Situation, in der Musik ein besonderes Wirkungspotenzial entfalten kann. Dabei erfährt Musik auf individuelle und einmalige Weise eine Bedeutungszuweisung, die aufgrund von vorhandenen Erfahrungen, gesellschaftlichen und kulturellen Codes und in situativen und intersubjektiven Aushandlungsprozessen erfolgt. Die Situation ihrerseits ist durch einen entsprechenden Kontext geprägt und steht mit der Bedeutungszuweisung in einer Wechselwirkung (Weber-Krüger 2014, S. 41). Wenn eine musikalische Erfahrung als einzigartig erlebt wird und sich in der Situation besonders heraushebt, so erfährt sie eine individuelle Bedeutsamkeit und Relevanz (Weber-Krüger 2014, S. 41).

Aus diesen Überlegungen lässt sich folgern, dass die Beschaffenheit einer Situation, deren Kontext, und die individuellen (Vor-)Erfahrungen auf ideale Weise interagieren müssen, um resonante Musikbeziehungen zu ermöglichen. Die Voraussetzungen verdeutlichen, dass es sich bei resonanten Musikbeziehungen um ein situatives und individuelles Geschehen handelt, das in seiner Einzigartigkeit nicht alltäglich vorkommt, sich mit seiner Intensität aus dem Alltagserleben abhebt und zu einer Veränderung aller Beteiligten führt.

5.2 Erneuerung von Konzertsituationen

Auch wenn Konzertsituationen Situationen der Veränderung sind, wird ein traditionelles klassisches Konzert oft als starr und rückwärtsgewandt empfunden. Martin Tröndle (2009b, S. 38) geht von einer Krise des klassischen Konzerts aus und fordert angesichts gesellschaftlicher Entwicklungen und veränderter Rezeptionshaltungen eine Erneuerung des Konzertformats (vgl. auch Kapitel 2.3). Er stellt fest, dass Musiker*innen sich in der Ausbildung kaum mit ästhetischen, sozialen und kulturellen Aspekten des Aufführungsrahmens beschäftigen und Improvisation und Intuition im Konzert zugunsten von Perfektion und Berechenbarkeit verschwinden (Tröndle 2009b, S. 22; S. 24). Doch ein Konzertgeschehen brauche vor allem das gemeinsame Erleben einer »Aura des Moments«, um zu einer bewegenden Erfahrung zu werden, was Tröndle am Beispiel eines Konzerts in einer alten Dorfkirche illustriert, bei dem die Musiker*innen mit Frische, sinnlicher Intensität und Risiko spielen, ihre Körpersprache einsetzen und

ihrer Intuition folgen (Tröndle 2009b, S. 25). So sei Musik unmittelbar erfahrbar und lasse magische Momente entstehen. Tröndle ist fasziniert von diesem Konzerterlebnis – einem traditionellen Konzert in intimem Rahmen auf dem Land – und will dieser Erfahrung auf den Grund gehen: »Um diesen magischen Moment, in dem Musik plötzlich kollektiv bedeutungsvoll wird, um das ›Konzert als ästhetisch-soziales Ereignis‹, soll es [...] gehen.« (Tröndle 2009b, S. 26) Doch seltsamerweise beschäftigt sich Tröndle in der Folge nur mit Rahmenbedingungen des Konzerts, nicht jedoch mit der Musik oder den Musiker*innen selbst, die in seiner eigenen Beschreibung das Magische des Moments bewirken. In Analogie zur Bildenden Kunst bezeichnet Tröndle sein Vorgehen als konzert-kuratorisch und bezieht in der Konzertgestaltung Überlegungen zu Werk, Raum, Alltag, Kontext und Rezipient*innen mit ein (Tröndle 2009b, S. 35). Für die Gestaltung von Konzertformaten listet er folgende Parameter auf:

- »– der Konzertort als sozialer Ort, Verhaltensweise und Erwartungen der Konzertbesucher,
- die architektonische Geste des Gebäudes, seine geographische Verortung und das Ambiente des Innenraums,
- der Konzertort als akustischer Raum,
- das Repertoire, die Programmgestaltung und die Dramaturgie des Ereignisses,
- Ereigniszeit, Ereignisdauer, Ereignishäufigkeit,
- das akustische Umfeld und die aktuellen Hörgewohnheiten,
- das Konzert als performatives und rituelles Ereignis,
- Image und Kommunikation, sowie
- die Ökonomie des Betriebs.« (Tröndle 2009b, S. 36)

Werden diese Parameter in unterschiedlicher Weise angewendet, so entstehen nach dem Prinzip der ästhetischen Evolution Variationen von Konzertformaten, die im besten Fall eine erhöhte Aufmerksamkeit erregen. Bewährt sich eine Variation und wird zum Trend, so entstehen immer mehr Imitationen, was zu einer »Diversifizierung im ›Biotop Musikmarkt‹« führt (Tröndle 2018b, S. 29–30). Erfolg haben jedoch auch Konzertformate, die ein »soziale[s] Mit-Erleben« (Tröndle 2018b, S. 42, H.i.O.) befördern. Sie schaffen ein Gefühl der Nähe im Konzert, was einem Desiderat der Nicht-Besucher*innenforschung entspricht (Tröndle 2019). Die geforderte Nähe aber verweist auf die Wichtigkeit von Beziehungen, womit Tröndles Ansatz eine hohe Anschlussfähigkeit zur Resonanzaffinen Musikvermittlung aufweist.

Allerdings bestehen auch Differenzen: Tröndle denkt seine Konzerttheorie vom Kulturmanagement aus mit dem Ziel, möglichst viele innovative und erfolgreiche Konzerte durchzuführen. Ein erfolgreiches Konzert braucht ihm zufolge vor allem eine erhöhte Aufmerksamkeit, um sich durchzusetzen. Interaktionen, Selbstwirksamkeitserfahrungen oder Unverfügbarkeit werden bei Tröndle jedoch, abgesehen vom waghalsigen Musizieren im Anfangsbeispiel und von der fehlenden Nähe in Konzertsituationen, nicht thematisiert. Zudem verbindet Tröndle in seiner Konzerttheorie die ästhetische Evolution mit einem Wachstumsgedanken. Es geht darum, die Aufmerksamkeit zu steigern, zu stabilisieren und zu nutzen. Mit der Linse der Resonanztheorie entspricht diese Akkumulation der Absicht, Konzertereignisse verfügbar zu machen. Dem Publikum wird

dabei ausschließlich die Rolle der Konsument*innen zugewiesen, die sich für das attraktivste Konzertangebot entscheiden. Trotz dieser Einwände bieten die von Tröndle vorgeschlagenen Parameter interessante Anregungen für die Gestaltung von Konzertsituationen.

Im Folgenden werden Tröndles Vorschläge zu Räumlichkeit und Zeitlichkeit aufgegriffen und mit Bezug zur Resonanzaffinen Musikvermittlung auch auf ihr mögliches Beziehungspotenzial hin weitergedacht.

Zunächst zur *Räumlichkeit*:

Der Ort einer Musikaufführung ist nicht nur in Bezug auf die Akustik und Sicht zu begutachten, sondern auch als sozialen Ort wahrzunehmen, der bestimmte Verhaltensweisen, Ordnungen, Erwartungen und Hörgewohnheiten mit sich bringt. Eine bestimmte Architektur oder eine bewusst gestaltete Raumatmosphäre bilden nicht nur einen Hintergrund für das Konzert, sondern bestimmen das Geschehen mit. Der Aufführungsort ist also weiterzudenken: Welche Geschichte ist mit ihm verbunden? Wie wird/wurde er von wem genutzt? Können aktuelle Nutzer*innen oder Bewohner*innen in das Konzertgeschehen einbezogen werden, auf organisatorische, dramaturgische oder musikalische Weise? Wird ein alternativer Spielort gewählt, beispielsweise eine Fabrikhalle oder Open-Air, verändert sich dadurch die Situation für alle Beteiligten (Musiker*innen, Publikum, Technik, Logistik, Organisation, Kommunikation) und es sind andere Verhaltensweisen und (An-)Ordnungen möglich, was meistens auch mit einem größeren Aufwand verbunden ist.

Auch für die Resonanzaffine Musikvermittlung ist der Aufführungsort ein entscheidender Akteur im Beziehungsnetz und kann unterschiedliche Dimensionen von Beziehungen stimulieren, wie anhand von drei Beispielen gezeigt wird.

Eine *Beziehung zu Musik* kann maßgeblich über den Raum erfolgen. So fand im Rahmen des Festivals *ZeitRäume Basel* ein Konzert mit integrierter Architekturführung in einem Kindergarten statt⁷, allerdings am Wochenende und daher ohne Anwesenheit der Kinder. Die Musiker*innen improvisierten zu den Themen Spiel und Lachen. In einem Wandelkonzert verbanden sie den Raum und dessen architektonische Besonderheiten, die abwesenden Nutzer*innen, die Musik sowie das Publikum zu einem klingenden Ganzen.

Eine *Beziehung mit Musik* wird vom Raum auf wesentliche Art mitbestimmt. Denn gewisse Raumnutzungen und Aufstellungen erleichtern eine soziale Interaktion. In extremer Weise tut dies der Pianist Marino Formenti in seinen Konzerten für eine einzige Person, mit der er sich in einem kleinen Raum austauscht und wenn immer möglich gemeinsam musiziert. Formenti beschreibt seine *One-to-One* Konzerte folgendermaßen: »something between a mutual therapy, a very confidential interactive concert, an experiment in togetherness. Pianist and visitor become gradually partners in the performance: two guinea pigs in a lab, two children in a sand box.«⁸ Doch auch Open-Air-Konzerte oder Konzert-Wanderungen (wie beispielsweise beim Festival Rümelingen für Zeitgenössische Musik⁹) erleichtern eine soziale Interaktion zwischen und unter dem Publikum und den Musiker*innen und damit eine *Beziehung mit Musik*.

Eine *Beziehung in Musik* kann sich in einem traditionellen Konzertsaal ereignen, handelt es sich doch um ein Gebäude, das für das kontemplative Hören von Musik konstruiert wurde. Doch meistens ist es ein ungewohnter Ort, wie z.B. das Innere eines Brückenpfei-

lers¹⁰ oder ein ehemaliges Wasserreservoir mit Gewölbedecke und Sandboden¹¹, die eine *Beziehung in Musik* begünstigen. Denn während der Konzertsaal mit einer bestimmten Verhaltensetikette konnotiert ist, laden ungewohnte Orte zum freien Entdecken von deren Materialität und Klang ein.

Nun zur *Zeitlichkeit* als Gestaltungsparameter für Konzertsituationen:

Die zeitliche Komponente kann in Konzertsituationen auf verschiedenste Weise variiert werden. Beliebte sind Matineen oder kurze Lunchkonzerte. Ausgefallener sind Konzerte spätabends oder nachts, kurze *Pop-up*-Konzerte, die allenfalls wiederholt werden oder lang dauernde Konzerte. Im Sinne von Tröndles Konzerttheorie erzeugt das Kunstprojekt in Halberstadt, wo die Aufführung von *ORGAN²/ASLSP (As slow as possible)* von John Cage noch über 600 Jahre dauert, eine maximale Aufmerksamkeit – insbesondere, wenn ein Tonwechsel erfolgt¹². Bestimmt ereignen sich dort für manche Besucher*innen auch resonante Musikbeziehungen, sei dies eine *Beziehung zu Musik*, indem sie sich intensiv mit Cages Musik auseinandersetzen, eine *Beziehung mit Musik*, indem sie den klingenden Ton als Bordun und Einladung für ein eigenes (vielleicht auch stummes, nur imaginiertes) Musizieren wahrnehmen oder eine *Beziehung in Musik*, indem sie von der Präsenz des Klangs und des Raums ergriffen werden. Gleichzeitig wird es auch Menschen geben, die vom Konzertbesuch in Halberstadt enttäuscht sind, weil ihnen die Klanginstallation nichts sagt oder sie sich an der Vermarktung von Cages Idee stören.

Insgesamt können Tröndles Parameter zur Gestaltung von Konzertsituationen sehr gut mit der Resonanzaffinen Musikvermittlung verbunden werden, wenn sie mit dem Beziehungsaspekt im Sinne einer Interaktion weitergedacht werden und es darum geht, eine Aufmerksamkeit im Sinne einer Wahrnehmbar- und Erreichbarkeit (also einer Halbverfügbarkeit) zu kreieren.

5.3 Design für Konzertsituationen

Folkert Uhde bezeichnet sich als Konzertdesigner und will Situationen gestalten, in denen das »Konzert zu einem persönlichen Erlebnis werden kann, zu einem Ort jenseits von gelerntem Ritual.« (Uhde 2018, S. 124) Er designt kontemplative Konzertsituationen, die einen optimalen emotionalen Wirkungsraum für Musik und für intensive Gemeinschaftserlebnisse bieten sollen (Uhde 2018, S. 124–125). Es geht also um das Konzert als ästhetisch-soziales Ereignis (Tröndle 2009b, S. 26). Im Anschluss an Martin Tröndle untersucht Uhde Konzertsituationen hinsichtlich deren Aufmerksamkeitskurve und

7 Vgl. <https://openhouse-basel.org/plus/zeitraeume-basel-im-kindergarten/> [15.07.2023].

8 Vgl. <https://marinoformenti.net/one-to-one/> [15.07.2023].

9 Vgl. <https://www.neue-musik-ruemlingen.ch/> [15.07.2023].

10 So geschehen am Musikfestival Bern 2017 <https://www.srf.ch/news/regional/bern-freiburg-wallis/zwischen-fahrbahn-und-aare> [15.07.2023].

11 In Basel wird eine ehemalige Langsamfilter-Anlage, die für das Trinkwasser der Bevölkerung gebaut wurde, als Konzertsaal genutzt <https://iwbfilter4.ch/raum/> [15.07.2023].

12 Vgl. <https://www.aslsp.org/> [15.07.2023].

identifiziert die Überraschung, ein persönliches Angesprochenensein sowie ein intrinsisches Interesse als Faktoren, die eine Aufmerksamkeit begünstigen (Uhde 2018, S. 126). Zu Beginn eines traditionellen Konzerts nimmt Uhde nur eine geringe Aufmerksamkeit wahr. Das Eröffnungsstück hat für ihn meistens keine hochstehende musikalische Qualität, sondern übernimmt v.a. die Funktion des Warmspielens und Einhörens (Uhde 2018, S. 129). Im Verlauf der ersten Konzerthälfte empfindet Uhde dann eine Steigerung der Aufmerksamkeit, die in der Pause allerdings abfällt und in der zweiten Konzerthälfte nicht wieder die gleiche Intensität erreicht (Uhde 2018, S. 127). Uhde beobachtet folgende Wirkung des Publikums auf die Musiker*innen: »Je aufmerksamer (und stiller, konzentrierter) das Publikum ist, um so differenzierter, gewagter, facettenreicher und dynamischer ist die Spielweise der Musiker.« (Uhde 2018, S. 128) Die Aufmerksamkeit des Publikums und die Interpretation der Musiker*innen stehen für Uhde also in einer Interdependenz.

Aufgrund dieser persönlichen Erfahrungen entwirft Uhde einen idealen Konzertablauf. Sein Konzertdesign beginnt mit einem inszenierten Einlass als Synchronisierungsphase, worauf eine Konzentrationsphase mit einem verkürzten, eigentlichen Konzert ohne Pause folgt, das mit einer dritten Phase des Ausklangs schließt (Uhde 2018, S. 129). Anstelle eines Eröffnungsstücks inszeniert Uhde also eine Anfangssequenz, die das Publikum auf den Anlass einstimmt und in der etwas Überraschendes geschieht, um die Aufmerksamkeit von Publikum und Musiker*innen zu bündeln (Uhde 2018, S. 129–130). Während der eigentlichen Konzertphase plant Uhde eine musikalische, räumliche und optische Abwechslung und rhythmisiert den Spannungsverlauf, um die Aufmerksamkeit zu lenken. Umbaupausen und Gelegenheiten für einen Applaus werden vermieden, da dies die Dramaturgie und kontemplative Atmosphäre stören würde (Uhde 2018, S. 130). Für das Soziale und Kommunikative ist die dritte Phase als Sequenz des Ausschwingens und Ausklings vorgesehen (Uhde 2018, S. 130).

Uhde benennt verschiedene, interdependente Parameter, die ein Konzert zum Ereignis machen. Bei der Planung geht er auf (jahres-)zeitliche Erwartungen und Stimmungen ein. In seinen Einstimmungsphasen bereitet sich das Publikum »durch bestimmte Irritationen, eine außergewöhnliche Atmosphäre oder eine Art ›Vorprogramm‹ [...] fast unterbewusst auf das Konzert [vor].« (Uhde 2018, S. 134) Als Beispiel beschreibt Uhde eine Rauminstallation bestehend aus Lautsprechern, Lichtobjekten, Sitzhockern und einer Klangcollage, die das Publikum synchronisieren und ruhiger werden lässt bis eine *Bachpartita* in die Stille gespielt wird (Uhde 2018, S. 135). In einem anderen Einstimmungsszenario schaut sich das Publikum Videos zu einer Auswahl von Musikstücken an, um danach das Musikprogramm für das anschließende Konzert zu bestimmen (Uhde 2018, S. 139). Uhde geht beim Designen auf die Architektur und Konnotationen des Raums ein und arrangiert unterschiedlichste Raumordnungen und -ausstattungen sowie Positionierungen von Musiker*innen und Publikum (Uhde 2018, S. 137–138). Um die Wahrnehmung des Publikums zu beeinflussen, arbeitet Uhde nicht nur mit Raum und Licht, sondern setzt die Musik auch in einen inhaltlichen Kontext, womit er »Assoziationsräume öffnen und vor allem auf individuelle Weise persönliche Anknüpfungspunkte für den Zuhörer schaffen« will (Uhde 2018, S. 140). In seiner musikdramaturgischen Arbeit achtet Uhde auf die charakteristischen Besonderheiten der Musikstücke, auf deren Besetzung, Dauer und mögliche emotionale Wirkungen. Einerseits ist ihm die Ab-

wechslung sehr wichtig, andererseits achtet er auf einen durchgehenden Spannungsbogen (Uhde 2018, S. 142). Musiker*innen kommen in Uhdes Konzept nicht als eigentlicher Parameter vor, sehr wohl hingegen der Begriff Performanz, worunter er hauptsächlich eine permanente Bühnenpräsenz versteht (Uhde 2018, S. 143). Ein wichtiger Parameter für Uhdes Konzerte bildet das Lichtdesign, das er analog zur Musik, nicht statisch einrichtet, sondern als Prozess versteht und verschiedene Lichtstimmungen kreiert, um die akustische und räumliche Wahrnehmung zu lenken und zu verändern (Uhde 2018, S. 145). In der Ausschwingphase bietet Uhde Raum und Gelegenheit zum Austausch, zum Ausklingen mit weiteren musikalischen Performances oder Remixes und persönlichen Begegnungen von Künstler*innen und Publikum. Hier wird das Konzert definitiv zu einem sozialen Ereignis. Anhand seines Konzertdesigns will Uhde aufzeigen, wie ein Konzert zu einem »lebendigen Kunsterlebnis« gemacht werden kann und »wie leicht unsere Musik-Wahrnehmung zu beeinflussen ist« (Uhde 2018, S. 147). Damit zeigt Uhde Wege auf, wie (im Sinne von Martin Tröndle) das Konzert verändert werden kann, um es zu erhalten.

Uhde setzt alle Mittel der Kunst ein, um eine Affizierung zu begünstigen. Sein Ansatz verfügt über ein hohes Potenzial für resonante *Beziehungen in Musik*, in denen Musik auf sinnliche, existenzielle Weise erlebt wird. Uhde will mit seinem Konzertdesign ästhetisch-soziale Ereignisse kreieren und wendet hierfür die Designformel *form follows function* an. Die (Konzert-)Form folgt der Funktion einer Steigerung und Steuerung der Aufmerksamkeit hin auf ein ästhetisches Ereignis, das zum Schluss auch zum sozialen Ereignis wird. Doch zu Beginn schickt Uhde das Publikum in einen »Aufmerksamkeits-tunnel« (Uhde 2018, S. 129), in dem Applaus oder ein sozialer Austausch nur den dramaturgischen Fluss und die erzeugte Präsenz unterbrechen würden. Uhde will im Konzert nicht nur starke Emotionen auslösen, sondern die Gefühle des Publikums auch beeinflussen, wenn nicht sogar kontrollieren. Hier zeigen sich in Uhdes Konzertdesign auch einige Aspekte, die eine Resonanzbeziehung beeinträchtigen oder eine Resonanz simulieren. Unvorhergesehenes oder Gefühlsbekundungen haben im durchdesignten Konzert kaum Platz; Irritationen werden nur zu Beginn eingesetzt und zwar bewusst, um Aufmerksamkeit zu erzeugen. Die Irritationen betreffen nur das Publikum, nicht aber den Konzertdesigner und die Musiker*innen. Die dramaturgische Einstimmung auf ein Konzert, das Schaffen von Atmosphären, das Kontextualisieren von Musik und der gemeinsame Austausch als Ausklang eines Konzerts sind wirkungsvolle Ideen, die Uhde auf faszinierende Weise und mit großem (wohl auch finanziellem) Aufwand in eine Gesamtform fügt. Uhde geht systematisch, sorgfältig und sensibel vor, um Resonanzbeziehungen zu begünstigen – aber vielleicht auch zu plan- und absichtsvoll. Uhdes Konzertkreationen faszinieren und ermöglichen wohl für einen großen Teil des Publikums ästhetisch-soziale Ereignisse. Allerdings geht aus seinen Beschreibungen nicht klar hervor, inwiefern Widersprüchliches, Risiko und Unverfügbarkeit in seinem Design Raum erhalten. Uhdes Konzertdesign kann als Anleitung zur Erzeugung von ästhetisch-sozialen Ereignissen eingesetzt werden; sein Ansatz kann jedoch auch als eine Wahrnehmungsbeeinflussung oder sogar als Verfügbarmachen von Resonanz gelesen werden, da er immer wieder betont, wie er die Wahrnehmung und Aufmerksamkeit des Publikums lenken will. Uhdes Konzerte sind sehr wohl ästhetische und soziale Ereignisse und viele seiner Ideen und Vorgehensweisen begünstigen Resonanzbeziehungen, dennoch gibt es

keine Garantie, dass sich Resonanzbeziehungen ereignen. Sein Design konzentriert sich auf Form(ate); welche Rolle dabei Musiker*innen spielen, bleibt offen. Mit Uhdes eigener These, wonach ein stilles, aufmerksames Zuhören ein gewagtes Interpretieren begünstigt, wäre zudem auch ein traditionelles Konzertsetting eine ideale Voraussetzung für starke Musikerlebnisse, wie Fallbeispiele aus Gabriëlssons Studie bestätigen (vgl. Kapitel 2.4). Resonanzbeziehungen können mit äußeren Maßnahmen zwar begünstigt werden, nicht aber geplant werden. Ohne eine Übereinstimmung des Konzertdesigns mit den individuellen starken Wertungen, besteht immer ein Risiko für eine Entfremdung, sowohl in Uhdes Formaten als auch in traditionellen Konzerten.

5.4 Intention und Dringlichkeit von Konzertsituationen

Während Folkert Uhde sich als Konzertdesigner und -manager überlegt, wie Konzertsituationen gestaltet werden, um starke Musikerlebnisse zu begünstigen, beschäftigt sich das IAN-Modell (Hannah et al. 2003) aus der Perspektive von performativen Künstler*innen mit dieser Frage. Das IAN-Modell wurde im Rahmen eines Forschungsprojekts im Auftrag der dänischen Kulturbehörde entwickelt, bei dem nach den künstlerischen Qualitäten von Aufführungen gefragt wurde. Das Modell wird u.a. von der Jeunesse Musicale Internationale bei der Jurierung von Konzerten verwendet¹³ und hat daher in der Konzertszene eine gewisse Relevanz. Das interdisziplinäre Forschungsteam definiert eine künstlerische Qualität in den performativen Künsten als eine Kombination von *Intention*, *Ability* und *Necessity* (abgekürzt IAN) und entwickelt mit diesen drei Faktoren ein dynamisches Vektormodell (Hannah et al. 2003). Die drei Vektoren *Intention*, *Ability* und *Necessity* erfassen die Inhalte und Beweggründe von Interpret*innen und bringen in unterschiedlichen Ausprägungen verschiedene Qualitäten von Konzertsituationen hervor¹⁴. Das Modell ist nicht normativ, sondern bietet Impulse für ein bewusstes Musizieren und Gestalten von Konzertsituationen. Es geht von unterschiedlichen Exzellenzformen aus: ein gelingendes Konzert zeichnet sich nicht nur durch hervorragende musikalische Fähigkeiten (*Ability*) aus, sondern beweist Exzellenz auch in Bezug auf eine Intention und Dringlichkeit (*Necessity*).

Mit *Intention* ist eine künstlerische Idee gemeint, die von der Bühne ausstrahlt. Diese umfasst eine künstlerische Vision und Originalität, mit der eine intrinsische und extrinsische Motivation sowie ein Engagement verbunden sind und die aktiv kommuniziert wird. *Ability* betrifft neben den benötigten spezifischen Kenntnissen sowie handwerklichen und technischen Fähigkeiten auch eine Glaubwürdigkeit und Lebendigkeit. Die Autor*innen weisen darauf hin, dass es dazu ein persönliches Involviertsein braucht, was der erwähnten *Intra-Musikvermittlung* (vgl. Kapitel 4.3.2) entspricht: »Artistic ability without personal involvement and commitment may ›run idle‹, so to speak. [...] Neither ability nor intention can operate on their own.« (Hannah et al. 2003) Es reicht also

13 Vgl. <https://yamspace.org/toolkit/ian-model> [09.08.2020].

14 Wie das IAN-Modell auf unterschiedliche Konzertsituationen angewendet werden kann, zeigen die unterschiedlichen Abbildungen unter <https://yamspace.org/uploads/files/IAN-model-Ebbe.pdf> [09.08.2020].

nicht, künstlerische Fähigkeiten zu haben, sie bedürfen einer künstlerischen Idee. Genauso braucht eine künstlerische Idee aber auch Fähigkeiten für deren Realisierung. Als wesentlichen Faktor einer künstlerischen Fähigkeit heben die Autor*innen eine »unity in diversity« (Hannah et al. 2003, H.i.O.) hervor, was die Fähigkeit beschreibt, eine Vielfalt von Aspekten auf überzeugende Weise in Beziehung zu setzen und in ein Ganzes zu fügen. Durch die Bezüge von einzelnen Aspekten auf ein Ganzes wirkt eine musikalische Aufführung auf kognitiver, emotionaler und sozialer Ebene anregend und erweitert die ästhetische Erfahrung.

Sowohl unter *Intention* als auch *Ability* erwähnt das IAN-Modell eine besondere Magie, die Aufführungen auszeichnet (Hannah et al. 2003). Die Essenz dieser Magie liegt für das Forscher*innenteam vor allem in einer Haltung des Lauschens und Kommunizierens von Seiten der Künstler*innen, verbunden mit einer Bühnenpräsenz, die so stark ist, dass sie für das Publikum sogar spürbar ist, wenn die Künstler*innen mit dem Rücken zum Publikum agieren. Die Magie einer Aufführung steht in engem Zusammenhang mit einem Interesse für das Publikum und dem Involvieren des Publikums:

»Often, the magic of the performing arts consists of the artist's ability to listen to and sense the audience, thereby being able to shape the strategies of artistic conviction and seduction. This may sound rather technical, but actually it is just an attempt to describe the fact that in artistic communication the artist works on all levels to involve the audience. To hold the audience's attention, to make the audience interested, to move it and to make the audience experience an emotional and intellectual course of events. Paradoxically, the artistic will to communicate may manifest itself even when someone, like Miles Davis, performs intensely, though with his back turned to the audience.« (Hannah et al. 2003)

Der dritte Faktor des Modells, die Dringlichkeit (*Necessity*), setzt den Fokus auf einen Alltags- und Gegenwartsbezug, einen Dialog mit der Gesellschaft und dem Publikum sowie auf den Mut, eigenen Überzeugungen zu folgen. *Necessity* meint gemäß dem IAN-Modell »the relation to the audience, to the surroundings, to the society in which the work of art is performed. [...] The work of art must be characterized by acting upon these people and upon their social and psychological situation in a way which appears revelational, believable and imparts a sense of immediacy.« (Hannah et al. 2003) Die Dringlichkeit entsteht also, indem die Musiker*innen auf das soziale und psychologische Befinden des Publikums eingehen und glaubwürdig mit ihm interagieren. Dies erfordert nicht nur eine dramaturgische Gestaltung des Konzerts, sondern eine vertiefte Auseinandersetzung mit den (gesellschaftlichen Realitäten der) Menschen und ihrer Umgebung. Im besten Fall widerspiegelt sich die Dringlichkeit nicht nur im musikalischen Programm, sondern auch in einer Partizipation oder Kollaboration, innerhalb derer unterschiedliche Perspektiven sichtbar und hörbar werden. Die Autor*innen des IAN-Modells betonen, dass nicht nur die eigenen Meinungen kommuniziert werden müssen, sondern auch eine Auseinandersetzung mit anderen, neuen Aspekte erfolgen muss, wodurch sich neue Perspektiven eröffnen.

»When we say that art has to be revelatory to have the mark of quality, this means that without being idyllic or escapist it must relate to the audience's living circumstances – for better or for worse – and, thus, place these elements in a series of perspectives, thereby adding new aspects and other dimensions to life. [...] Thus, artistic necessity is the dimension that brings the aesthetic and the ethical together.« (Hannah et al. 2003)

Wenn also lebensweltliche und ethische Aspekte auf künstlerische Weise mit neuen Positionen thematisiert werden, so werden bestehende ästhetische und ethische Einstellungen (also starke Wertungen im Sinne von Hartmut Rosa) hinterfragt und womöglich neu ausgehandelt oder verändert. Mit einer Dringlichkeit wird in einer Konzertsituation nicht nur Musik und mit Musik gespielt, sondern es steht etwas auf dem Spiel.

Die drei Vektoren des IAN-Modells sind nicht in jedem Konzert gleich ausgeprägt, wodurch künstlerische Qualität als relativer Begriff sichtbar wird. Das IAN-Modell versteht sich nicht als Abbildung einer bestimmten künstlerischen Qualität, sondern eher als Werkzeug für die Reflexion und Diskussion zu verschiedenen künstlerischen Qualitäten. Anhand des IAN-Modells lassen sich daher ganz unterschiedliche Qualitäten von Konzertsituationen zeigen. In Konzerten mit professionellen Musiker*innen etwa kann grundsätzlich davon ausgegangen werden, dass der Vektor für *Ability* stark ausgeprägt ist. Wenn allerdings keine künstlerische Idee und kein Engagement spürbar sind, die Vektoren *Intention* und *Necessity* also kaum vorhanden sind und der Anlass nur stattfindet, um das Repertoire zu bespielen, so bezeichnen die Autor*innen diese Konstellation als Beispiel einer Kulturinstitution auf ihrem Sterbebett: »The artistic ability among the artists is high, but their engagement is close to zero. The performance can be best described as a piece of drudgery, not done *con amore*. And in a broader perspective, the performance does only have little relevance and necessity.« (Hannah et al. 2003) In solchen Konzertsituationen fehlen sowohl Sinnlichkeit als auch Sinnhaftigkeit.

Das Zusammenspiel von *Intention*, *Ability* und *Necessity* macht deutlich, weshalb ein gemeinsames Konzert von professionellen Musiker*innen und Amateur*innen an einem öffentlichen Ort eine besondere Qualität entfalten kann, auch wenn die künstlerischen Fähigkeiten insgesamt nicht überragend sind. Sind die Mitwirkenden aber mit intrinsischer Motivation und Engagement dabei, spielen sie *con spirito e con amore*, und musizieren sie nicht nur für sich selbst, sondern auch für ein breites Publikum, für das sie sich interessieren und mit dem sie kommunizieren, dann wohnt dieser Konstellation eine besondere Qualität inne.

Die Dringlichkeit (*Necessity*) eines Konzerts ergibt sich aber nicht nur über die Offenheit der Mitwirkenden und den Einbezug einer breiten Öffentlichkeit, sondern indem gesellschaftliche Aspekte und starke Wertungen thematisiert werden. Im folgenden Beispiel ist eine Sinnhaftigkeit des Geschehens auch mit einer starken Sinnlichkeit verbunden. In *Evros Water Walk* von Rimini Protokoll aus dem Jahr 2015 geht es um Jugendliche mit Fluchterfahrung, die in Athen in einem Heim leben und in einem Hörstück von ihren

Familien, ihrer Flucht und ihrem Alltag erzählen¹⁵. Da sie als Akteure nicht vor Ort sein können, erhält das Publikum halboffene Kopfhörer, hört den Jugendlichen zu und folgt deren musikalischen Anweisungen. Das Publikum wird zu Partner*innen der Jugendlichen und führt in deren Auftrag in unterschiedlichen Konstellationen mehrfach John Cages *Water Music* auf, ein Parcours zum Thema Wasser mit Gießkanne, Badeente und weiteren kuriosen Gegenständen, was 1960 in der amerikanischen Fernsehshow *I've Got a Secret*¹⁶ für viel Gelächter sorgte. In *Evros Water Walk* werden statt Cages Instrumentarium Materialien und Klänge verwendet, die einen Bezug zum Leben der Jugendlichen haben, beispielsweise ein Schlauchboot statt einer Badewanne. Die einzelnen Aktionen brauchen keine besonderen Kenntnisse, aber die Inszenierung des Konzerts durch Rimini Protokoll zeugt von einer außerordentlich hohen künstlerischen Fähigkeit und Intention. Das Publikum fühlt sich von den Jugendlichen direkt angesprochen, wirkt mit hohem Engagement mit, es ist musikalisch involviert und erfährt auf unmittelbare Weise eine Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit. In der Inszenierung von Rimini Protokoll erhalten unsichtbare Minderjährige mit Fluchterfahrung eine Stimme und John Cages *Water Walk* eine ganz neue Bedeutung. Die künstlerische Idee formuliert Daniel Wetzel von Rimini Protokoll folgendermaßen:

»Es geht um ›Kooperation‹ zwischen Besuchern und Darstellern über politische [Grenzen], über Raum- und Zeitgrenzen hinweg. Die Figur ›wir würden Euch das gern vorspielen, aber weil wir nicht dürfen, müsst Ihr selber spielen‹ macht die Trennung produktiv. [...] EVROS WALTER WALK bringt eine Gruppe von Jugendlichen zu uns und lässt uns an ihrer Stelle und für sie Musik machen. Die spielfreudige und lustige Geräuschfeier von John Cage erlaubt einen Zugang, der nicht auf Betroffenheit abzielt, sondern [auf eine] geteilte Erfahrung mit den Geräuschen der abwesenden Spieler.«¹⁷

Die Produktion hat aufgrund ihres gesellschaftlichen Kontexts, aber auch aufgrund ihrer damit verbundenen Spielidee und Spielregeln eine hohe Dringlichkeit. *Evros Water Walk* schafft eine Konzertsituation, in der sich das Publikum auf künstlerische und persönliche Weise mit dem Thema Flucht beschäftigt. Situation meint hier im landläufigen Sinn ein Geschehen mit Bezug zur Realität und einem Bewusstsein für den gesellschaftlichen Kontext. Gleichzeitig schafft *Evros Water Walk* ein insuläres, vom Alltag abgehobenes, musikalisches Ereignis. Am Beispiel von *Evros Water Walk* lässt sich nicht nur die Gleichzeitigkeit von Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit zeigen, sondern auch die Dynamik zwischen einem Gegenwartsbezug und einer insulären Erfahrung. Auch wenn Rimini Protokoll mit seiner Produktion nicht auf eine Betroffenheit abzielt, so erreicht sie dennoch eine Begegnung des Publikums mit den Jugendlichen, die nahe geht. Diese Art der Berührung hebt sich von einer sentimentalischen Rührung ab. Sie trifft, wühlt auf, verändert.

15 Trailer zur Produktion *Evros Water Walk* von Rimini Protokoll vgl. <https://vimeo.com/227222035> [15.07.2023].

16 John Cage *Water Walk* vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY> [15.07.2023].

17 Vgl. den Projektbeschreibung unter <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/evros-walk-water> [15.07.2023].

Mit den beiden Vektoren *Intention* und *Necessity* wird die Sinnhaftigkeit von Aufführungen im IAN-Modell sehr hoch gewichtet: Die Musiker*innen interpretieren nicht nur eine bestimmte Musik, sondern folgen dabei einer Intention, die sie auch benennen können. Zusätzlich machen sie sich für die Konzeption einer Konzertsituation auch Gedanken zur Notwendigkeit ihrer künstlerischen Idee, verorten ihr Musizieren in einem gesellschaftlichen Kontext und interessieren sich für ihr Publikum, was wiederum eine potenzielle Sinnhaftigkeit für das Publikum ergibt. Das IAN-Modell setzt mit den drei Vektoren *Intention*, *Ability* und *Necessity* einen Schwerpunkt auf die künstlerische und gesellschaftliche Relevanz von Aufführungen.

Der in Norwegen tätige Musiker und Musikvermittler Scott Rogers arbeitet im Kontext von Kinder- und Schulkonzerten mit dem IAN-Modell und stellt sich für seine eigene Arbeit folgende drei Leitfragen, die auch auf Konzerte für Erwachsene übertragbar sind:

- »1. What kinds of concerts should we produce?
2. Are they important?
3. How do we know?«¹⁸

Rogers erwähnt, dass die Berücksichtigung des Kontexts und der Lebensumstände des Publikums, insbesondere in Konzerten mit einer nicht freiwilligen Zuhörerschaft, etwa in Schulkonzerten, eine besondere Herausforderung darstellt. Auch die hervorragendsten Musiker*innen können in solchen Konzertsituationen nicht nur mit ihrer musikalischen Perfektion und Virtuosität punkten, sondern müssen sich für ihr Publikum interessieren, ohne es nur unterhalten zu wollen. Daher impliziert die künstlerische Intention von Musikvermittelnden auch eine Offenheit und die Bereitschaft, mit dem Publikum zu kommunizieren und zu interagieren. Rogers betont daher unter *Abilities* die Notwendigkeit einer Kommunikationsfähigkeit und erwähnt in der Kategorie *Necessity* die Interaktion zwischen Musik, Musiker*innen und Publikum, aus der musikalische Erlebnisse hervorgehen, die ohne diesen Austausch nicht möglich wären. Zusätzlich zu den drei Leitfragen konkretisiert Rogers gemeinsam mit seinem Team die Planung von Kinderkonzerten anhand von folgenden Fragen, die er nicht nur mit allgemeinen Aussagen beantwortet, sondern möglichst mit konkreten, beobachtbaren und umsetzbaren Kriterien greifbar macht. Auch wenn die Fragen sich auf Kinderkonzerte beziehen, scheinen sie auch auf ein Erwachsenenpublikum übertragbar, denn sie entsprechen grundlegenden dramaturgischen Überlegungen:

- »– What is best about this program? Where does it function well? How? Why?
- How does the program function artistically and communicatively as a whole?
- How does the program function over time? Where is the overall form most functional?
- How is the concerts' dramatic form built up?
- If the content of the program is familiar to the children: Is the music so available that it can exist without extra help?
- If the content of the program is unfamiliar to the children: What needs to be done

18 <https://yamspace.org/toolkit/ian-model-practice> [09.08.2020].

in order to ›make contact‹ between the music and the children's perception of the music?

– Which devices are used to facilitate the music? Do these devices function effectively? Are they too little? Are they too much?

– Where do these devices strengthen the program by giving the children better access to the musical experience? Where do these devices detract from the musical experience by taking on a disproportional interest or value of their own?«¹⁹

Von diesen Fragestellungen lässt sich ableiten, dass es für resonante Musikbeziehungen hilfreich ist, das musikalische Programm eines Konzertes nicht nur in Hinblick auf eine musikalische Abwechslung, sondern dramaturgisch durchzudenken und zu gestalten. Zunächst muss die Wahl der Musik begründet werden: Warum wird eine bestimmte Musik gespielt? Was fasziniert an dieser Musik? Welche künstlerische Aussage steckt in dieser Musik und wie kann dies künstlerisch kommuniziert und umgesetzt werden? Wie ist der dramaturgische Verlauf des Konzerts, wie werden Anfänge, Übergänge, Abschlüsse gestaltet, wie wird mit Zeit umgegangen? Wie kann ein Kontakt zwischen Musik und Publikum hergestellt werden? Ob bestimmte Medien (Rogers spricht von devices, also Geräten) das Musikerlebnis verstärken oder das Interesse auf sich selbst lenken und – so die Vermutung von vielen Musiker*innen – schlicht und einfach ablenken, ist eine Fragestellung, die sich viele Musiker*innen stellen und in vielen Fällen eher medienkritisch beantworten. Wie die Antwort ausfällt, hängt auch vom eigenen Musikverständnis und der Musikpraxis ab. Musiker*innen, die aktuelle zeitgenössische Musik spielen, musizieren häufig nicht nur (oder vielleicht auch gar nicht mehr) auf ihren Instrumenten, sondern u.a. mit Computern, Videos, dem Raum oder ihrem Körper. Musik ist keine rein auditive Kunst, sondern eine hybride Mischform von Künsten. Eine medienbasierte Musizierpraxis ist Teil des *Musicking*. Das Medium darf daher auch die *Message* (McLuhan und Fiore 1967) sein und zu einer angeregten, inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Medium selbst führen. Auch ein Instrument, egal ob analog oder digital, ist ein Medium, das in einem Konzert zum Mittelpunkt werden kann, etwa eine Theorbe in einem Barockkonzert oder ein Tablet mit einer Visualisierungssapp, die für gewisse Menschen im Publikum eine Ablenkung von der ›eigentlichen‹ Musik darstellen, für andere aber gerade resonante Musikbeziehungen stimulieren. Für das Gestalten von resonanten Musikbeziehungen lässt sich folgern, dass Medien aller Art (z.B. Instrumente, Notenblätter, Mikrofone, Beamer, Smartphones) als Akteure mitgedacht werden müssen.

Nachdem in diesem Kapitel die Gestaltungsweisen von Konzertsituationen untersucht wurden, folgt nun eine Erörterung der Konzertsituation aus der Perspektive des Publikums. Musikvermittlung bildet die Schnittstelle zwischen Musiker*innen und Publikum und stiftet Beziehungen, die gemäß der Resonanztheorie Interaktionen sind. Um zu ergründen, wie Musiker*innen in Konzertsituationen ein musikalisches Involviertsein begünstigen können, wird daher auch die Publikumsforschung in die vorliegende Studie einbezogen.

19 Vgl. <https://yamspace.org/toolkit/ian-model-practice> [09.08.2020].

5.5 Intrinsische Motivationen und Auswirkungen von Konzertbesuchen

Aus welchen intrinsischen Gründen das Publikum eine Aufführung besucht und inwiefern eine Aufführung das Publikum verändert, untersucht Alan Brown in mehreren Besucher*innenstudien (Brown 2006; Brown et al. 2011). Das Interesse seiner Publikumsforschung liegt weder in der Untersuchung von möglichen sozio-ökonomischen Voraussetzungen noch im Belegen von allfälligen Transferwirkungen, sondern darin, den intrinsischen Wert und die individuelle Bedeutung, also die intrinsischen Motivationen von Konzertbesuchen zu ergründen sowie mögliche persönliche Veränderungen im oder durch das Konzert zu erfassen. Diese Fokussierung auf das eigentliche Konzertgeschehen entspricht auch dem Forschungsfeld der vorliegenden Arbeit – immer im Bewusstsein, dass die Konzertsituation im Kontext von vielen weiteren Einflussfaktoren steht.

Ob es überhaupt zu einem Konzertbesuch und einer Veränderung kommt, ist gemäß Brown abhängig von einer grundsätzlichen Aufnahmebereitschaft, einer »readiness to receive« (Brown et al. 2011, S. 7). Eine solche Offenheit stellt sich auf drei unterschiedliche Weisen ein: *erstens* mit einem vorhandenen oder zu schaffenden Kontext, *zweitens* mit einer konkreten Relevanz und *drittens* aufgrund einer bestimmten Erwartungshaltung (»Anticipation«) (Brown et al. 2011, S. 7). Mit Kontext meint Brown die Vertrautheit und ein Vorwissen in Bezug auf die Aufführung. Relevanz steht für die Wichtigkeit und den Identifikationsgrad mit der Aufführung und deren Akteur*innen. Die Erwartungshaltung erfasst den Grad der positiven Erregtheit im Vorfeld der Aufführung. Die grundsätzliche Offenheit des Publikums als Bedingung für einen Konzertbesuch steht in Zusammenhang mit den von Rosa beschriebenen starken und schwachen Wertungen (also einer Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit).

Musikvermittlung kann eine Offenheit begünstigen, indem sie die Musik und das Konzert in einen bestimmten Kontext stellt und die Möglichkeit bietet, sich mit der Aufführung und den Akteur*innen zu identifizieren. Daraus folgt, dass die Intention eines Konzerts für das Publikum klar wahrnehmbar, nachvollziehbar und vielversprechend sein muss. Das Publikum entwickelt eine entsprechende Erwartung und Vorfreude, was dazu motiviert, das Konzert zu besuchen. Hier zeigt sich, dass die starken und schwachen Wertungen (Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit) miteinander verflochten sind und sich gegenseitig beeinflussen. Ein angekündigtes Konzert muss Lust machen auf einen Besuch und eine Wichtigkeit erlangen, damit das Publikum sich für den Besuch entscheidet. Außerdem muss das Konzert für das Publikum auch zugänglich sein, also physisch erreichbar und finanziell erschwinglich. Eine »readiness to receive« ist also auf eine Halbverfügbarkeit (d.h. wahrnehmbar und erreichbar) nach Rosa (vgl. Kapitel 3.2.4) angewiesen.

Laut Browns Studie bereiten sich Personen, die bereits über viel Kontext- und Vorwissen verfügen, besonders gut auf eine Aufführung vor und erleben sie emotional auch stärker als Personen mit wenig Vorwissen (Brown et al. 2011, S. 13). Auch die positive Erwartungshaltung basiert auf einem bestimmten Vorwissen, positiven Vorerfahrungen und einer vorhandenen Vertrautheit, jedoch können Erstbesuchende den gleichen Grad an Vorfreude zeigen wie erfahrene Konzertbesucher*innen (Brown et al. 2011, S. 14). Dies lässt vermuten, dass nicht nur eine Vorbereitung auf ein Konzert die Vorfreude steigert, sondern ebenso die Ansteckung und Überzeugung(-sarbeit) durch eine vertraute oder

bekannte Person, die einen zur Aufführung einlädt und deren Meinung und Entscheidung für den Aufführungsbesuch besonders geschätzt wird (Brown et al. 2011, S. 14). Es sind demnach nicht nur kognitive, sondern auch emotionale und soziale Gründe, die die Vorfreude auf ein Konzert wachsen lassen. Musikvermittlung könnte im Vorfeld von Konzerten statt mit Einführungsveranstaltungen und Programmheften also auch mit persönlichen Einladungen und Empfehlungen bisherige Nicht-Besucher*innen ansprechen, denn über die persönlichen Beziehungen von Musiker*innen, dem Freundeskreis, aber auch von Influencer*innen wird eine positive Erwartungshaltung und eine Nähe geschaffen.

Absolut entscheidend für eine Veränderung innerhalb des Konzertgeschehens ist jedoch ein Gepacktsein (»captivation«), ein Fasziniertwerden während der Aufführung selbst, das einen in den Bann zieht und die Zeit vergessen lässt (Brown et al. 2011, S. 8). »Captivation« ist ein Schlüsselfaktor und erinnert an die Affizierung in Rosas Resonanztheorie. Einer »Captivation« als Voraussetzung für eine mögliche Resonanzbeziehung kommt daher eine zentrale Bedeutung beim Gestalten von Konzertsituationen zu. Nur wenn jemand fasziniert ist, eröffnen sich in Konzertsituationen weitere Möglichkeiten einer Veränderung, wobei zwischen den unterschiedlichen Auswirkungen keine Hierarchie besteht und gleichzeitig mehrere *Intrinsic impacts* erlebt werden können. Konzertbesucher*innen mit einer Offenheit (»readiness to receive«), die eine Affizierung (»captivation«) erfahren, berichten von folgenden Wirkungen des Konzertbesuchs, die sie gleichzeitig auch als intrinsische Gründe für den Konzertbesuch angeben:

»**Intellectual Stimulation:** The degree to which the performance or exhibition triggered thoughts about the art, issues or topics, or caused critical reflection. [...]

Emotional Resonance: The extent to which the audience member experienced a heightened emotional state during or after the performance or exhibition. [...]

Spiritual Value: Being inspired, transported to another plane of existence for a period of time, or leaving the performance or exhibition with a feeling of renewal or empowerment. [...]

Aesthetic Growth: The extent to which the audience member was exposed to a new style or type of art, a new artist, or becomes a better appreciator of art. [...]

Social Bonding: Connectedness with the rest of the audience, new insight on one's own culture or a culture outside of one's life experience, or new perspective on human relationships or social issues.« (Brown et al. 2011, S. 8, H.i.O.)

Die *Intrinsic Impacts* können als Selbstwirksamkeitserfahrungen im intellektuellen, emotionalen, spirituellen, ästhetischen und sozialen Bereich bezeichnet werden. Brown et al. sprechen von Stimulation, Inspiration, Erneuerung, Erkenntnis, Ermächtigung, von Wachstum, neuen Ideen und Perspektiven, kritischen Gedanken, einem erhöhten emotionalen Zustand und einem Verbundenheitsgefühl. Der Grund, weshalb Menschen ins Konzert gehen, kann mit der *Intrinsic Impact*-Studie auf drei Faktoren zurückgeführt werden: *Erstens* brauchen potenzielle Konzertbesucher*innen eine grundsätzliche Offenheit und Bereitschaft für das Konzerterlebnis, *zweitens* erleben sie eine Affizierung und *drittens* eine Veränderung durch eine Selbstwirksamkeitserfahrung. Diese drei Faktoren stehen in einer Wechselwirkung. Die Verknüpfung von Affizierung und Selbst-

wirksamkeitserfahrungen in Konzertsituationen bestätigt Gabrielssons Forschungsergebnis zu starken Musikerlebnissen (Gabrielsson 2011) und entspricht der Wechselwirkung von Affizierung und Selbstwirksamkeit in Rosas Resonanztheorie (Rosa 2016).

Das Musikhören beginnt als Prozess mit einer grundsätzlichen Offenheit und einer Affizierung. Die Offenheit und das Zuhören stehen in einer Wechselwirkung mit einem Antworten, was als Selbstwirksamkeitserfahrung empfunden wird und als Veränderung erlebt wird. Diese Doppelbewegung von zuhören und antworten kann auch als gleichzeitige Passivität und Aktivität interpretiert werden, was wiederum Günther Anders' Charakterisierung einer musikalischen Situation sowie der Mediopassivität nach Rosa entspricht.

Bei der »Intellectual Stimulation« geht das Publikum auf kognitive Herausforderungen ein, reflektiert und diskutiert neue ästhetische und gesellschaftliche Ideen und Provokationen. Gleichzeitig tauchen aber auch Fragen auf, die das Publikum mit den Akteur*innen der Aufführung diskutieren möchte (Brown et al. 2011, S. 16–17). In der Musikvermittlung gehen Formate wie *2 x Hören* oder Publikumsgespräche auf solche Bedürfnisse ein.

»Emotional Resonance« hat unter dem Publikum einen ambivalenten Stellenwert. Während viele Personen hauptsächlich deshalb ins Konzert gehen, distanzieren sich andere ganz bewusst davon (Brown et al. 2011, S. 18). »Emotional Resonance« meint in der *Intrinsic Impact*-Studie nicht nur Empathie gegenüber den Mitwirkenden und einen emotionalen Nachvollzug von Musik, sondern auch ein Gefühl der inneren Erneuerung, das sich beim Erleben der Aufführung einstellt (Brown et al. 2011, S. 18). Die nachvollzogenen Emotionen können ganz unterschiedlicher Natur sein. Affizierung und Selbstwirksamkeitserfahrung fallen hier besonders eng zusammen, was diese Kategorie eines *Intrinsic Impacts* besonders stark macht. Dass die Meinungen des Publikums zu »Emotional Resonance« so ambivalent sind, hängt wohl mit den starken Wertungen zusammen. Persönliche Überzeugungen, Musikverständnisse und Präferenzen passen zu unterschiedlichen Konzertformaten, Musiken, Interpretationsstilen und Verhaltensetiketten oder stoßen auf Abneigung. So mag für manche das expressive Geigenspiel von David Garrett (oder auch Garrett als Person) faszinierend und Hauptgrund für einen Besuch eines westlich-klassischen Konzerts sein, das mit großer Hingabe erlebt wird. Für andere hingegen ist Garretts Interpretation unerträglich und sein Auftritt eine Selbstinszenierung. Genauso können Folkert Uhdes (2018) designte Konzerte Ablehnung oder Faszination auslösen. Nur wenn die starken Wertungen mit Uhdes Konzeption übereinstimmen, zeigt sich möglicherweise ein starker emotionaler Zugang und Nachvollzug von Musik, aus dem die Menschen neue Kraft schöpfen.

Emotionen können in Konzertsituationen auf ganz unterschiedliche Weise thematisiert werden. Einem Konzertabend mit klassischer Tangomusik, beispielsweise, wird häufig eine mitreißende und verzaubernde Wirkung zugeschrieben²⁰. Dies mag auch zutreffen, sofern alle oben erwähnten Einflussfaktoren passend sind und die Musiker*innen leidenschaftlich ihre künstlerische Intention umsetzen. Einen anderen Weg, Gefühle im Konzert zu zeigen, gehen die Montforter Zwischentöne in Feldkirch. Als

20 Eine solche Zuschreibung entspricht einem Exotismus und ist daher problematisch, vgl. Stoffers (2019).

Konzertthema werden weder Emotionen noch eine bestimmte Musik kommuniziert, sondern eine von allen Menschen nachvollziehbare Lebenserfahrung: *Anfangen. Über das Beginnen*. Im Vorfeld des Konzerts wurden in der Region um Feldkirch Geschichten gesammelt, in denen Menschen vom Beginn ihrer Liebesbeziehungen erzählen. Das Konzert verbindet diese persönlichen Erzählungen von Menschen aus der Region mit barocken Liebesliedern²¹. Diese Gegenüberstellung ist überraschend, intim und berührend. Sie setzt barocke Liebeslieder in einen (immer) aktuellen Kontext und bewirkt eine persönliche Relevanz, da es um ein sehr persönliches, aber auch für alle Menschen bedeutsames Thema geht²². Das Konzertformat schafft zudem eine anregende und freudige Erwartungshaltung, da einerseits die Kombination von Musik und persönlichen Erzählungen Spannung erzeugt und andererseits die Neugier auf Liebesgeschichten einer menschlichen Grundhaltung entspricht. Die künstlerische Intention dieses Konzerts verbindet sich mit einer hohen Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit und beinhaltet ein hohes Potenzial für Resonanzbeziehungen im Sinne von Hartmut Rosa.

»Spiritual Value« verortet sich nahe bei »Emotional Resonance«, weshalb in neueren Publikationen das Autor*innenteam um Brown diesen *Intrinsic Impact* nicht mehr als eigene Kategorie aufführt²³. Mit dem »Spiritual Value« wird eine Erfahrung von Transzendenz, Inspiration und Introspektion beschrieben, die – ähnlich wie »Emotional Resonance« auch zu einer inneren Erkenntnis oder Erneuerung (z. B. Hoffnung) – führen kann (Brown et al. 2011, S. 19–20). Im Konzert wird eine vertiefte Auseinandersetzung mit sich selbst und dem Verhältnis zur Welt erlebt und reflektiert. Dies kann beim kontemplativen Zuhören in einem traditionellen Konzert erfolgen oder beispielsweise in einem Yoga-Konzert. Ein Erleben von »Spiritual Value« kann naheliegenderweise auch mit geistlicher Musik geschehen, sei dies in einer konzertanten Aufführung oder in einer inszenierten, getanzten oder mit Wortbeiträgen ergänzten Version einer Passion. Bezogen auf die Resonanzaffine Musikvermittlung entspricht das Erleben von »Spiritual Value« einer *Beziehung in Musik*, die mitunter eine kathartische Wirkung entfalten kann.

Brown et al. vermuten, dass viele Musiker*innen und Konzertveranstalter*innen mit ihrer Programmierung auf einen »aesthetic growth« zielen (Brown et al. 2011, S. 21). Ähnlich wie bei »emotional resonance« sind bei »aesthetic growth« innerhalb des Publikums zwei gegensätzliche Haltungen vorzufinden: bestimmte Menschen wünschen sich ästhetische Herausforderungen, andere hingegen nicht (Brown et al. 2011, S. 21). Für die Musikvermittlung lässt sich daraus folgern, dass einerseits im Vorfeld des Konzerts transparent und einladend über die Musik kommuniziert werden sollte, andererseits jedoch auch nicht zu viel verraten werden sollte, da das Überraschungsmoment zu unerwarteten Erlebnissen führen kann. So kommuniziert das Podium Festival in Esslingen das musikalische Programm seiner Konzerte nicht im Voraus, sondern beschreibt mit verlockenden Worten, was für ein Konzerterlebnis und welche Themen mit dem Abend in Verbindung stehen.

21 Im Konzert wurde folgendes Video eingespielt <https://www.youtube.com/watch?v=ElvEDZotu8> [15.07.2023].

22 Die künstlerische Intention erhält auch eine Dringlichkeit, indem Menschen aus der Region mit ihren persönlichen Erzählungen partizipieren (vgl. das erläuterte IAN-Modell).

23 Vgl. www.intrinsicimpact.org/resources/concepts/ [15.07.2023].

Konzerte mit zeitgenössischer Musik werden oft mit einer besonders blumigen Sprache beschrieben, um ein erhofftes ästhetisches Erlebnis zu beschreiben. Manchmal wird auch mit dem Aufführungsort und dem Setting eine besondere Sensibilisierung für ästhetisches Wahrnehmen intendiert. So programmiert das Festival für Neue Musik in Rümlingen/CH gerne Wanderungen mit Konzerten in der Natur, was insbesondere in der Nacht ein besonderes Hörerlebnis verspricht.

»Social bonding« meint primär das Verbundenheitsgefühl mit den Anwesenden (sowohl im Publikum als auch auf der Bühne) während des Konzerts selbst und weniger soziale Kontakte, die im Kontext des Konzerts (Apéro, Pausengespräche etc.) geknüpft und vertieft werden (Brown et al. 2011, S. 22). Die *Intrinsic Impact*-Studie erwähnt, dass je nach Konzert die Besucher*innen sehr unterschiedliche Grade von Verbundenheit empfinden und dies nicht allein auf die Gestaltung des Konzerts (z.B. Mitsingkonzerte versus ein klassisches Sinfoniekonzert) zurückgeführt werden kann, sondern vielmehr weitere Einflussfaktoren, wie das Konzertsetting und eine begünstigende Atmosphäre, vermutet werden (Brown et al. 2011, S. 23). Dies wirft für die Musikvermittlung interessante Fragen auf: Wie kann eine soziale Verbundenheit im Konzertgeschehen begünstigt werden? Welche Faktoren beeinflussen dies vor, im und nach dem Konzert? Bestimmt helfen hier eine Anordnung im Raum, die Nähe und Begegnung erlaubt oder offene Konzertsituationen wie Open-Air- und Wandelkonzerte oder aber Begegnungen mit einzelnen Musiker*innen im Kontext des Konzerts (wie z.B. *Mittendrin* des Konzerthausorchesters Berlin). Die *Intrinsic Impact*-Studie verweist nicht nur auf das »social bonding«, sondern auch auf das »social bridging«, also das Kennenlernen von neuen sozialen Kontakten und erwähnt, dass kulturelle Anlässe nicht nur unterschiedliche Menschen zusammenbringen, sondern auch neue, individuelle und unterschiedliche Einsichten und Weltbeziehungen ermöglichen können (Brown et al. 2011, S. 24)²⁴. Wenn Musikvermittlung (neue) Communities bilden möchte, so ist diese Offenheit gegenüber unterschiedlichen Zugängen und Meinungen ein wichtiger, zu berücksichtigender Aspekt. Denn Musik hat nicht nur eine gemeinschaftsbildende Wirkung, sondern führt auch zu Distinktion und Ausschlüssen.

Grundsätzlich lässt sich für resonante Musikbeziehungen aus der *Intrinsic Impact*-Studie schließen, dass *erstens* Veränderungen in Konzertsituationen nur mit einer grundsätzlichen Offenheit für das Konzerterlebnis möglich sind, *zweitens* sich starke Musikerlebnisse nur einstellen, wenn auch eine Affizierung, eine »Captivation« erlebt wird und dass *drittens* die unterschiedlichen möglichen Veränderungen einer Selbstwirksamkeitserfahrung entsprechen und in einem kognitiven, emotionalen, spirituellen, ästhetischen und sozialen Bereich erfolgen. Diese unterschiedlichen Dimensionen können auch gleichzeitig erlebt werden und stehen in keinem hierarchischen Verhältnis zueinander.

24 Zusätzlich zu einem »bonding« und »bridging« müsste im Kontext von Konzertbesuchen auch ein »linking« von sozialen Beziehungen erwähnt werden, womit das Knüpfen von Beziehungen zu wichtigen Personen und ein damit verbundenes Wachstum an Einfluss und Macht gemeint ist (vgl. Putnam 2000). Die erwähnte Studie von Brown et al. (2011) geht darauf jedoch nicht ein.

5.6 Togetherness, Liveness und Nähe in Konzertsituationen

Die unterschiedlichen Motivationen für einen Konzertbesuch untersucht auch die Musikpädagogin Stephanie Pitts und lokalisiert neben praktischen (wie Verfügbarkeit, Zugänglichkeit und Ticketpreise) v.a. musikalische, soziale und moralische Gründe. Bei den musikalischen Gründen sind die Vertrautheit, die Präferenz und das Repertoire für einen Konzertbesuch ausschlaggebend, bei den sozialen und moralischen Gründen ein Zugehörigkeitsgefühl, eine Loyalität und ein Verantwortungsgefühl (Pitts 2014, S. 32). Personen, die die ausübenden Musiker*innen kennen, zum Freundeskreis eines Ensembles gehören oder sich bewusst sind, dass ihr Konzertbesuch einen Beitrag zur Wertschätzung und auch zur Wertschöpfung des Konzertwesens leistet, sehen sich also auch in einer ethischen Verpflichtung, ein Konzert zu besuchen. Der Konzertbesuch als ideale Unterstützung hat für die entsprechenden Publikumsmitglieder eine hohe Relevanz. Pitts weist darauf hin, dass die Sichtbarkeit und Interaktion mit den Musiker*innen in solchen Situationen besonders wichtig sind. So kann im Konzert eine gewünschte Nähe entstehen. Pitts bezeichnet das Erleben von Nähe als »togetherness«, was eine wichtige Motivation für einen Konzertbesuch darstellt (Pitts 2014, S. 28).

Auch Jennifer Radbourne et al., die die Qualitäten von Konzerterlebnissen beforschen, heben hervor, dass für das Publikum der Kontakt und das direkte, persönliche Erleben von Musiker*innen die wichtigsten Aspekte bei einem Konzert sind (Radbourne et al. 2014, S. 60; S. 64). Sie bezeichnen die Hauptqualität von Konzertsituationen als »liveness«, was sich in einer körperlichen Co-Präsenz auszeichnet (Radbourne et al. 2014, S. 65) und ein inkludierendes und immersives Musikerleben bewirkt: »Participants [...] consistently identified the value of the experience as including: the existence of and shared experience with other audience members; the proximity of the performers; and the opportunity to be thoroughly immersed in a performance.« (Radbourne et al. 2014, S. 67) Allerdings geht die Studie nicht auf das Distinktionspotenzial von Musik ein, denn Personen, die die Einstellungen des Publikums nicht teilen, fühlen sich in entsprechenden Konzertsituationen wohl nicht ein-, sondern eher ausgeschlossen. Wenn über die gemeinschaftsstiftende Wirkung von Musik gesprochen wird, muss daher immer auch bedacht werden, dass gleichzeitig eine gegenteilige Wirkung möglich ist, sei dies mit einer gleichgültigen oder einer ablehnenden Haltung.

»Togetherness« und »Liveness« bewirken eine Qualität von Nähe, was auch gemäß Martin Tröndles Nicht-Besucher*innenforschung der Hauptgrund ist, weshalb Menschen kein Konzert besuchen (Tröndle 2019). Resonante Musikbeziehungen in Konzertsituationen implizieren durch ihre Wechselwirkung eine Nähe. Für Musiker*innen und Musikvermittelnde bedeutet dies, dass sie das Musizieren in Konzertsituationen nicht als Repräsentation einer Komposition oder als perfekte musikalische Darbietung verstehen, sondern als einzigartige musikalische Begegnungen und Interaktionen, in denen sie selbst zwar die Hauptpersonen sind, das Publikum jedoch miteinbezogen wird. Daher benötigen auch die Musiker*innen und Musikvermittelnden eine Offenheit dem Publikum und der Situation gegenüber, um reagieren zu können. Dies ist nonverbal in einer *Feedback-Schleife* möglich, worauf im weiteren Verlauf der Arbeit zurückzukommen ist (vgl. Kapitel 6.3.2). Ein verbaler Austausch zwischen Publikum und Musiker*innen ist naheliegend und nachvollziehbar, z.B. in Gesprächskonzerten.

Melissa Dobson und John Sloboda berichten von Publikumsgesprächen, in denen nicht die Zuhörer*innen, sondern die Musiker*innen dem Publikum Fragen stellen, was für alle Beteiligten einen anregenden Feedbackzyklus in Gang bringt (Dobson und Sloboda 2014, S. 170). Dass die Musiker*innen sich für ihr Publikum interessieren und dessen Kompetenz auch schätzen und nutzen, gehört für die beiden Forschenden zu einer Hauptaufgabe von Interpret*innen: »As modern audiences increasingly seek active and engaged roles, the successful musician of the twenty-first century will arguably be the one who welcomes and encourages a closer and more personal engagement with the people they are performing to.« (Dobson und Sloboda 2014, S. 171)

5.7 Ebenen des Musikerlebens in Konzertsituationen

Um die Forschungsfrage zu beantworten, wird in einem nächsten Schritt untersucht, über welche musikalischen Erlebnisebenen Musikbeziehungen entstehen.

Ein intensives Musikerleben vollzieht sich Martin Seel (1991) zufolge in drei unterschiedlichen Modi, nämlich kontemplativ (selbstvergessen), korrespondierend (durch einen Alltagsbezug persönlich relevant und gestaltend) oder imaginativ (mit Assoziationen verbunden). Seel beschreibt damit drei unterschiedliche Haltungen im Umgang mit Musik, die individuell und oft auch simultan wechselnd eingenommen werden. Auch Hartmut Rosa bezieht sich auf Martin Seel und deutet Korrespondenzerfahrungen mit (Metal-)Musik als Resonanz (Rosa 2023, S. 119), betont dabei jedoch, dass es *nicht* um eine Synchronisierung geht, denn es

»handelt sich nicht um ein Verschmelzungserleben und auch nicht um einen völligen Einklang oder die Illusion der Weltbeherrschung, sondern um eine Erfahrung, in der ›die Welt‹ das Subjekt berührt, zu ihm spricht, und ihm umgekehrt die Möglichkeit zur vielfältigen körperlichen emotionalen und kognitiven Antwort gibt, so dass sich beide schließlich inwendig berühren und durchdringen. Der Kern der ästhetischen Erfahrung ist eine dynamische Antwortbeziehung, die sich auf und ab bewegt, intensiviert und dann wieder abschwächt, nicht aber eine Fusion, in der sich das Subjekt verliert oder in Allmachtsphantasien aufgeht. Im Gegenteil, ein Konzert kann zu einem Erlebnis gesteigerter Selbst- und Weltpräsenz werden, weil das Selbst in der Welt und die Welt im Selbst in Resonanz treten²⁵. Und das bedeutet: Sie bleiben getrennt, aber aufeinander bezogen.« (Rosa 2023, S. 119–120)

Im Anschluss an die drei unterschiedlichen Modi von Seel (1991) kann von einer kontemplativen, einer korrespondierenden oder einer imaginativen Musikvermittlung die Rede sein, bei der für den jeweiligen Modus geeignete Musiken ausgewählt werden, die Musiker*innen mit einer passenden Haltung spielen und das Setting des Konzerts entsprechend gestaltet wird. Ziel dieser Formen von Musikvermittlung ist das Inszenieren der Konzertsituation hin auf unterschiedliche Wahrnehmungs- und Hörweisen von Musik. Eine kontemplative Musikvermittlung arbeitet beispielsweise ganz bewusst mit

25 Nach Rosa bieten Konzerterlebnisse die Möglichkeit, sich zentrisch zu positionieren, d.h. sich nach Entfremdungserfahrungen wieder in der Mitte der Welt wahrzunehmen (Rosa 2023, S. 120).

Licht, respektive Dunkelheit. Damit werden Räume geschaffen, die eine Fokussierung auf das selbstvergessene Hören begünstigen. Eine korresponsive Musikvermittlung hingegen sucht nach Bezügen zum Alltag, sei dies z.B. mit alternativen Spielstätten, einem thematischen Bezug wie z.B. ein Winterkonzert, einem aktiven Einbezug wie z.B. ein Mitsingkonzert oder einem ungewohnten Setting wie z.B. die Positionierung des Publikums mitten im Orchester. Eine imaginative Musikvermittlung schließlich kreiert Assoziationsmöglichkeiten, z.B. mit interdisziplinären Arbeiten und Inszenierungen. Dass je nach Positionierung des Publikums unterschiedliche Konzeptionen von ästhetischen Erfahrungen in Konzertsituationen vorgenommen werden, zeigt Julia Schröder (2014) in einem Panorama unterschiedlicher Konzertsettings und -dramaturgien auf.

Silke Schmid (2014) orientiert sich in ihrer Untersuchung des Musikerlebens am Erfahrungsbegriff von John Dewey, wonach Kunst als Erfahrung sowohl in Beziehung zum künstlerischen Schaffensprozess als auch zu Alltagserfahrungen steht. Schmid beschreibt das musikalische Erleben entsprechend als einen »Prozess des involvierten, in der Präsenz des Augenblicks verankerten Vollzugs« (Schmid 2014, S. 64). Sie untersucht in ihrer theoretischen und empirischen Studie das Musikerleben von Kindern²⁶ und versteht eine »Begegnung mit Musik [...] als multiprozessuale Interaktion jenseits von Subjekt-Objektdichotomien« (Schmid 2015, S. 152)²⁷. Schmid gelingt es, die vielschichtigen Interaktionen in vier Dimensionen des Musikerlebens zu bündeln, die als anthropologische Grunderfahrungen auch für Erwachsene gelten: Narrativität, Leiblichkeit, Beziehungshaftigkeit und Materialität (Schmid 2015, S. 161–165). Diese vier Ebenen des Musikerlebens werden in einem nächsten Schritt genauer beschrieben.

5.7.1 Narrativität

Narrativität betrifft die Zeitlichkeit und das Imaginationspotenzial von Musik (Schmid 2015, S. 153). Für mögliche resonante Musikbeziehungen werden mit Narrativität »atmosphärische Dramaturgien, die u.a. Charakter, Figuren und Gesten implizieren, wirksam« (Schmid 2015, S. 154). Der Erzählcharakter und das damit verbundene Potenzial für resonante Musikbeziehungen erinnert an das von Small erwähnte Storytelling innerhalb des *Musicking* (Small 1998, S. 139). Musik erzählt nicht nur, indem sie auf etwas oder auf sich selbst hinweist, sondern sie erzählt auch von uns selbst, denn »Narrativität entspricht einer Strategie unserer Selbstwahrnehmung und -konstruktion – und die narrative Dimension des Musikerlebens damit vielleicht tatsächlich derjenigen Dimension, in der in diesem Sinne Selbst-Ausdruck durch Musik nachvollzogen wird.« (Schmid 2014, S. 116) Eine Musikbeziehung ist daher immer auch eine Selbstbeziehung. Im Erleben von Musik eröffnet sich ein Spielfeld für das eigene Sein und das (Aus-)Probieren von Identitäten²⁸.

26 Die von Silke Schmid herausgearbeiteten Dimensionen des Musikerlebens sind allgemein menschlicher Natur.

27 Die Auflösung dieser Dichotomie erinnert an die Mediopassivität in resonanten Musikbeziehungen, in denen sich Aktivität und Passivität vermischen.

28 Auf die enge Beziehung zwischen Musik und Identität wird in der musikpädagogischen Praxis sehr oft verwiesen. Auch die Forschung und Literatur hierzu ist sehr vielfältig. Stellvertretend sei hier auf das *Handbook of Musical Identities* (MacDonald et al. 2017) verwiesen.

Narrativität betrifft jedoch nicht nur den Erzählcharakter von Musik, sondern auch deren zeitliche Organisation. »Ein wichtiger Schlüssel für den Zugang zu (auch komplexer, unbekannter) Musik ist damit in der Assoziation konkreter oder auch abstrakter narrativer Strukturen zu finden.« (Schmid 2015, S. 153–154) Narrativität bedeutet also keineswegs nur Mimesis und ein Nachvollziehen von programmatischer Musik, sondern auch ein »Zeiterleben wie Dehnung, Verdichtung oder Straffung von Zeit und damit verbundene atmosphärische Aufladungen« (Schmid 2015, S. 164). In der westlich-klassischen Musik kann demnach die zeitliche Organisation von Motiven, Strukturen und Entwicklungen in Kompositionen ein Ausgangspunkt für ein narratives Musikerleben sein. So kann das Anfangsmotiv von Beethovens 5. *Sinfonie* leicht erkannt und in seiner musikalischen Entwicklung verfolgt werden. Genauso sind aber auch der Energieverlauf und die Expressivität des Musizierens mit der Dimension der Narrativität verbunden, denn mit Mitteln der Interpretation wie u. a. Agogik, Artikulation und Dynamik können Kompositionen auch in ihrer Präsenz und ihrem Spannungsverlauf sehr unterschiedlich gestaltet werden. Interpretationen können so zum Narrativ werden, die vom Publikum individuell gelesen werden. Denn wenn Musizierbewegungen in einem bestimmten Verhältnis von Spannung und Zeitlichkeit ausgeführt werden, können sie als Geste eine besondere Bedeutung erhalten. So entwickelt das Percussion-Ensemble Quatuor Beat aus dem Musizieren heraus Gesten, die auf einer zweiten Ebene mit dem Publikum kommunizieren und Dialoge oder nonverbale Szenen erzählen²⁹. Auch das instrumentale Theater bei Mauricio Kagel basiert auf musikalischen Spielideen und Musizieraktionen, aus denen sich eine Handlung ergibt. Die Komposition *Match für drei Spieler* konzipiert Kagel zu Beginn als Tischtennispartie zwischen zwei sich gegenüber sitzenden Cellist*innen, derweil der*die Percussionist*in als Schiedsrichter*in zwischen den beiden Cellist*innen das Spiel beobachtet und mitunter eingreift.

Freilich können die Assoziationen zu einem Musikstück sehr verschieden ausfallen. Beethovens Anfangsmotiv aus der 5. *Sinfonie* wird zwar oft als Schicksalsmotiv bezeichnet. Doch der erste Satz kann auch als Fußballszene interpretiert werden, wie dies der Musikwissenschaftler Peter Schickele als Sportkommentator in einem Konzert für Erwachsene tut, selbstverständlich mit einer Wiederholung eines Fouls in Zeitlupendarstellung³⁰. Der Spannungsverlauf des ersten Satzes kann aber auch als rasante Schlittenfahrt gehört und grafisch als Video³¹ dargestellt werden oder aber als gestisches Streitgespräch gedeutet werden³². Eine häufige Verwendung von Narrativität als Erlebnisdimension von Musik ist in Visualisierungen, insbesondere in Filmmusik, zu finden. Hier wird Musik sehr unterschiedlich eingesetzt, sei dies, um z. B. Emotionen zu verstärken, Spannung aufzubauen oder Personen und Situationen zu charakterisieren. Musik kann in paraphrasierender Weise Szenen begleiten, aber auch kontrapunktieren, etwa wenn eine Kampfszene mit einem Choral unterlegt wird, was eine Art Entrückung bewirkt.

29 Trailer der Produktion *Drumblebee* vgl. https://www.youtube.com/watch?v=Z_GwARj3dTc [15.07.2023].

30 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=MzXoVo16pTg> [15.07.2023].

31 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=vcBno4lyELc> [15.07.2023].

32 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=EEhF-7suDsM> [15.07.2023].

Mit Musik können auch zeitliche Bezüge und Verweise hergestellt werden, was die Musik als zusätzliche inhaltliche Informationsquelle in den Vordergrund rückt. Was im Bild noch nicht sichtbar ist, wird bereits gehört. Musik offenbart auch hier ihr narratives Potenzial.

Das Spielen mit der Zeitlichkeit von Musik ist auch ohne Visualisierung für das Musikerleben reizvoll, manchmal eine Herausforderung und beim geglückten (Wieder-)Erkennen eine Selbstwirksamkeitserfahrung. So bieten musikalische Verweise, Rückbezüge, Andeutungen, Zitate oder die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Stimmen und Erzählungen (etwa in Quartetten und Quintetten von Mozartopern) vielfältige Anregungen für ein narratives Musikerleben und Denkstoff für die beim *Intrinsic Impact* erwähnte »intellectual stimulation« (Brown et al. 2011). Für eine narrative Musikvermittlung, die mit der zeitlichen Gestaltung spielt, eignen sich insbesondere Formen wie das Rondo, die Variation, der Basso continuo, aber auch unregelmäßig auftretende Motive. So kann z. B. bei einem Kinderkonzert zum Thema Baustelle innerhalb eines Rondos jeweils zum Refrain eine Arbeitsbewegung ausgeführt werden, sei dies schaufeln, hämmern oder wischen (was die Narrativität mit der Dimension der Leiblichkeit verbindet). Als Beispiel für ein unregelmäßig auftretendes Motiv sei auf Schönbergs *Klavierstück op. 19 Nr. 2* hingewiesen, dessen Terzmotiv sehr gut hörbar in unregelmäßigen Abständen erklingt. Gerade diese Unvorherhörbarkeit und die damit verbundene Spannung können in einem Kinderkonzert zum Thema Spielen für eine Mitmachaktion genutzt werden. Nach der Einladung zum Memoryspiel mit dem Klavier als Spielpartner wird die Terz als klingendes Kartenpaar vorgestellt und jedes Mal, wenn dieses Intervall auftaucht, mit Handgesten zwei Karten als Pantomime hochgehalten.

Wie ein zeitlicher Spannungsverlauf einer Arie anhand von Narrativität vermittelt werden kann, sei am Beispiel von Monteverdis *Si dolce è 'l tormento* gezeigt. Der Spannungsbogen einer Phrase wird als Weg durch den Raum dargestellt, verbunden mit der Aufgabe, vom Zielpunkt zwar magnetisch angezogen zu werden, aber den Weg dorthin in gleichmäßigem Tempo in Zeitlupe und doch spannungsvoll zurückzulegen und erst zum Ende der Phrase auch wirklich dort einzutreffen.

Neben der Zeitlichkeit von Musik betrifft Narrativität auch ein durch die Musik verändertes Zeitempfinden, sei dies, indem man die Zeit vergisst, die Zeit wie im Flug vergeht oder endlos gedehnt wird (Schneider 2009). In welchem dieser Modi auch immer, es kann davon ausgegangen werden, dass resonante Musikbeziehungen mit einem besonderen Zeiterleben verbunden sind. Musik und Musikvermittlung veredeln in resonanten Musikbeziehungen die Zeit. Auf entsprechende Zeit- und Präsenzerfahrungen wird im weiteren Verlauf der Arbeit eingegangen (vgl. Kapitel 6.3).

Ein weiterer zeitlicher Aspekt des Musikerlebens ist mit dem Hervorrufen persönlicher Erinnerungen verbunden. Hier verbindet sich Narrativität mit der »emotional resonance« des *Intrinsic Impacts* (Brown et al. 2011), was aufzeigt, dass mannigfaltige Kombinationen zwischen den vier Dimensionen des Musikerlebens und den unterschiedlichen *Intrinsic Impacts* möglich sind.

5.7.2 Leiblichkeit

Eine zweite Dimension des Musikerlebens ist die Leiblichkeit, denn der »Körper fungiert [...] als grundlegendes Orientierungsorgan. Implizites Körperwissen ist demnach eine zentrale Bezugsgröße. Auch unbekannte Musik kann eine unmittelbare Relevanz gewinnen, indem sie z.B. intuitiv als Simulation von Körperzuständen und Bewegungsdynamiken interpretiert wird.« (Schmid 2015, S. 153) Für die Musikvermittlung bietet sich daher nicht nur ein körperlicher Nachvollzug von Musik an, sondern auch ein bewusster Umgang mit dem Gestus einer Musik (Schmid 2015, S. 153). Die Nähe von Musik und Körperlichkeit ist in Konzertsituationen offensichtlich: die Musiker*innen verkörpern die Musik und bringen sie mit ihrem Körper zur Aufführung (Berg 2018). Dass dies keine mechanische Übertragung ist, sondern ein ganzheitliches Verständnis von Körper und Leib im Sinne von Plessner³³ voraussetzt, gilt sowohl für die Interpret*innen als auch für die Zuhörer*innen. Der enge Bezug zwischen Leiblichkeit und Musik zeigt sich nicht nur im Tanz und in der Tanzmusik, sondern auch in vielen sprachlichen Metaphern (oft verbunden mit einer inneren oder äußeren Bewegung), mit denen in der Musik gearbeitet wird: Ein musikalischer Satz wird auf Englisch und Französisch als *mouvement* bezeichnet, dieser wird vielleicht *andante*, also gehend, und *molto espressivo*, mit viel Ausdruck, gespielt. Resonante Musikbeziehungen über Leiblichkeit zu intensivieren, eröffnet mannigfaltige Möglichkeiten, wobei sowohl der Körper³⁴ der Musizierenden als auch der Zuhörenden ins Zentrum des Interesses rücken. Wie im Kapitel 4.4.2 erwähnt, begünstigt ein ausdrucksstarkes Musizieren einen Nachvollzug, denn die Musizierenden körperlich agieren zu sehen, unterstützt das Zuhören. Sichtbarkeit zu schaffen und eine Aufstellung, Nähe oder Distanz zwischen den Musizierenden und zum Publikum bewusst zu gestalten, gehören zu grundlegenden Vorgehensweisen der Musikvermittlung. Dabei können sowohl Nähe als auch Distanz resonante Musikbeziehungen begünstigen. Erleben Zuhörer*innen Musizierende in unmittelbarer Nähe, so erfasst das Erleben des Klangs den ganzen Körper der Zuhörer*innen. Zusätzlich werden durch die Nähe auch Nebengeräusche hörbar, sei dies das Atmen der Musiker*innen, ein Mitsummen der Melodie, Klappengeräusche eines Fagotts oder ein leises Taktklopfen. Diese Nebengeräusche müssen nicht als Störfaktoren wahrgenommen werden, sondern intensivieren die Nähe und Authentizität (vgl. Kapitel 3.1.2 und 4.3). Doch auch das Schaffen von Distanz kann das leibliche Erleben von Musik betonen. Ein Duo, das nicht direkt nebeneinander spielt, sondern bewusst in großer Entfernung an ungewohnten Positionen (z. B. um das Publikum herum) im Raum agiert, kommuniziert mit deutlicher Körpersprache, um das gemeinsame Musizieren aufeinander abzustimmen. Obwohl eine solche Aufstellung von einem musikalischen Standpunkt aus gesehen nicht optimal ist, ja für die Musizierenden mit erhöhten Schwierigkeiten und einem Risiko verbunden ist, können über die Leiblichkeit resonante Musikbeziehungen begünstigt werden.

33 Helmuth Plessner (1928; 1931) unterscheidet zwischen *Körper haben* und *Leib sein*. Der Mensch hat ein instrumentelles Verhältnis zu seinem Körper und kann in Distanz zum Körper gehen; der Körper bietet einen gewissen Widerstand. Zum Leib hingegen hat der Mensch keine Distanz, er ist dem Leib ausgeliefert. Der Leib ist Quelle von Widerfahrungen.

34 Wie erwähnt meint diese Arbeit mit Körper auch immer den Leib.

Instrumente, bei denen das Produzieren von Klang unmittelbar mit einem körperlichen Nachvollzug verbunden ist, bieten sich für einen leiblichen Zugang zum Musikerleben besonders an. Percussionsinstrumente sind dafür besonders geeignet, da auch die Zuhörer*innen beim Beobachten der Körperbewegung eine bestimmte Klangerwartung entwickeln und daher in antizipierender Weise in das musikalische Geschehen involviert sind³⁵. Auch Bläser(-ensembles) sind in der Musikvermittlung beliebt, da sie beim Spielen mobil sind, was für eine instrumentale Inszenierung von großem Vorteil ist (wie in der Produktion *Die Blecharbeiter* des Sonus Brass Ensembles³⁶ zu sehen ist). Hier werden nicht nur verschiedene Aufstellungen und Choreographien umgesetzt, sondern Spielbewegungen bewusst vergrößert, verfremdet, umgedeutet, erweitert und mit szenischen Elementen und Bewegungstheater ergänzt. Ensembles wie Mnozil Brass³⁷ sind seit Jahren mit szenischen Konzerten oder Shows für Erwachsene erfolgreich auf Tournee und verbinden Virtuosität mit narrativem und leiblichem Musikerleben. Ein körperliches Musizieren in einem dafür nicht vorgesehenen Kontext (etwa in einem klassischen Sinfoniekonzert) wird jedoch als unpassend empfunden und mitunter von Kolleg*innen, Publikum oder Presse kritisiert. Der Körper von Musiker*innen, der als Medium den Fokus auf sich lenkt, wird im Kontext eines traditionellen Konzerts als störend empfunden, während in einem Rockkonzert ein körperbetontes Musizieren zum Habitus gehört. Der Körper der Interpret*innen wird allerdings auch in der westlich-klassischen Musik in den Vordergrund gerückt, insbesondere in Kompositionen Neuer Musik. Ein bekanntes Beispiel dafür ist Vinko Globokars *Corporel*. Allerdings werden ein bewusster Umgang mit dem Körper sowie ein körperliches Musizieren von den meisten Musiker*innen nur in Hinblick auf ein optimales, virtuoses und gesundes Musizieren beachtet, nicht jedoch, um ein Musikerleben des Publikums zu verbessern. Auftrittstrainings konzentrieren sich oft auf ein professionelles, überzeugendes Verhalten in Bühnensituationen ohne Lampenfieber und gehen weniger auf das Sensibilisieren für Momente der Präsenz, der Co-Präsenz mit dem Publikum und möglichen Interaktionen ein. Es wird also eher von einem Sender-Empfänger-Modell ausgegangen und weniger darauf geachtet, dass Musiker*innen im Sinne der Mediopassivität auch dem Publikum zuhören und ihm bewusst Räume der Selbstwirksamkeit geben.

Denn Leiblichkeit als Dimension des Musikerlebens in Konzertsituationen ist auch für die Zuhörer*innen von hoher Relevanz. Während im 19. Jahrhundert, wie Eduard Hanslick berichtet, das Publikum bei besonders gelungenen Passagen sein Verständnis mit Begeisterung kundtut (»welch bewegtes Murmeln des Verständnisses, welch leises Wetterleuchten der Empfindung« (Hanslick et al. 2008, S. 175)), wird es im Verlaufe der Zeit dazu erzogen, Konzerte still, reg- und beinahe körperlos zu hören³⁸. Das Räuspern, Husten und sich in eine angenehmere Position bewegen zwischen einzelnen Sätzen kann durchaus als kleine Flucht und Befreiung innerhalb dieser Anspannung gedeutet wer-

35 Z.B. bei der Body Rhythm Factory, vgl. <https://yamawards.org/winners/live-at-theatre-zebu> [15.07.2023].

36 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=LUjm5lvbNbs> [15.07.2023].

37 Vgl. <https://mnozilbrass.at/> [15.07.2023].

38 In Opern hingegen sind Zwischenrufe und -applaus erlaubt.

den³⁹. Gleichzeitig gehört bei bestimmten Gelegenheiten (z.B. bei der *Last Night of the Proms*) auch in heutigen westlich-klassischen Konzerten eine Interaktion mit dem Publikum wie das Mitkatschen oder Mitsingen zur Tradition. Um die Leiblichkeit als Dimension des Musikerlebens zu diversifizieren (denn auch ein stilles, unbewegtes Zuhören kann innerlich bewegen), bedarf es einer Vielfalt von Konzertformaten. Steh- oder Wandelkonzerte ermöglichen dem Publikum ein anderes körperliches Musikerleben, was in Liege- oder Yogakonzerten noch erweitert wird. Für resonante Musikbeziehungen ist die Leiblichkeit ein wesentlicher Aspekt (vgl. Rosas Ausführungen zum Wechselspiel von Körper, Selbst und Welt in Kapitel 3.1.2), insbesondere bei *Beziehungen in Musik*, worauf in Kapitel 6.3 eingegangen wird.

5.7.3 Beziehungshaftigkeit

Die Dimension der Beziehungshaftigkeit erfasst die Konzertsituation als eine »sozial aufgeladene, beziehungshafte Situation; Musik wird u. a. dann als subjektiv bedeutsam erlebt, wenn Interaktion und dialogische Resonanz im Mittelpunkt stehen.« (Schmid 2015, S. 154) Diese Dimension streift resonante Musikbeziehungen schon rein begrifflich und es gilt herauszuarbeiten, was die Beziehungshaftigkeit ausmacht und in welchem Verhältnis sie zu den resonanten Musikbeziehungen steht.

Wird Musik als soziale Praxis verstanden, so entsteht beim Musizieren ein Beziehungsnetz. Als Grundprinzip des in Beziehungtretens gilt zunächst der nonverbale Dialog. Silke Schmid verbindet den Dialog mit dem Begriff der Resonanz, wobei sie einerseits auf die Neurowissenschaft Bezug nimmt und darauf hinweist, dass mit Resonanz über das Spiegelneuronensystem eine empathische Teilhabe verspürt wird, und sie andererseits auf den Philosophen Peter Sloterdijk rekurriert, der von einer »radikalen Resonanz« spricht (Schmid 2014, S. 120). Mit der radikalen Resonanz meint Sloterdijk »die Bedingtheit unseres Daseins im Hinblick auf ein Ich [...], das von der ersten Sekunde seiner Existenz an ein Gegenüber gebunden ist« (Schmid 2014, S. 120). Bezogen auf die Musik bedeutet dies, dass auch wenn alleine musiziert oder Musik gehört wird, sie dennoch »kein solipsistisches Phänomen [ist]. Sie transportiert projizierte Beziehungen zur Welt und zu Anderen.« (Schmid 2014, S. 122) Ein prägendes Merkmal und Gestaltungsprinzip von Musik ist das Dialogische, als Wechselbeziehung von Erwartung und Antwort und als nonverbale Gesprächsform mit sich selbst (Schmid 2014, S. 124–125). Da Resonanz gemäß Neurowissenschaft eine empathische Teilhabe begünstigt, übertrifft die dialogische Resonanz eine gewöhnliche Interaktion (Schmid 2015, S. 154). Musikvermittlung, die mit einer empathischen und anerkennenden Haltung musikalische Beziehungen stiftet und fördert, hat gute »Chancen, zu positiver Involviertheit zu führen« (Schmid 2014, S. 127). Ausgangspunkt und Basis »jeder Vermittlungsaktion ist »echter« Kontakt.« (Schmid 2015, S. 164) Als konkrete Vorgehensweisen schlägt Schmid vor, das Orchesterspiel als inszenierte Interaktion zu vermitteln, Call-and-Response-Aktionen als soziale Kommunikations- und Rollenspiele durchzuführen oder Methoden der Sze-nischen Interpretation anzuwenden (Schmid 2015, S. 164).

39 Dies ist insbesondere nach langsamen Sätzen zu beobachten.

Um resonante Musikbeziehungen aufzubauen, braucht es ein aufrichtiges gegenseitiges Interesse. Nur wenn Musikvermittelnde mit Empathie in Beziehung treten und auch dem Gegenüber Anerkennung zeigen, kann es zu einem Wechselspiel und zu einem Dialog kommen. Es geht nicht um eine Beziehung zum Publikum, sondern um eine Beziehung *mit* dem Publikum. Das bedeutet, das Publikum als Partner anzuerkennen und die Beziehung als wechselseitige Interaktion zu verstehen, die unverfügbar ist und nicht kontrolliert werden kann. Erst dann entsteht eine lebendige Beziehung zwischen der Musik als Beziehungskunst und den Menschen als Beziehungswesen. Musik trägt Beziehungen in sich, zur Welt und zu anderen. Musizieren und Musik zu vermitteln ist eine vielschichtige künstlerische Beziehungsarbeit. Es geht um das (Auf-)Spüren von Erwartungen und Antworten, darum, Besonderheiten der Beziehung hervorzuheben, Mitmusiker*innen und Publikum als Spielpartner*innen anzuerkennen und verschiedene Formen des Zusammenspiels zu wagen und bewusst zu gestalten. Musizieren als künstlerische Beziehungsarbeit führt eine zusätzliche Interpretationsebene ein, die nicht danach fragt, wie eine bestimmte Passage gespielt werden soll, sondern wie diese Passage *gemeinsam* gespielt werden kann – wobei im Sinne der *Radical Performance* ganz unterschiedliche Varianten durchgespielt werden können.

Auch wenn sich Beziehungshaftigkeit in ganz traditionellen Konzerten entfalten kann, sind Konzerte ohne Dirigent*in für diese Dimension des Musikerlebens besonders spannend. Dies gilt für die Kammermusik und insbesondere für (Kammer-)Orchestermusiker*innen, die stark untereinander kommunizieren und damit auch dem Publikum ein einfacheres musikalisches Mitvollziehen ermöglichen. Ein traditionelles Beispiel von Konzerten, die mit Beziehungshaftigkeit arbeiten, sind Mitsingkonzerte, etwa zum *Weihnachtsoratorium* von Johann Sebastian Bach, auf dessen Aufführung sich das Publikum vorbereitet und freut. Doch ist es auch möglich, dass das Publikum in einem traditionellen Konzert aus dem Stegreif singt. So bittet die Pianistin Gabriela Montero das Publikum oft anstelle einer zweiten Konzerthälfte oder einer Zugabe, ein Lied zu singen, über das sie anschließend improvisiert⁴⁰. Damit zeigt sie ihre Empathie und Anerkennung dem Publikum gegenüber und kreiert Situationen, die einzigartig sind und niemand voraussagen kann. Durchinszeniert sind hingegen die Shows des Quartetts Salut Salon, das den *Sommer* von Vivaldi als akrobatische Beziehungskiste interpretiert⁴¹. Auch den Musiker*innen von Salut Salon ist eine Beziehung zum Publikum wichtig: Sie moderieren auf ihren Tourneen jeweils in der Landessprache des Publikums, sei es Deutsch, Spanisch, Russisch oder Chinesisch. Ein Dialog als *Beziehung mit Musik* kann also musikalisch oder auch verbal erfolgen.

5.7.4 Materialität

Die Materialität als vierte Dimension des Musikerlebens meint die materiale Beschaffenheit von Musik, was sowohl »die Haptik und Optik von Klangerzeugern [...], ihre spezifische Beschaffenheit, aber auch die materiale Faszination von Klängen als ästhetische

40 Vgl. <https://vimeo.com/509263207> [15.07.2023].

41 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=BKezUd_xw20 [15.07.2023].

›Sensationen« (Schmid 2015, S. 155) betrifft. Der Klang eines Instruments, einer Stimme, eines Klangkörpers, aber auch eines Raums und dessen Akustik können faszinieren, z. B. wenn das Innere eines Brückenpfeilers bespielt wird⁴² oder die Musiker*innen in einer speziellen Aufstellung im Raum spielen, sei dies um das Publikum herum oder hinter der Bühne. Bei gewissen Kompositionen ist dies vorgeschrieben, etwa bei Hans Zenders *Winterreise* oder Charles Ives' *Unanswered question*. An der Biographie und an den Kompositionen von Charles Ives lässt sich ein explorativer Umgang mit Materialität besonders gut zeigen. Ives' Vater führte mit Charles Klangexperimente durch, etwa auf einem Kirchturm, mit Blaskapellen auf einem Sternmarsch oder auf einem Boot mitten im See. Auch in seinen Kompositionen sind ungewöhnliche Hörerlebnisse zu entdecken, z. B. verstimmte Klaviere oder gleichzeitig spielende Blaskapellen. Ein exploratives Erkunden von Musik und ihrer (klanglichen und haptischen) Materialität kann auch für das Publikum spannend sein. Bei Kindern mag dies bereits mit einem Trommelfell, einem Kontrabass oder Fagott geschehen, bei Erwachsenen (und selbstverständlich auch Kindern) vielleicht mit einem Theremin. Aber auch ein Streichquartett kann zu einer klanglichen Entdeckung werden, etwa bei der Interpretation von George Crumbs *Black Angels* mit elektronischen Klängen und erweiterter Spieltechnik. Doch nicht nur besondere Instrumente, Klänge und Räume, auch besondere Resonanzkörper können die Materialität von Musik in den Fokus rücken. So dienen in einem Konzert von und mit gehörlosen Menschen Holzpodeste auf der Bühne und Luftballone im Publikum als Verstärker von Schwingungen⁴³. Das Erforschen von neuen Klangsphären ist bei Menschen jeden Alters beliebt: Kinderkonzerte nutzen die Materialität als Dimension des Musikerlebens gerne mit Klanginstallationen⁴⁴ und -expeditionen⁴⁵, und auch in Konzerten für Erwachsene wird Materialität auf ähnliche Weise thematisiert (insbesondere bei Improvisation und zeitgenössischer Musik)⁴⁶.

Die Dimension der Materialität betont einerseits, dass ein offenes entdeckendes Hinlauschen und im wörtlichen Sinne ein Begreifen starke Musikerlebnisse begünstigen und andererseits, dass auch (virtuelle) Dinge wichtige Akteure in der Konzertsituation sind und den Verlauf einer resonanten Musikbeziehung (mit-)bestimmen können.

5.7.5 Musikerleben als Ausgangspunkt für resonante Musikbeziehungen

Schmids vier Dimensionen des Musikerlebens bilden für die Resonanzaffine Musikvermittlung verschiedene Ebenen, auf denen sich Musikbeziehungen ereignen. Das Mu-

42 Vgl. ein Konzert von Christian Kobi in einer Berner Brücke <https://www.srf.ch/news/regional/bern-freiburg-wallis/zwischen-fahrbahn-und-aare> [15.07.2023].

43 Vgl. die Videodokumentation eines Konzerts des Sinfonieorchesters Basel <https://www.youtube.com/watch?v=hOLGmvoDQjk> [15.07.2023].

44 Vgl. die Klanginstallation *Plingpolyplü Fantastiko* des Büros für Konzertpädagogik und Johannes Voit <http://konzertpaedagogik.de/projekt1/> [15.07.2023], Video siehe <https://www.youtube.com/watch?v=fiX6ydDYt1o&t=2s> [15.07.2023].

45 Vgl. die Komposition *Sonne, Mond und Streicher* von Carola Bauckholt in einem Konzert des Ensemble Resonanz <https://www.youtube.com/watch?v=7zL62YXltIY&t=13s> [15.07.2023].

46 Vgl. das Festival Rümlingen, als Beispiel *Hauensteinschlag* (2020) <https://player.vimeo.com/video/470916487> [15.07.2023].

sikerleben ist nicht nur eine intensive Form der Wahrnehmung, sondern eine Form der Begegnung und Auseinandersetzung mit der Musik und sich selbst. Im Musikerleben stehen Affizierung und Selbstwirksamkeit im Austausch und in einer Wechselwirkung. Grundsätzlich lassen sich alle vier Dimensionen des Musikerlebens mit den vier Formen von resonanten Musikbeziehungen verbinden. Während die *Selbstbeziehung durch Musik* fundamental zum Musikerleben gehört, zeichnen sich für die anderen drei Formen der Musikbeziehungen bestimmte Erlebnisdimensionen als besonders förderlich ab, die aber in der Praxis auch mit anderen Erlebnisdimensionen kombiniert werden.

Die Narrativität kann beispielsweise als bevorzugte Ebene für Beziehungen zu Musik bezeichnet werden. So kann eine musikalische Struktur über Bewegung oder Visualisierungen vermittelt werden, um Erkenntnisse zu gewinnen. Dies entspricht einer *Beziehung zu Musik*. Die musikalische Struktur kann aber ebenso Ausgangspunkt für eine soziale Interaktion sein, etwa wenn das Publikum beim wiederkehrenden Refrain zu einer Mitmachaktion eingeladen wird. Hier wird ausgehend von einer musikalischen Struktur eine *Beziehung mit Musik* eröffnet. Mit der musikalischen Struktur kann zudem die Präsenz von Musik verdeutlicht werden. Wenn beispielsweise die sich langsam verändernden Klangschichten in Ligetis *Atmosphères* mit einer flirrenden Lichtregie nachgezeichnet werden, so wird über das Zeigen der Machart dieses Musikstücks, nämlich seiner mikropolyphonen, oszillierenden Cluster, dessen Präsenz verstärkt. Es ergibt sich eine *Beziehung in Musik*.

Dieses Beispiel weist darauf hin, dass die Körperlichkeit als musikalische Erlebnisdimension nicht eindeutig einer bestimmten Beziehungsform zugewiesen werden kann. In sehr direkter Weise findet eine *Beziehung mit Musik* über die Körperlichkeit und Leiblichkeit statt. Je nach Gestaltung der Beziehung sind jedoch auch *Beziehungen zu Musik* oder *in Musik* möglich. Eindeutiger kann eine Nähe der Beziehunghaftigkeit zu einer *Beziehung mit Musik* bestimmt werden. Bei der vierten musikalischen Erlebnisdimension, der Materialität, ergeben sich wiederum unterschiedliche Beziehungsformen: sowohl eine *Beziehung zu Musik* als auch eine *Beziehung in Musik* sind hier denkbar. Es sind also grundsätzlich alle Kombinationen von musikalischen Erlebnisweisen und Beziehungsformen möglich, was für die Musikvermittlung einen weiten Möglichkeitsraum im Gestalten von Konzerten eröffnet.

5.8 Zusammenfassung

Um die Konzertsituation in ihrer Beschaffenheit zu untersuchen, erfährt sie hinsichtlich verschiedener für die Resonanzaffine Musikvermittlung relevanter Aspekte eine theoretische Fundierung. Dies betrifft dramaturgische Gestaltungsweisen der Konzertsituation, mögliche Gründe für einen Konzertbesuch sowie verschiedene Ebenen des Musikerlebens. Grundsätzlich steht die Konzertsituation in einem gesellschaftlichen Kontext, wird mit starken Musikerlebnissen aber als insuläres Ereignis erlebt, woraus eine Grunddynamik entsteht. Wie in einem kurzen historischen Exkurs gezeigt wird, gab es auch in früheren Zeiten eine Vielfalt an Konzertformaten und -programmen für unterschiedliche Publika.

Die Konzertsituation kann mit dem Philosophen Günther Anders (2017) als eine musikalische Situation der Veränderung bezeichnet werden. Im Modus des Lauschens, was einem offenen Hinhören entspricht, werden die Zuhörer*innen ins musikalische Geschehen involviert. Im musikalischen Vollzug vermischen sich Musizieren und Zuhören auf medipassive Weise: »Man hört, als sänge man.« (Anders 2017, S. 62) Eine Verwandlung innerhalb der musikalischen Situation geschieht nach Anders in drei unterschiedlichen Grunderfahrungen, nämlich als Gelöstsein-in-Musik (z.B. beim Hören von Tanzmusik), als Aufgelöstsein-in-Musik (z.B. beim Hören von spätromantischer Musik) und als Abgelöstsein-in-Musik (z.B. beim Hören von polyphoner Musik) (Anders 2017, S. 68; S. 124–125). Um die Attraktivität von Konzerten zu steigern und sie zu »ästhetisch-sozialen Ereignissen« (Tröndle 2009b, S. 26) zu machen, werden neue Darbietungsformen geschaffen, in denen der Raum, das Programm, der zeitliche und dramaturgische Ablauf sowie der Kontext miteinbezogen werden (Tröndle 2009a). Statt von Musikvermittlung, Kuratieren oder Konzertdramaturgie wird auch von Konzertdesign (Uhde 2018) gesprochen, was alles Vorgehensweisen sind, mit denen Konzertsituationen kreiert werden, um das Musikerlebnis zu intensivieren. Beim Inszenieren von Konzertsituationen werden mit Raum und Licht Atmosphären geschaffen, es wird auf einen dramaturgischen Spannungsbogen geachtet und persönliche Begegnungen zwischen Publikum und Musiker*innen ermöglicht.

Mit der Erweiterung von Konzertformaten verbunden ist eine Abwendung von einer reinen Repräsentationsfunktion von Musik. Damit verändert sich auch die Rolle der Musiker*innen. Sie führen die Musik nicht nur *aus*, sondern führen sie *auf*. Daher müssen sie nicht nur musikalische Fähigkeiten beweisen, sondern auch eine künstlerische Idee und Dringlichkeit für das Konzert formulieren (Hannah et al. 2003). Es sind nicht nur die musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten der Musiker*innen, sondern auch ihre Intentionen und Motivationen, ihr Interesse für das Publikum und die Gesellschaft sowie ihr Kommunizieren, Interagieren und Kollaborieren, die die Qualitäten von Konzertsituationen ausmachen und dem Geschehen eine Relevanz verleihen.

Erkenntnisse aus der Besucher*innenforschung belegen, dass das Publikum sich aufgrund unterschiedlicher intrinsischer Interessen für einen Konzertbesuch entscheidet, zentral für ein starkes Musikerlebnis im Konzert ist jedoch ein Fasziniert- und Gepacktsein (»captivation«) von der Musik (Brown et al. 2011, S. 8). Neben einer grundsätzlichen Offenheit sind es Selbstwirksamkeitserfahrungen im intellektuellen, emotionalen, spirituellen, ästhetischen und sozialen Bereich, die das Publikum als Motivation sowie als Auswirkungen eines Konzertbesuchs angeben. Die »togetherness« (Pitts 2014) und »liveness« (Radbourne et al. 2014) in Konzertsituationen begünstigen ein inkludierendes, immersives und involvierendes Musikerleben sowie das Erfahren von Co-Präsenz. Gleichzeitig muss aber auch immer damit gerechnet werden, dass Konzertsituationen exklusive und exkludierende Veranstaltungen sind.

Musik kann auf unterschiedliche Weise erlebt werden, was für die verschiedenen Formen von resonanten Musikbeziehungen von Interesse ist. Mit Martin Seel (1991) kann zwischen einem kontemplativen, korresponsiven und imaginativen Modus des Musikerlebens unterschieden werden. Silke Schmid (2014) schlägt vier Dimensionen des Musikerlebens vor, nämlich Narrativität, Leiblichkeit, Beziehungshaftigkeit und Materialität. Damit werden die Zeitlichkeit und das Imaginationspotenzial von Musik, der körperliche Nach-

vollzug, der dialogische Charakter sowie die materielle (im Sinne von dinglicher) Beschaffenheit von Musik, also ihre Optik, Haptik und Klanglichkeit, zu wichtigen Akteuren in Musikbeziehungen, auf die im nächsten Kapitel eingegangen wird.

6. Theoretische Fundierung von Musikbeziehungen in Konzertsituationen

Die erfolgten Erörterungen zur Gestaltung von Konzertsituationen und unterschiedlichen Ebenen des Musikerlebens weisen darauf hin, dass in Konzertsituationen verschiedene Zugänge zu Musik möglich sind. Die Resonanzaffine Musikvermittlung unterscheidet zwischen einer *Beziehung zu Musik, mit Musik, in Musik* und *durch Musik*, die jeweils anders ausgerichtet sind. Diese Unterscheidung erfolgt in Anlehnung an die verschiedenen Resonanzbeziehungen von Hartmut Rosa (2016) und entspricht einem heuristischen Zugang. In der Praxis ereignen sich die unterschiedlichen Musikbeziehungen häufig gleichzeitig. Daher wird zunächst am Beispiel des amerikanischen Musikvermittlers Eric Booth auf die Praxis der Musikvermittlung eingegangen, bevor die verschiedenen Musikbeziehungsformen theoretisch fundiert werden.

Der Schauspieler Eric Booth wirkt seit Jahrzehnten in den USA als Musikvermittler und verwendet dafür den Begriff des *Teaching Artist* (Booth 2009)¹. Basierend auf seinen Erfahrungen hat er ein Buch herausgegeben, in dem Prinzipien des Musikvermittels und praktische Tipps vereint sind. Die Bezeichnung des *Teaching Artist* weist darauf hin, dass sein Musikverständnis mit einem Bildungsanspruch verbunden ist: »You might say the core activity of both art and learning is making personally relevant connections between yourself and new things.« (Booth 2009, S. 7) Den Bildungsanspruch und das Schaffen von neuen Verbindungen bezieht Booth sowohl auf die Musiker*innen als auch auf das Publikum. In Konzertsituationen kommt es daher auf mehr an, als perfekt und überzeugend zu musizieren. Es braucht eine interagierende Improvisation, die nicht nur das musikalische, sondern das gesamte Geschehen betrifft. So will Booth relevante Beziehungen stiften und identifiziert hierfür folgende Voraussetzungen:

»Audience skills include skills of the heart, such as the capacity to set aside preconceptions and prejudices and encounter something new with openness – a healthy curiosity about differentness. They include the skills to make personal meaning during the

1 Eric Booth hat viele Videos produziert, in denen er über konkrete Themen der Musikvermittlung spricht, z.B. über *The Teaching Artists Toolkit* <https://www.youtube.com/watch?v=QCOIYNuEiYI&t=67s> [15.07.2023].

improvisation between musicians and audiences in performance. There are skills of the spirit and of emotional memory and attention that are needed to effectively engage in the audience challenge of entering the musical world, exploring and making personally relevant connections.« (Booth 2009, S. 56)

Es braucht also eine Empathie und Offenheit gegenüber dem Publikum und der Situation, es braucht die Einsicht, die eigene Voreingenommenheit sowie Vorurteile zu erkennen und vorbereitete Konzepte hinter sich zu lassen. Die Offenheit, die vom Publikum erhofft wird, müssen auch Musikvermittelnde mitbringen, denn nur mit einer Neugier und einem Interesse für Andersartiges finden sie neue Inspiration und Energie.

Booth schlägt einen publikumsorientierten Weg des Dialogs vor, bei dem die Anwesenden explorativ vorgehen und woraus bedeutungsvolle Beziehungen hervorgehen können. Als Musikvermittler will sich Booth vom Publikum herausfordern lassen, geistvoll und herzlich agieren, gemeinsam musikalische Welten entdecken und dabei persönlich relevante Beziehungen stiften.

Mit seiner Neugier gibt sich Booth in eine Situation der Ungewissheit und des Nicht-Wissens, was für Interaktionen eine entscheidende Phase darstellt. Denn hier ist der Mensch auf das Gegenüber angewiesen und es kann sich ein echter Austausch entwickeln. Booth nennt diesen Raum des Dazwischen eine *Liminal Zone*, ein Begriff aus der Ritualforschung, den auch Erika Fischer-Lichte (2004) beim Herleiten ihrer Performativitätstheorie verwendet, worauf im Kapitel 6.3.1 eingegangen wird. Eric Booth jedoch orientiert sich nicht am Vorgehen der Performativität, sondern erkennt im *Liminal Space*, in der Ungewissheit und Offenheit vor allem viele Chancen:

»What do you do when you don't know what to do? That in-between place, between what you know and what you don't know, is an overlooked but crucial area in the arts and arts learning. It is sometimes called the *liminal zone*. You know this zone – you perform in it when you improvise, and you listen from inside it, moment by moment, as you make personal connections to music you have not heard before.

The word *liminal* comes from the Latin for ›threshold‹, a transitional space between two places, and is sometimes used today to describe various kinds of experiential thresholds. [...] Liminal spaces are rich with possibility.« (Booth 2009, S. 60)

Der *Liminal Space* ist eine Schwellenerfahrung und kein Wohlfühlort. Es ist irritierend, ja unangenehm bis frustrierend, keine Orientierung zu haben. Booth sieht in diesem Spannungsfeld jedoch ein Potenzial. Er will solche Momente des Unbehagens und Nicht-Wissens sogar herausfordern und nimmt sie als positives Ereignis wahr. Damit nicht genug – Booth fordert, auch dem Publikum solche liminalen Erlebnisse zuzumuten und Gelegenheiten zu schaffen, ein eigenes Repertoire zu finden, um mit Situationen der Verlorenheit umzugehen (Booth 2009, S. 61).

Booth liefert also keine Tipps und Tricks, wie ein bestimmtes Stück gehört werden soll, sondern will Musiker*innen und dem Publikum Anregungen geben, wie man mit Situa-

tionen umgehen kann, in denen man sich nicht auskennt und nicht weiß, was zu tun ist – auch und gerade in Konzertsituationen:

»The concert setting is particularly challenging for this discomfort because you can't simply walk away when you aren't making good connections (as you can in the art gallery); on the other hand, being stuck in your seat provides opportunities to reengage and move past first judgments. We developed a kit bag of things to do when we don't know what to do – whether we're standing in front of an abstract painting, watching a modern dance, or listening to a piece by Webern.« (Booth 2009, S. 61)

Relevante Musikbeziehungen ergeben sich für Booth dadurch, dass ausgehend von einem Nicht-Wissen lustvoll Strategien angewendet werden, die im Umgang mit Orientierungslosigkeit einen Weg aufzeigen und *Beziehungen zu Musik, mit Musik und in Musik* anbahnen.

Booths Strategie lässt sich in drei Punkten zusammenfassen:

»*Notice what is present.* Develop the habit of giving full attention to what is in the music. [...] this capacity is to *always* embed practices that invite observation before interpretation. [...] *Pose questions and experiment with answering.* [...] asking rich questions (and never asking closed, single-answer questions), builds a culture in which people start asking better questions themselves – and this guides them to deeper listening. [...] *Be playful* [...] If we can offset the usual discomfort of uncertainty with the many pleasures of play, listening to classical music begins to become fun [...].« (Booth 2009, S. 64, H.i.O.)

Eine Musikbeziehung entspringt einer intensiven, offenen Wahrnehmung von Musik, die nicht gleich interpretiert und bewertet. Die Aufmerksamkeit richtet sich nicht nur auf, sondern in die Musik. Booth lauscht auf die Ingredienzen und Kontexte einer Musik und erkundet die Musik mit offenen Fragen, die unterschiedliche Antworten zulassen. Die Strategie, lustvoll mit Nicht-Wissen umzugehen, besteht in einem spielerischen Umgang mit offenen Fragen (Müller-Brozović 2019b). Basierend auf einer umfassenden Beobachtung und Auseinandersetzung mit Musik konzentriert sich Booth anschließend auf einen einzigen zentralen und faszinierenden Aspekt. Ausgehend von diesem sogenannten »Entry Point« formuliert Booth Fragen, die nicht eine einzige oder gar richtige Antwort erwarten, sondern ein Experimentieren mit möglichen Antworten auslösen und mit eigenen, meist emotionalen Erfahrungen verbunden sind (Booth 2009, S. 94–95). Über eine Haltung des Wahrnehmens, Beobachtens, Erforschens, Fragens, Experimentierens und Spielens wachsen schließlich Musikbeziehungen, die für die Beteiligten eine Bedeutung erlangen und zudem Spaß bereiten. Booth geht mit seiner Strategie Risiken ein, versteht sich selbst auch als Suchenden und legt die gemeinsame Suche mit Musiker*innen und Publikum als lustvolles Spiel an.

Herausforderende und inspirierende Fragen zu einem zentralen, faszinierenden Aspekt einer Musik zu stellen, bildet für Booth den Ausgangspunkt für relevante Musikbeziehungen. Er konzipiert seine Musikvermittlung über die Sprache und steht damit in der

Tradition von Leonard Bernstein, der seine Musikvermittlung – sowohl für Kinder als auch für Erwachsene (Bernstein 1985a, 1985b) – jeweils mit einer Frage beginnt². Fragen dienen Eric Booth als Hörer und als Schlüssel für eine Beziehung mit dem Publikum. Er will damit eine persönliche Verbindung mit der Musik bewirken, also eine gleichzeitige *Beziehung zu Musik, mit Musik und in Musik* aufbauen, bevor weitere Informationen folgen. Sein Credo lautet »Engagement before Information« (Booth 2009, S. 27). Das Engagement beinhaltet ein musikalisches Erlebnis, das fasziniert oder auch irritiert, mit einer Offenheit wahrgenommen und in einer forschenden Haltung befragt wird, woraus sich dann Kenntnisse ergeben.

Ein Konzertformat, das sich für Booths Vermittlungsansatz besonders gut eignet und er nicht nur mit einem Erwachsenenpublikum, sondern auch mit Kindern durchführt, ist die allererste Probe eines Musikensembles, die als Publikumsgespräch angelegt ist (Booth 2009, S. 206). Das Publikum sitzt im Kreis oder möglichst nahe bei den Musiker*innen. Nach einer kurzen Begrüßung spielen die Musiker*innen ein kurzes, für sie wirklich herausforderndes und möglichst unbekanntes Stück (oder einen dramaturgisch geschickt gewählten Ausschnitt) und *probieren* diese Musik, d.h. sie diskutieren das Stück und spielen es in verschiedenen Varianten. Anschließend eröffnet ein*e Moderator*in die Frage- und Gesprächsrunde und bezieht möglichst unterschiedliche Perspektiven und Menschen ein, und zwar sowohl unter dem Publikum als auch im Musikensemble. Zum Abschluss spielen die Musiker*innen das Stück nochmals ganz durch (Booth 2009, S. 207–208). Aufgrund des Settings und Vorgehens kann dieses Konzertformat nur mit einem kleinen Publikum realisiert werden (laut Booth bis maximal 100 Personen). Booths Ansatz beginnt mit Musik und bringt die Beteiligten in einen *Liminal Space*, in dem sie dazu eingeladen werden, intensiv und offen wahrzunehmen. Vielleicht ergibt sich daraus eine *Beziehung in Musik*. In der anschließenden Fragerunde und Diskussion und dem damit verbundenen musikalischen Prob(ier)en entwickelt sich möglicherweise eine *Beziehung zu Musik*. Zudem bilden sich durch den Austausch und über die Nähe der Beteiligten auch *Beziehungen mit Musik*.

Im Folgenden wird nun auf die theoretische Fundierung der einzelnen Musikbeziehungen eingegangen. Zunächst geht es um Zugänge, die auf einen Erkenntnisgewinn zielen und einer *Beziehung zu Musik* entsprechen. In einem weiteren Kapitel werden anschließend Vorgehensweisen ergründet, die vor allem auf sozialen Interaktionen beruhen und somit *Beziehungen mit Musik* betreffen. Als drittes werden theoretische Bezüge zu Zugängen hergestellt, die performativ ausgerichtet sind und das Schaffen von Präsenz in den Fokus stellen, was *Beziehungen in Musik* umfasst. Da Musiker*innen *Selbstbeziehungen durch Musik* nur indirekt über die ersten drei Beziehungsformen begünstigen können, wird auf diese vierte Form der Musikbeziehung nicht gesondert eingegangen. In jeder der drei ersten Musikbeziehungen findet jedoch gleichzeitig auch eine *Selbstbeziehung durch Musik* statt.

2 Die Skripte der *Young People's Concerts* sind nachzulesen unter <https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts> [15.07.2023]. Bernsteins Vortragsreihe in Harvard hiess *The Unanswered Question*. Die Videos sind zu sehen unter https://www.youtube.com/playlist?list=PL6DY3l6m2_i8B3Wb3rxPNxXEPavny4QdD [15.07.2023].

6.1 Beziehungen zu Musik

Beziehungen zu Musik manifestieren sich in einer intensiven praktischen und gedanklichen Auseinandersetzung mit Musik. Sie stehen für eine Verbindung zu musikalischen Dingen und Ideen, wie sie beim Musizieren und Rezipieren von Musik entstehen. Ausübende Musiker*innen pflegen eine *Beziehung zu Musik* im Umgang mit ihrem Instrument, ihrer Stimme und ihrem Körper, musikalischen Vorgaben und ihren künstlerischen Ideen. Rezipient*innen von Musik entwickeln *Beziehungen zu Musik* in der intensiven Beschäftigung mit musikalischen Phänomenen, sei dies in akustischer, visueller, haptischer oder gedanklicher Form.

6.1.1 Beziehungen zu Musik durch einen hermeneutischen Zugang

Im Unterschied zu früheren Schriften betont Christoph Richter in seiner 2012 erfolgten Auseinandersetzung mit dem hermeneutischen Zugang, dass Musik sich mit ihrer Präsenz selbst erzählt und die Menschen ohne sprachliche Erklärung ergreift, »sodass wir sie genießen, und in ihr erkennen und uns ihr hingeben können.« (Richter 2012, S. 11) Die Präsenz von Musik wirkt mit ihrer Unmittelbarkeit in hoher Intensität und ergreift das Publikum durch ein »Erleben von Kunst als eigene, direkte Wirklichkeit« (Richter 2012, S. 43). Richter plädiert daher trotz (oder in Ergänzung zu) seinem hermeneutischen Vorgehen für eine Musikvermittlung, die bewusst mit Präsenz als Zugang zu Musik arbeitet, auch wenn dieses Vorgehen

»freilich nicht pädagogisch erzwungen werden [kann]. Es stellt sich jedoch ein, je häufiger Situationen für Präsenz geschaffen werden, z.B. durch Stille, Privatheit, Aufmerksamkeit, unwissenschaftlichen, erprobenden Gesprächsaustausch, Musizieren, intensives Hören, Häufigkeit, Haltung. Jede Musikvermittlung sollte solche Situationen schaffen.« (Richter 2012, S. 44)

Es geht also zuerst darum, Situationen und Räume zu kreieren, in denen Musik unmittelbar wirken und ihre Präsenz entfalten kann. Eine Ergriffenheit steht für Richter vor einer Erkenntnis.

Sein eigener Zugang zu Musik ist jedoch letztlich ein hermeneutischer: er möchte Musik *verstehen*. Bezogen auf Konzertsituationen haben Richters Überlegungen und Zugang zu Musik vor allem für Moderationen oder versprachlichte szenische Umsetzungen von Musik eine Relevanz. Richter orientiert sich an Hans-Georg Gadamers Hermeneutik, die weit mehr ist als eine Lehre des Verstehens. Ein hermeneutisches Bewusstsein entspricht für Richter der

»Haltung eines Menschen, der sein Leben selbst in die Hand nimmt – in der kritisch-positiven, immer offen gehaltenen Auseinandersetzung mit seiner Welt. Sie zeigt sich als die Haltung eines Menschen, der auf der Suche ist nach dem eigenen Leben im Wust der allgemeinen Fremdbestimmung – im Umgang mit sich selbst, im Dialog mit den anderen, mit den ›Sachen‹, mit den ›Verhältnissen‹ und mit der Geschichte.« (Richter 2012, S. 12)

Es geht Richter also nicht nur um ein Verstehen von Musik, sondern davon ausgehend auch um ein bewusstes und eigenständiges Gestalten des (Zusammen-)Lebens. Ein hermeneutischer Zugang zu Musik ist für ihn nicht nur eine Methode des Verstehens, sondern auch eine Weise des Seins und Selbstverstehens. Das Verstehen von Musik steht nicht für sich, sondern wird in einen Kontext gestellt, in dem Musik eine Auslegung und Anwendung erfährt (Richter 2012, S. 12). Richters hermeneutischer Umgang mit Musik setzt eine offene Haltung, einen Wissensdurst und einen Gestaltungswillen voraus und spannt ein vielfältiges Beziehungsnetz zwischen der Musik, dem Selbst und der Welt. Die hermeneutische Auseinandersetzung mit Musik will nicht (nur) Musik verstehen, sondern entspricht einer dynamischen, offenen, (selbst-)kritischen und doch zuversichtlichen Selbstsuche. Der hermeneutische Zugang will Wege aus der Fremdbestimmung des Menschen aufzeigen, hin zu einem (Selbst-)Bewusstsein im Umgang mit sich selbst und seiner Umwelt. Trotz dieser Stärkung des Selbst, geht es bei Richter weniger um das Streben nach menschlicher Autonomie, sondern vielmehr um ein bewusstes Gestalten von Beziehungen im Kontext von Musik.

Hermeneutische Horizonterweiterung über Blickstand, Blickrichtung und Sichtweite

In Anlehnung an Heidegger schlägt Richter für seinen hermeneutischen Zugang einen Dreischritt vor (Richter 2012, S. 31). Zunächst wird mit dem sogenannten Blickstand eine Verortung vorgenommen und der eigene Standpunkt hinterfragt, womit die Vorerfahrungen, das Vorverständnis, aber auch die offenen Fragen geklärt werden. Richter regt dazu an, den eigenen Blickstand immer wieder zu verändern und das »Bekannte mit naivem Blick neu zu entdecken« (Richter 2012, S. 36). Der Verstehensprozess beginnt also mit einer offenen Haltung des Explorierens und einem Bewusstmachen der eigenen Position, ihrer Befangenheit und möglichen anderen Standpunkten. Für Richter bildet die (selbst-)kritische und (selbst-)bewusste Schärfung des Blickstandes die Voraussetzung, um später in einen Dialog zu treten. Für resonante Musikbeziehungen bedeutet dies, dass ein selbstkritisches, aber auch selbstbewusstes Selbst, also eine Klarheit über die eigene Position, aber auch über deren Einseitigkeit sowie eine Offenheit die Voraussetzung für ein grundsätzliches In-Beziehung-Treten bilden.

Die Wahrnehmung von Musik ist jedoch nicht nur vom Blickstand bestimmt, sondern wird auch von der Blickrichtung gelenkt, die einer bestimmten Absicht folgt. Der Blick richtet sich nach den eigenen Interessen und folgt der Motivation »die bisherige Erfahrung erweitern oder verändern zu wollen« (Richter 2012, S. 31). Der hermeneutische Zugang ist damit sehr stark individuell und situativ geprägt und gleichzeitig von einem Streben nach Wissen und Können durchdrungen, was in Konzertsituationen (im Gegensatz zu Unterrichtssituationen) wiederum mit einer persönlichen, einer intrinsischen Motivation verknüpft ist³. Der Blickstand und die Blickrichtung bilden eine starke persönliche Verbindung zwischen Musik, Selbst und Welt und schaffen damit eine Relevanz. Gleichzeitig blendet dieses Vorgehen durch seinen Fokus aber auch andere Stand-

3 Allerdings wünscht sich nur ein Teil des Publikums eine intellektuelle Anregung im Konzert, vgl. die Ergebnisse zu »intellectual stimulation« innerhalb der *Intrinsic Impact*-Studie in Kapitel 5.5.

punkte, Perspektiven und Verhaltensweisen aus, z. B. die des »wachen«, »tastenden« und »existentiellen« Hörens, die der Komponist Hans Zender (2011, S. 84; S. 86) beschreibt.

Als dritter Schritt der Hermeneutik folgt auf den Blickstand und die Blickrichtung schließlich die Sichtweite. Damit ist ein Vorgehen gemeint, das planvoll agiert, das bestehende und eigene (Fach-)Wissen berücksichtigt und das Verstehen einer Situation zum Ziel hat (Richter 2012, S. 31–32). Beim Verstehensprozess geht es nicht um Objektivität, sondern um eine »Durchsichtigkeit« in Bezug auf die vorhandenen eigenen »Vorurteile« und das zu überprüfende Fachwissen (Richter 2012, S. 32). Ein Verstehen einer Musik ist für Richter dann durchsichtig, wenn sie mit der beteiligten Person zu tun hat und sie auch persönlich betrifft (Richter 2012, S. 32). Die Musik wird nicht nur zu einer Dialogpartnerin und zu einem Gegenüber, sondern wird zur persönlich relevanten Musik, die »für die Gestaltung meines Lebens Bedeutung bekommt, das etwas über mich aussagt und das ich anderen im Dialog zur Verfügung stelle« (Richter 2012, S. 32). Eine durch einen hermeneutischen Prozess gewonnene Erkenntnis, kann daher als persönliche Einsicht und als Impuls für andere, aber nicht als absolute Aussage verwendet werden. Das Verstehen im hermeneutischen Sinn ist ein subjektiver Zugang, der nicht von anderen übernommen werden kann. Ein Fremdverstehen widerspricht daher dem hermeneutischen Vorgehen fundamental (Richter 2012, S. 33).

Der dreistufige hermeneutische Zugang mit Blickstand, Blickrichtung und Sichtweise führt zu individuellen, selbst gewonnenen Erkenntnissen, die einen möglichen Ausschnitt von Wirklichkeit zeigen. Richter erkennt im hermeneutischen Zugang zu Musik eine »Wirklichkeits-Entdeckung etwa in übermusikalischer Vorstellung, als Metaphern, in neuen Struktureinsichten, in der Erinnerung früherer Erfahrungen. Solche Wirklichkeits-Entdeckungen bereichern das Erleben einer Musik, ihr genaueres Kennenlernen, das kognitive und körperliche Verstehen und weiten es aus.« (Richter 2012, S. 46)

Der Verständnisprozess verläuft zirkulär und zielt auf eine Horizonterweiterung im doppelten Sinne: es geht einerseits um ein wachsendes Welt- und andererseits um ein Selbstverstehen (Richter 2012, S. 23). Die Verbindung zwischen Innen- und Außenwelt wird als Dialog aufgefasst, der im Wechsel von Rede und Widerrede erfolgt (Richter 2012, S. 23). Für resonante Musikbeziehungen lässt sich daraus folgern, dass eine Erkenntnis von Musik auch mit einer persönlichen Bedeutung und *Beziehung zu Musik* verbunden ist. Die dialogische Auseinandersetzung mit Musik bewirkt eine Annäherung an die Musik mit einem Welt- und Selbstbezug. Die Annäherung verläuft nicht linear und entspricht nicht einer rein affirmativen Beziehung, sondern lebt vom (selbst-)kritischen Umgang mit Widerständen und anderen Meinungen. In seiner Zirkelbewegung handelt es sich dabei um einen offenen Erkenntnisprozess, der niemals ein Ende findet (Richter 2012, S. 35; S. 39; S. 42).

Der Dialog mit Musik kann auch nonverbal, interdisziplinär und multisensorisch erfolgen. Erkenntnisse aus resonanten Musikbeziehungen entspringen daher nicht nur aus Moderationen oder Programmheften, sondern auch über das Agieren der Musiker*innen und durch den Einbezug weiterer Kunstgenres wie Tanz oder Bildende Kunst (vgl. hierzu Brandstätter 2013b in Kapitel 6.1.3). Musikbeziehungen basieren demnach nicht nur auf akustischen Wahrnehmungen, sondern beziehen alle Sinne mit ein.

Als Impuls für einen inneren Dialog und eine Auseinandersetzung mit Musik schlägt Richter vor, mit Fragen zu arbeiten. Allerdings setzen die Beispielfragen von Richter ein beträchtliches musiktheoretisches Wissen voraus und beziehen sich ausschließlich auf die Interpretation des Notentextes und den kulturgeschichtlichen Kontext (Richter 2012, S. 50; S. 66). Auf die Konzertsituation, das Agieren der Musiker*innen, das Publikum und aktuelle (Gesellschafts-)Themen gehen Richters Fragen (auch wenn er für einen Lebensweltbezug plädiert) jedoch nicht ein. Für resonante Musikbeziehungen interessant ist jedenfalls, dass Richter im Umgang mit Fragen nicht eine richtige Antwort erhofft, sondern einen Austausch und ein Aushandeln von möglichen Antworten anregen will. Dieser Dialog soll nachvollziehbar machen, dass der Umgang mit Musik viele und unterschiedliche Meinungen und Antworten nicht nur zulässt, sondern einfordert. Resonante Musikbeziehungen, die von offenen Fragen ausgehen, sind infolgedessen subjektiv und vielfältig.

Bildung in Konzertsituationen kann im Sinne von Richter als Beitrag zur Lebensgestaltung bezeichnet werden. Neben den Zielen der Selbstbegegnung setzt sich der hermeneutische Zugang zu Musik in seiner Zirkelbewegung auch mit musikalischen Eigenheiten auseinander. Richter identifiziert folgende Möglichkeiten, eine *Beziehung zu Musik* aufzubauen:

1. in der Auseinandersetzung mit dem klanglichen Material selbst (womit Motive, Tonverbindungen und der Ausdruck gemeint sind)
2. in der Beobachtung des kompositorischen Umgangs mit dem klanglichen Material und dessen Verlauf
3. im Erfassen von musikalischen Strukturen und ihrem Verhältnis zwischen Ausschnitten und dem Stück als Ganzes
4. im Vergleichen von verschiedenen Musikstücken
5. im Erkennen und Einordnen von Musik und ihrer Entwicklung in Musikgeschichte und Stilistik sowie
6. im Vergleichen und Einordnen von Musik in ihren kulturellen Kontext (Richter 2015, S. 103–104)

Eine solche musikalische Beziehungsarbeit lässt sich gemäß Richter in Gesprächskonzerten, interdisziplinären Konzerten und neuen Formaten umsetzen (Richter 2015, S. 104).

Musik als Spiel zwischen Werk und Tätigkeit

Richter versteht Musik als Spiel; sie ermöglicht ein spielerisches Ausprobieren und Erproben von Verhaltensweisen außerhalb des realen Lebens (Richter 2012, S. 47). Gleichzeitig bietet Musik als Spiel auch einen Mitvollzug und eine Begegnung mit sich selbst. In der Musik »spielt etwas, was uns betrifft – unsere Wünsche, unsere Nöte, unsere Hoffnungen, unsere Schuld, unser Versagen.« (Richter 2012, S. 48) Das Spiel lässt verschiedene Rollen zu: »Um etwas zu verkörpern, spielen wir etwas und zugleich uns selbst.« (Richter 2012, S. 49) Das Wechseln zwischen verschiedenen Rollen und das Darstellen von Etwas sind für das Publikum besonders spannende Momente (Richter 2012, S. 49).

Richter regt daher dazu an, nicht nur Musik zu spielen, sondern *mit ihr* zu spielen – auch wenn er damit nicht ein Spielen gegen den Strich meint, wie dies Leech-Wilkinson (2020) vorschlägt, sondern wohl eher das Interpretieren eines Stücks mit einem Subtext, etwa wenn ein Streichquartett als Rollenspiel gespielt und gedeutet wird (Richter 2012, S. 107–117). Musik kann jedoch auch ein musikalisches Spiel mit Klang und Formen sein, eine symbolische Darstellung einer (inneren) Welt oder ein Experiment (Richter 2019, S. 35). Prägend für das Spiel ist dessen Unverfügbarkeit. Die Unverfügbarkeit von Musik bezeichnet Richter denn auch als Geheimnis und unerlässlich für ein künstlerisches Handeln und Erleben (Richter 2019, S. 37).

Im Spiel beobachtet Richter auch ein Umschlagen von der »**Energie**« des Spielens, die sich bemühende Tätigkeit, in ein Werk (»**Ergon**«) (Richter 2012, S. 50, H.i.O.) Ob Musik als Tätigkeit oder als Werk empfunden wird, hängt für Richter von der »Leistung des Zuschauers, des Hörers« ab; nur im (inneren) Dialog mit Musik wird sie zu einem Objekt, »in dem er sich finden kann, das er deuten und auf sich beziehen kann.« (Richter 2012, S. 50) Dass die Ambivalenz des Wesens von Musik mit der jeweiligen Umgangsweise zu tun hat und je nach Zugang wechseln, ja kippen kann, weist darauf hin, dass resonante Musikbeziehungen gleichzeitig auf unterschiedliche Weise existieren. Je nach Musikverständnis, starken Wertungen und Zugang wird im Konzert von einem Streichquartett eher das Musizieren und die Persönlichkeiten der vier Musiker*innen im Vordergrund stehen oder aber die Komposition, die der Interpretation zugrunde liegt. Richter erkennt in der Musik jedoch nicht nur eine Gleichzeitigkeit von Tätigkeit und Objekt, sondern schlägt auch drei Wesensarten von Musik vor. In Anlehnung an Gadamer bezeichnet Richter Musik als

»das **Spiel**, mit dem wir selbst gespielt werden, an dem wir als Spieler teilnehmen und das wir erfinden; das **Symbol**, das uns vergegenwärtigt und deutlich macht, was unser Lebensfragment vorübergehend mit Sinn erfüllt, und das **Fest**, als die Chance, im Zustand des Innehaltens, der Besinnung, des Be- und Gedenkens und Erlebens unser Leben zu bedenken, zu genießen und mit anderen zu feiern.« (Richter 2012, S. 51, H.i.O.)

Resonante Musikbeziehungen können mit diesen drei Auffassungen von Musik (auch) in einem traditionellen Konzert ganz unterschiedlich verlaufen. Das Spiel als Interaktionsform bietet unterschiedliche Formen der Beteiligung. Sowohl Musiker*innen wie Publikum können sich als Partizipierende einbringen oder, in unterschiedlichen Abstufungen, sich als Gestaltende oder Gestaltete empfinden. In jedem Fall findet im Spiel ein Involvierendes statt, womit auch eine Veränderung verbunden ist. Das Spiel verläuft nach bestimmten Regeln, lebt von Überraschungen, Risiko und Spannung, ist körperlich und emotional, regt den Intellekt an, formt und trennt Gemeinschaften. Musik als Spiel eröffnet also ein Feld, in dem alle Weisen des Musikerlebens und der erwähnten *Intrinsic Impacts* möglich sind.

Wird im Konzert beispielsweise Ravels *La Valse* gespielt, ein Stück, das als *Spiel* mit der Gattung des Walzers und mit der Zeitgeschichte verstanden werden kann, so kann das Publikum sich von dessen Tanzcharakter mitreißen lassen, sich als Mitspieler*in in die unterschiedlichsten Rollen und Stimmungen begeben und weitere Charaktere und Bedeutungen hinzuimagineren. Musik als *Symbol* hingegen verweist auf eine existenziel-

le *Beziehung zu Musik*. So verbinden viele Musiker*innen und Musikliebhaber*innen die *Chaconne* aus Bachs *d-moll Partita BWV 1004* mit existenziellen Fragen zu Leben und Tod. Musik als *Fest* wiederum erweitert diesen Zugang mit einem gemeinschaftlichen Zelebrieren und Genießen. Wenn etwa Leonard Bernstein für eine Gala zu Ehren seiner selbst die *Sinfonischen Tänze* aus der *West Side Story* arrangiert, kreiert er eine abwechslungsreiche Festmusik, die persönliche Erinnerungen mit Emotionen, Dramatik und Unterhaltung verbindet.

Das Genießen von Musik ist, meint Richter, ein sinnlicher und Sinn stiftender Prozess der Selbstbegegnung, denn »Genuss bzw. genießen [bedeutet] im etymologischen Verständnis [...] Teilnahme, Teilhabe, Aneignung« (Richter 2012, S. 88). Die Teilhabe bezieht sich nicht nur auf die Musik, sondern auch auf das Selbst, denn »Musik wird auf diese Weise zum philosophischen, therapeutischen, Muße verbreitenden Gegenüber des Selbst, das Sokrates die Seele nennt. Sie wird zum ›Lebensmittel‹.« (Richter 2012, S. 84)

Musikbeziehungen, die einen Erkenntnisgewinn erzeugen, bedeuten für Richter also nicht nur ein intellektuelles Verstehen, sondern bereiten auch Vergnügen und versorgen die Menschen auf existenzielle Weise. Hier verbinden sich also, mit der Resonanzaffinen Musikvermittlung gedacht, Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit, was in *Beziehungen zu Musik* ein vielschichtiges, ganzheitliches Erkennen voller Genuss ermöglicht. Mehr Genuss durch mehr Wissen – dieser Zusammenhang mag aus hermeneutischer Perspektive stimmen. Doch kann daraus nicht geschlossen werden, dass, wer ohne Wissen ins Konzert geht und auch nicht nach neuen Erkenntnissen sucht, Musik nicht dennoch auf intensive Weise genießen kann. Denn neben einem Erkenntnisgewinn, existieren andere Motivationsgründe für einen Konzertbesuch und Zugangsweisen zu Musik, die ebenso mit starken Musikerlebnissen und resonanten Musikbeziehungen verbunden sind (vgl. die *Intrinsic Impacts* im Kapitel 5.5).

Wie bereits dargelegt, kommt in Richters hermeneutischem Zugang zu Musik sehr stark ein subjektiver Ansatz zum Tragen. Musikverstehen ist bei ihm eine persönliche Begegnung mit Musik und keine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung, auch wenn er musiktheoretische Kenntnisse miteinbezieht. Doch nicht nur bei Richters hermeneutischem Zugang steht die Selbstbegegnung und -erkenntnis im Vordergrund, auch bei den von Gabrielsson untersuchten starken Musikerlebnissen wird vor allem von einer veränderten Selbstwahrnehmung und Selbsterkenntnis berichtet und nur marginal ein musikalischer Erkenntnisgewinn genannt (vgl. Kapitel 2.4.2). Daraus lässt sich schließen, dass in einer Konzertsituation nur für wenige Zuhörer*innen eine musiktheoretische Auseinandersetzung mit musikalischen Aspekten und Strukturen im Vordergrund steht. Das Musikhören fungiert viel eher

»gewissermaßen als Verstärker – [wir hören] unsere eigenen Gefühle, Stimmungen, Denkweisen und Haltungen. Wir tun dies etwa im Bewusstsein: Ja, so bin ich (auch); das ist mir vertraut; so geht es mir auch; die Musik hilft mir, meine Gefühle genauer (aber oft begriffslos) zu verstehen; sie hilft mir, mich in mich zu versenken. Andererseits sagt mir die Musik: So möchte ich sein oder werden; mit dieser Haltung möchte ich leben, agieren, mich ändern zuwenden.« (Richter 2015, S. 101–102)

Zwar ist es Richter wichtig, dass Musik zuallererst leiblich als Ergriffenheit erfahren wird (Richter 2012, S. 11) und Erkenntnis umfasst für ihn ein kognitives und körperliches Verstehen (Richter 2012, S. 46), er schlägt aber keine Musikbeziehungen vor, die auf die Materialität von Musik im haptischen und performativen Sinne eingeht, die einen leiblichen Zugang zu Musik nutzt oder das Agieren und Beziehungspotenzial von Musiker*innen aufgreift. Letztlich gleicht Richters Umgang mit Musik einer Exegese von Musik als Text. Gemessen an den verschiedenen Dimensionen des Musikerlebens (Schmid 2014; Simon 2018) in Konzertsituationen zeigt sich, dass in Richters Zugangsweise wesentliche Aspekte von Musikbeziehungen unberücksichtigt bleiben. Folglich befasst sich dieses Kapitel mit weiteren, ergänzenden Zugängen zu Musik, die eine Erkenntnis, Interaktion oder Präsenz herbeiführen. Zunächst soll jedoch auf die Kritik an Richters hermeneutischem Vorgehen eingegangen werden, da sie problematische Aspekte offenlegt und auf Schwierigkeiten hinweist, denen sich die Resonanzaffine Musikvermittlung stellen muss.

6.1.2 Gegenpositionen zum hermeneutischen Zugang zu Musik

Zu Richters hermeneutischem Zugang zu Musik existieren interessante Gegenpositionen, die auf unterschiedlichen Verständnissen und Prinzipien beruhen. Während Richter Musik als Werk und (Noten-)Text behandelt, versteht die konstruktivistische Musikpädagogik Musik als Tätigkeit und orientiert sich an den Lernenden. Dies ist auch für die Resonanzaffine Musikvermittlung der Fall. Richter hingegen orientiert sich am Musikwerk und sucht davon ausgehend nach möglichen Treffpunkten und Lebensweltbezügen, bleibt aber bei seinem eigenen Blickstand. Er geht nicht von einer unverfügbaren Interaktion zwischen Musiker*innen und Publikum aus, sondern vom musikalischen Text. Durch seine Orientierung am Text verschiebt sich das Verständnis von Musik hin zu einem Objekt. Auch in der (außerschulischen) Musikvermittlung, die sich mit der Rezeption von Musikstücken beschäftigt, besteht mitunter die Tendenz, Musik als Objekt zu behandeln⁴. Es gilt also für die Resonanzaffine Musikvermittlung herauszuarbeiten, wo und wie Musikvermittlung bestimmten musikpädagogischen Ansichten nachhängt und wie dies geändert werden könnte.

Allein schon der Begriff Musikvermittlung ist aus konstruktivistischer Perspektive suspekt, denn eine musikalische Erkenntnis ergibt sich nach konstruktivistischem Verständnis nicht aus der Begegnung und Vermittlung zwischen Objekt und Subjekt, sondern erfolgt als Selbstbildung des Subjekts. Allgemein kann in der musikpädagogischen (Forschungs-)Literatur und Praxis eine Zurückhaltung im Umgang mit westlich-klassischer Musik beobachtet werden (Heß 2012), insbesondere wenn es um methodische Zugänge des Rezipierens geht. Hingegen wird die ästhetische Erfahrung (im allgemeinen Sinn, aber auch von westlich-klassischer Musik) vielfach diskutiert (Rolle 1999; Kaiser 2014; Wallbaum 2013; Dreßler 2016; Brandstätter 2015). Im konstruktivistischen Zugang zu Musik steht nicht die Rezeption, sondern eine produktive Auseinandersetzung mit Musik im Vordergrund. Dieser Ansatz zeigt sich auch in der Musikvermittlungspraxis.

4 Dies wird durch den gängigen Anspruch von westlich-klassischen Musiker*innen verstärkt, sich bei allen Entscheidungen an der Partitur und dem Willen der Komponist*innen zu orientieren.

So finden im Vorfeld eines Konzertbesuchs Workshops statt, deren Ergebnisse allenfalls im Konzert präsentiert werden. Zu einem explorativen, produktiven Umgang mit westlich-klassischer Musik existiert mittlerweile eine beträchtliche Anzahl an Publikationen, insbesondere zur Kompositionspädagogik (eine Übersicht bietet Schlothfeld 2019), zur szenischen Interpretation von absoluter Musik (Stroh et al. 2016) oder zur gestalten Workshoparbeit als Vorbereitung für den Konzertbesuch (Wimmer und Schmidinger 2014). Die eigentliche Gestaltung von Konzerten wird als Thema in der deutschsprachigen musikpädagogischen Literatur jedoch weitestgehend ausgeklammert (als Ausnahme sei Stiller (2008) erwähnt, die jedoch nur den Bereich der Vorschulkonzerte untersucht) und anderen Fachrichtungen wie der Musikwissenschaft und dem Musikmanagement überlassen (Schröder 2014; Tröndle 2018a). Die vorliegende Arbeit stellt einen Versuch dar, diese Leerstelle innerhalb der Musikpädagogik zu füllen. Aus diesem Grund wird im Folgenden auf einige Kritikpunkte am hermeneutischen Zugang eingegangen. Anschließend werden Anregungen zu einem konstruktivistischen Umgang mit Kompositionen aufgegriffen (Hametner 2006) und in Hinblick auf resonante Musikbeziehungen in Konzertsituationen diskutiert.

Jürgen Vogt, Vertreter der kritischen Musikpädagogik, moniert, dass Richters Zugang kunstwerkorientiert ist. Ausgangspunkt der hermeneutischen Auseinandersetzung sei die Musik, nicht aber das Publikum⁵ (Vogt 2016, S. 31; S. 34).

Die vorliegende Arbeit, die Musik nicht als Werk, sondern als Tätigkeit versteht und Konzertsituationen als Interaktionsfeld untersucht, muss sich daher von Richters Vorgehensweise, eine Exegese von Musik als Text durchzuführen, distanzieren. Musik als Tätigkeit konstituiert sich in Konzertsituationen durch die Interaktion von Musizierenden, dem Publikum, dem Raum und der Situation und deren Kontext. In diesem Gefüge kann nicht von einem Blickstand, einer Blickrichtung und einer Sichtweite ausgegangen werden. Resonante Musikbeziehungen innerhalb eines Interaktionsfelds können nicht eindeutig verortet werden; sie sind vielschichtig, unverfügbar und unfassbar. Es soll daher darum gehen, wie resonante Musikbeziehungen begünstigt und wie Impulse für eine Interaktion gegeben werden können. Deren Verlauf kann nicht geplant, sondern lediglich mitgestaltet werden.

Vogt kritisiert zudem Richters Lebensweltbezug und seine Orientierung an allgemeinen musikalischen Gestaltungsprinzipien, da sie von der Lehrperson, respektive von Musikvermittler*innen vorgegeben werden und nicht einem eigenen, genuinen Zugang der Schüler*innen, resp. des Publikums entsprechen.

Als Konsequenz für die Resonanzaffine Musikvermittlung bedeutet dies, dass sie einer Offenheit und Ambiguitätstoleranz gegenüber anderen Meinungen und Empfindungen bedarf und (beispielsweise wie von Eric Booth vorgeschlagen mit offenen Fragen) als gemeinsamer Aushandlungsprozess, als Co-Konstruktion der Beteiligten mit offenem Ziel

5 Vogts Kritik bezieht sich auf Richters Didaktische Interpretation im schulischen Kontext, weshalb er statt von einem Publikum von Schüler*innen spricht.

konzipiert werden muss. Insbesondere in Moderationstexten muss klar werden, dass Beschreibungen der Musik nur als ein Vorschlag und eine Inspiration für eigene Empfindungen dienen. Musiker*innen müssen sich über das eigene Tun, die eigenen Verständnisse und Absichten klar werden (wie dies das IAN-Modell vorschlägt, vgl. Kapitel 5.4), wobei Musik nicht mit außermusikalischen Zielen legitimiert werden soll, sondern eine Berechtigung in sich selbst hat. Auch beim Programmieren, Kuratieren und Realisieren von Konzerten und Musikvermittlungsprojekten ist eine Sensibilität für unterschiedliche Perspektiven und Partizipationsformen notwendig. Deshalb werden Jugendkonzerte oft gemeinsam mit Jugendlichen geplant, von ihnen selbst moderiert und mit eigenen Beiträgen (die in vorgängigen Workshops entwickelt wurden) ergänzt.

Als Beispiel für ein partizipatives Konzert mit Erwachsenen sei nochmals das Konzert der Montforter Zwischentöne zum Thema *Anfangen. Über das Beginnen* mit barocken Liebesliedern und Videoeinspielungen erwähnt, in denen Menschen vom Beginn ihrer Liebesbeziehung erzählen. Diese Konzertgestaltung entspricht einer von unzähligen möglichen Varianten und bietet einen Impuls für die eigene Auseinandersetzung mit dem Thema und der Musik.

Vogt betont, dass im Umgang mit Musik auch das Eigene, die bisherigen Annahmen und Erfahrungen in Frage gestellt werden müssen, wozu es einen Impuls von außen braucht in Form einer Irritierung und etwas Neuem⁶ (Vogt 2001, S. 66–67). Durch die Auseinandersetzung mit dem Ungewohnten wird Selbstverständliches hinterfragt (Vogt 2001, S. 67). Die aus diesem Prozess hervorgehende Veränderung bringt (viele mögliche) Antworten hervor; die musikalische Erfahrung hat für Vogt daher einen responsiven Charakter, entspricht jedoch keinesfalls einer Wiederholung oder Modifikation der bisherigen Erfahrung (Vogt 2001, S. 69). Die musikalisch-ästhetische Erfahrung ist nicht unbedingt auf eine radikale Gegenposition angewiesen, braucht aber eine »*fundamentale Negativität der Erfahrung*, die darin liegt, dass mir in der Musik etwas begegnet, was ich so noch nie gehört oder so noch nie gespielt habe [...]« (Vogt 2001, S. 69, H.i.O.) Dieser responsive Bildungsprozess geschieht »in einem labilen Raum, nämlich im Zwischen ›zwischen Fremdheit und Vertrautheit‹.« (Vogt 2001, S. 70) In diesem Dazwischen findet ein Aushandlungsprozess statt.

Für das Entstehen einer neuen musikalisch-ästhetischen Erfahrung braucht es eine Form von Widerstand. Daraus folgt, dass die Resonanzaffine Musikvermittlung nicht als Werkzeugkasten oder Rezept verwendet werden kann, denn ein responsiver Bildungsprozess verunmöglicht eine Planung im Sinne von *input-output*. Der Verlauf einer Antwortbeziehung kann nicht vorausgesehen werden. Vogt spricht von einer »Unverfügbarkeit des Fremden«, die Motivationstheorien und vorgeplante Konzepte durchkreuzt (Vogt 2001, S. 70). Für die Resonanzaffine Musikvermittlung bedeutet dies, dass das Geschehen innerhalb einer Konzertsituation (und auch aller anderen Formate wie z.B. Workshops) nicht vollständig geplant werden kann, sondern immer auch mit einer Unverfügbarkeit gerechnet werden muss. Es reicht auch nicht, mit einladenden Aktionen ein neues Publikum zum

6 Vogt spricht von »Fremdem«.

Konzertbesuch zu motivieren (und damit hoffentlich eine »readiness to receive« zu bewirken), sondern das Konzertgeschehen selbst muss sensibel mit Unverfügbarkeit umgehen und Responsivität nicht nur als ein Antworten auf mögliche Fragen des (neuen) Publikums verstehen, sondern auch umgekehrt fragend und offen auf das Publikum zugehen. Ansonsten bietet Musikvermittlung lediglich Mogelpackungen an: schmackhaft klingende Ankündigungen, die sich als fade Wiedergabe von Notentexten entpuppen.

Die Resonanzaffine Musikvermittlung distanziert sich daher von einem Bildungsverständnis, bei dem die Übernahme von überlieferten Meinungen und Kenntnissen als gelungene Vermittlung eingestuft wird, wie ein weiterer Vorwurf von Vogt an einen hermeneutischen Zugang lautet (Vogt 2016, S. 40). Die Hermeneutik, so Vogt, würde eine ablehnende Haltung gegenüber den vermittelten Inhalten als »Miss-Verständnis« oder Versagen der Vermittlung deuten (Vogt 2016, S. 40). Die Resonanzaffine Musikvermittlung löst sich daher von einem Qualitätsverständnis, bei dem der Erfolg in der Bestätigung der eigenen Vermittlungsbemühungen und im Schaffen von mehr Publikum gemessen wird. Musikvermittlung, wie sie in dieser Arbeit verstanden wird, sieht sich nicht in einer affirmativen und reproduktiven Funktion des traditionellen Musik- und Konzertbetriebs. Vielmehr versteht sich die Resonanzaffine Musikvermittlung als offener, wechselseitiger, co-konstruierter Bildungsprozess ohne vordefiniertes Ziel, aber mit einer Veränderung aller Beteiligten und der gesamten (Konzert-)Situation. Da resonante Musikbeziehungen auf einer Halbverfügbarkeit beruhen, geht es hier also um ein musikalisches Erfahrungsangebot, um ein Hörbar- und Erreichbarmachen ohne Erwartung an eine Übernahme von propagierten Hör-, Sicht- und Denkweisen. Wenden sich Konzertbesucher*innen von der gehörten Musik ab, weil sie ihnen nichts sagt, so ist dies kein Versagen der Musiker*innen und Musikvermittler*innen (immer unter der Voraussetzung, dass sie ihr Möglichstes getan haben), sondern die freie Entscheidung der Konzertbesucher*innen. Eine Distanzierung gegenüber westlich-klassischer Musik nach einem erfolgten Musikvermittlungsprojekt muss also keineswegs als Niederlage empfunden werden, sondern kann pragmatisch zur Kenntnis genommen werden.

Für Frauke Heß ist die Vermittlung von westlich-klassischer Musik an Jugendliche grundsätzlich mit einer »Distanzbildung« und »Differenzerfahrung« verbunden, da sie davon ausgeht, dass diese Musikform nicht zu deren kulturellen und sozialen Praxis gehört (Heß 2012, S. 207–208). Zudem basiert die Legitimierung westlich-klassischer Musik und ihrer Vermittlung als notwendige Kulturtradierung ihrer Meinung nach auf einem alten und engen (Hoch-)Kulturbegriff und ist rückwärtsgewandt (Heß 2012, S. 203). Anstatt ein sinnliches Erleben von Musik zu ermöglichen, werde in der hermeneutischen Vermittlungsweise Musik als »verdinglichte Grunderfahrung« instrumentalisiert, ja es werde der Musik ein »klingendes Eigenrecht« abgesprochen (Heß 2012, S. 205–206). Um westlich-klassische Musik zu hören, brauche es die Einübung einer »spezifischen Wahrnehmungshaltung«, was für klassikferne Jugendliche jedoch eine Zumutung im positiven Sinne sei (Heß 2012, S. 208). Mit ihrer Kritik an einer hermeneutisch ausgerichteten Vermittlung von westlich-klassischer Musik berührt Heß relevante Aspekte für resonante Musikbeziehungen in Konzertsituationen. Sie weist mit aller Deutlichkeit darauf hin, dass Musik Distinktionspotenzial hat und bei

der Vermittlung von westlich-klassischer Musik auch mit Zurückhaltung, Irritationen und Widerständen gerechnet werden muss. Für die Resonanzaffine Musikvermittlung in Konzertsituationen gilt dies insbesondere, wenn das Publikum nicht freiwillig im Konzert sitzt (wie dies in Schulkonzerten oft der Fall ist) oder wenn nicht von einer grundsätzlichen Offenheit (»readiness to receive«) gegenüber einer bestimmten Musik und deren Darbietungsform ausgegangen werden kann. Ob, wie von Heß vorausgesetzt, eine grundsätzliche Ablehnung von westlich-klassischer Musik bei Jugendlichen (und vielen Erwachsenen) angenommen werden muss, respektive der Umgang und Konzertbesuch mit westlich-klassischer Musik als nicht vorhandene kulturelle und soziale Praxis bezeichnet werden kann, müsste allerdings hinterfragt und differenziert werden⁷. Auf jeden Fall ist es für die Resonanzaffine Musikvermittlung aufschlussreich, Vorbehalte gegenüber westlich-klassischer Musik wahrzunehmen und zu akzeptieren. Entsprechende Widerstände sollten weder überspielt noch ignoriert werden, sondern als positive Zumutung und Herausforderung angenommen werden. Unverfügbarkeit bedeutet kein drohendes Ungemach, sondern eine Einladung zu responsiven Vermittlungsprozessen in einem labilen Zwischenraum. Ob allerdings eine »spezifische Wahrnehmungshaltung«, die Heß nicht konkretisiert, mit einer Vermittlung eingeübt werden kann und dies eine positivere Einstellung gegenüber westlich-klassischer Musik mit sich bringt, sei dahingestellt. Jedenfalls brauchen resonante Musikbeziehungen eine grundsätzliche Offenheit aller Beteiligten (also des Publikums, aber zuvörderst auch der Musiker*innen); westlich-klassische Musik kann in ganz unterschiedlichen Wahrnehmungshaltungen rezipiert werden. Hier scheint Heß von einer traditionellen Konzertsituation und einem kontemplativen, regungslosen Musikhören auszugehen. Gleichzeitig wünscht sie sich andere Zugänge zu Musik, die eine innere Regung und ein sinnliches Erleben ermöglichen. Die vorliegende Arbeit will diesem Wunsch nachkommen und aufzeigen, dass entsprechende Konzertformate und Vermittlungsweisen von westlich-klassischer Musik existieren und resonante Musikbeziehungen auf diese Weise hoffentlich begünstigt werden.

Auch Hermann Kaiser gehört zu den Kritiker*innen des hermeneutischen Zugangs von Richter. Kaiser vertritt dezidiert die Auffassung, dass Musik eine Tätigkeit ist, und zwar auch beim Musikhören, denn jeder »[...] Hörer macht Musik, und zwar erstellt er in sich selbst jene Musik, die er hört.« (Kaiser 2001, S. 87) Bei Christoph Richter hingegen gehe es beim Rezipieren von Musik um einen Gegenstand. Eine musikalische Erfahrung ist bei Richter in den Worten von Kaiser »das wissende Verstehen und Erkennen, wie die Sache gemacht oder zu machen ist« (Kaiser 2014, S. 82). Kaisers eigene Auseinandersetzung kann an dieser Stelle nur holzschnittartig skizziert werden: musikalische Erfahrungen verändern Menschen, sie machen betroffen und sind nicht planbar (Kaiser 2014, S. 83–84). Für Kaiser sind musikalische Erfahrungen »das sedimentierte Resultat eines Erfahrungsprozesses [...]. Sie bringen hervor bzw. bergen ein Wissen.« (Kaiser 2014, S. 85) Das Erfahrungswissen ist an die betroffene Person gebunden, hat also eine

7 Die Kulturnutzung verschiedener Altersgruppen wird in sogenannten Kulturbarometern dargestellt. Von einer Nicht-Nutzung lässt sich jedoch nicht auf eine Abneigung westlich-klassischer Musik schließen.

»Ich-Affiziertheit« und zeichnet sich daher durch einen reflexiven Charakter, eine persönliche Bedeutsamkeit und eine Relevanz für zukünftiges Handeln aus (Kaiser 2014, S. 85; S. 89). Auch für Kaiser sind musikalische Erfahrungen Antwortbeziehungen: »Der responsive Charakter musikalischen Erfahrens bedeutet [...], dass diese immer als ein Antworten auf etwas, das eine Antwort erwartet, zu verstehen ist. Der in der Responsivität liegende Anspruch enthält (bietet an) zudem eine Vielzahl von Verhaltensmöglichkeiten [...]« (Kaiser 2014, S. 88) Musikalische Erfahrungen können also auf ganz unterschiedliche Weise ausfallen. Oft sind Erfahrungen auch nicht beschreibbar und mitteilbar. Doch wenn sie als Erfahrung erkannt werden sollen, müssen sie in einer bestimmten Form gezeigt werden, was verbal oder nonverbal möglich ist (Kaiser 2014, S. 92; S. 99; S. 100).

Kaiser, Vogt und Heß vertreten alle eine Gegenposition zu Richters hermeneutischem Zugang, da sie von einem anderen Musikverständnis ausgehen. Wie auch die vorliegende Arbeit, verbinden sie mit Musik eine Tätigkeit. In der Auseinandersetzung mit Musik als Tätigkeit ereignen sich persönlich relevante Antwortbeziehungen mit offenem Ausgang und einem persönlichen Erfahrungswissen.

Vor dem Hintergrund von Richters Zugang, der mit dem Medium der Sprache arbeitet, wird als nächstes ein Ansatz vorgestellt, bei dem künstlerische Transformationsprozesse ein analoges und divergentes Denken auslösen und *Beziehungen zu Musik* erzeugen. Hier zeigt sich eine andere Erkenntnisform, die sprachlich nicht ausdrückbar ist.

6.1.3 Erkenntnis von Kunst durch Kunst

Ursula Brandstätter setzt sich intensiv damit auseinander, welchen Erkenntnisgewinn die Auseinandersetzung mit ästhetischen Erfahrungen bringt (Brandstätter 2013a). Ästhetische Erfahrungen sind sinnliche Wahrnehmungen und in zweifacher Weise von Leiblichkeit durchdrungen, nämlich in der Leiblichkeit des wahrnehmenden Subjekts und in der leiblichen Präsenz des ästhetischen Ereignisses oder Objekts (ebd.). Ästhetische Erfahrungen sind selbstbezüglich. Sie ereignen sich innerhalb der Wahrnehmung eines ästhetischen Ereignisses und dem eigentlichen Prozess der Wahrnehmung. Die Selbstbezüglichkeit der ästhetischen Wahrnehmung ist Voraussetzung dafür, dass sich gleichzeitig eine intensive Ich-Erfahrung sowie eine Welt-Erfahrung ereignen (ebd.)⁸.

Kunst⁹ hat einen Doppelcharakter: In ihrer Präsenz weisen ästhetische Ereignisse einerseits auf sich selbst, auf ihre Materialität und stellen selbst eine Wirklichkeit dar, andererseits weisen sie als Zeichen auch auf äußere Wirklichkeiten hin. Mit ihrer Materialität zeigt sich Musik und produziert eine Präsenz, gleichzeitig spricht sie als Zeichen und produziert eine Bedeutung (ebd.). Entsprechend unterscheidet Brandstätter zwischen einer »Erkenntnis von Kunst (Kunst als Gegenstand der Erkenntnis) und Erkenntnis durch Kunst (Kunst als Mittel der Erkenntnis)« (Ebd.) Der Doppelcharakter

8 Mit Ursula Brandstätters Ausführungen zum Wesen der ästhetischen Erfahrung wird nochmals deutlicher, dass jede Musikbeziehung auch eine *Selbstbeziehung durch Musik* ist.

9 Brandstätter verwendet den Kunstbegriff, ohne ihn weiter zu vertiefen. Sie erwähnt jedoch, dass ästhetische Erfahrungen in der sinnlichen Wahrnehmung von Kunst, aber auch im Alltag gemacht werden können (Brandstätter 2013a).

von Kunst steht in Zusammenhang mit zwei unterschiedlichen Formen von Musikbeziehungen. Die Materialität von Kunst wird mit *Beziehungen in Musik* erfahren, während der Zeichencharakter von Kunst die *Beziehungen zu Musik* betrifft.

Ästhetische Erfahrung zwischen Affirmation und Differenzenerfahrung

Brandstätter beobachtet bei ästhetischen Erfahrungen einerseits eine Affirmation und andererseits eine Differenzenerfahrung. Beim Hören vertrauter Musik befinden sich die Rezipierenden in einem korrespondierenden Modus (hier verweist Brandstätter auf Martin Seel); es wird nach Übereinstimmungen und einer Identifikation zwischen der Musik und der eigenen Lebenswelt gesucht (Brandstätter 2013a; 2015, S. 52–53). Da Kunst im postmodernen Verständnis traditionelle Wahrnehmungs- und Denkweisen aufbrechen will und mit Irritationen und Verfremdung arbeitet, sind ästhetische Erfahrungen auch Differenzenerfahrungen (Brandstätter 2013a). Während Heß (zumindest beim jungen Publikum) auch traditionelle Konzerte mit westlich-klassischer Musik als Differenzenerfahrungen beschreibt, darin eher eine Tendenz zu einer Distanzbildung vermutet und allenfalls eine positive Zumutung sieht (Heß 2012, S. 208), beinhalten Differenzenerfahrungen für Brandstätter keine negativen Aspekte. Im Gegenteil, Brandstätter empfindet das Erleben von Differenz durch ästhetische Erfahrungen als Gewinn, denn sie »schulen die differenzierte Wahrnehmung, die achtsam gegenüber minimalen Differenzen ist; und sie ermutigen dazu, das von den Gewohnheiten Abweichende in den Blick zu nehmen.« (Brandstätter 2015, S. 52) Dies beginnt in Konzertsituationen bereits mit der Interpretation, die jedes Mal anders ausfällt und sich vom Notentext abhebt, was bei den Zuhörenden gleichzeitig Identifikation, aber auch Irritation bewirken kann (Brandstätter 2015, S. 53). Eine Differenzenerfahrung ist »die Voraussetzung dafür, das ästhetisch Wahrgenommene und Erlebte auch bewusst zu reflektieren. Reflexionen sind umso mehr herausgefordert, je mehr das ästhetisch Gezeigte nicht unseren Erwartungen entspricht, je mehr es also gewohnte Muster der Wahrnehmung durchbricht.« (Ebd.) Eine auf der Wahrnehmung von Kunst basierte Erkenntnis braucht also eine Differenzenerfahrung, die ein ästhetisches, im sinnlichen Wahrnehmen verankertes Denken auslöst. Die »Anbindung [von ästhetischen Reflexionen] an die Sinnlichkeit und damit Körperlichkeit öffnet den Weg in die Emotionen und den Bereich des Unbewussten.« (Ebd.) Der Erkenntnisprozess anhand ästhetischer Erfahrungen zeichnet sich daher durch besondere Qualitäten aus, widersetzt sich jedoch oft einer Versprachlichung; begrifflich sind die Erfahrung und die damit verbundene Erkenntnis nicht bestimmbar, es kann nur eine Annäherung an eine Begrifflichkeit erfolgen (Brandstätter 2013a).

Bei Erkenntnissen aus ästhetischen Erfahrungen handelt es sich dabei nicht um einen wissenschaftlichen, kausal nachvollziehbaren Erkenntnisprozess, sondern um ein eigenständiges Erkennen im Vergleichen und Finden von Differenzen und Ähnlichkeiten, was Brandstätter als analoges Denken bezeichnet (Brandstätter 2013a). Dadurch unterscheidet sich die ästhetische Erkenntnis grundsätzlich von einer herkömmlichen wissenschaftlichen Erkenntnis, denn während »das kausale Denken nach Eindeutigkeit strebt, ist das analoge Denken durch Offenheit charakterisiert.« (Brandstätter 2015, S. 54) Durch das Vergleichen von Neuem mit Bekanntem, gelingt eine Orientierung in einem offenen Feld. So wie es eine unendliche Möglichkeit von Interpretationen eines Musikstücks gibt, beinhaltet Kunst auch eine Mehrdeutigkeit (Brandstätter 2015,

S. 53). Das vergleichende Denken schafft Ähnlichkeitsbeziehungen, die sich darin auszeichnen, »dass einerseits Ähnlichkeiten aufgespürt und dargestellt werden, dass aber gleichzeitig Räume der Differenz und der Nicht-Identität geöffnet werden.« (Brandstätter 2015, S. 54) Mit dieser Gleichzeitigkeit von Irritation und Identität löst Brandstätter die Dichotomie von Affirmation und Differenz auf. Sie schließen sich nicht aus, sondern bedürfen einander und stehen in einem Wechselspiel.

Ein musikalisches Involviertsein beinhaltet ästhetische Erfahrungen, weshalb Brandstätters Ausführungen auf wesentliche Weise zur theoretischen Fundierung der Resonanzaffinen Musikvermittlung beitragen. Denn nicht nur Affirmation, sondern auch Irritationen und Differenzen bilden einen konstituierenden Teil von Resonanzbeziehungen und verbinden eine sinnliche mit einer sinnhaften Erfahrung. Erkenntnisse manifestieren sich in Resonanzbeziehungen in Form von Selbstwirksamkeit, sind jedoch kaum artikulierbar und entziehen sich einem kausalen, eindeutigen Denken. Mit Brandstätter zeigen sich also weitere Mischverhältnisse, die Resonanzbeziehungen ausmachen, nämlich ein Wechselspiel von Ähnlichkeit und Differenz, die Gleichzeitigkeit von Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit sowie eine grundsätzliche Mehrdeutigkeit.

Vergleichendes Denken ohne Wertung

Das vergleichende Denken und Suchen von Ähnlichkeiten ist für Brandstätter nicht einfach ein

»Vorgang des Nachahmens und Nacheiferns, sondern es soll in der Tradition von Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Jacques Derrida [mit dem Begriff der ›Mimesis‹] eine bestimmte Art des Weltzugangs charakterisiert werden. [Mimesis] ist durch die Fähigkeit des Menschen bestimmt, Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Phänomenen aufzuspüren, aber auch sich selbst ähnlich zu machen.« (Brandstätter 2015, S. 54)

Mit Mimesis wird also ein doppeltes Verhalten gegenüber der Welt beschrieben: »Im mimetischen Weltzugang ähneln wir uns der Wirklichkeit an, gleichzeitig erzeugen wir dadurch aber auch Differenz.« (Ebd.) Über einen mimetischen Weltzugang versucht der Mensch, »die Welt zu verstehen, indem er sich ihr ähnlich macht bzw. indem er Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Phänomenen erkennt und darstellt. Die Kunst und ästhetische Gestaltungen stellen Angebote dar, unser mimetisches Vermögen und damit verbunden das analoge, vergleichende Denken zu schulen.« (Brandstätter 2015, S. 55) Für Brandstätter bieten ästhetische Erfahrungen daher die Möglichkeit, den »Umgang mit der Welt und mit uns selbst [zu] schulen. Vielleicht besteht die besondere Chance ästhetischer Erfahrungen darin, eingeschliffenen Wahrnehmungs- und Denk- und Handlungsmustern, wie sie unsere heutige Zeit prägen, entgegen zu steuern.« (Ebd.)

Eine wichtige Konsequenz der ästhetischen Erkenntnis, nämlich eine grundsätzliche Offenheit, entspricht gleichzeitig auch einer entscheidenden Voraussetzung für den Besuch von Konzerten und für das Entstehen von resonanten Musikbeziehungen. In der Offenheit gegenüber Ungewohntem erkennt Brandstätter durchaus auch einen gesellschaftspolitischen Aspekt:

»In einer Welt, deren Wahrnehmung vielfach auf der konventionalisierten, affirmativen Bestätigung gewohnter Muster beruht, schärfen ästhetische Erfahrungen den Blick für das Andere, das Fremde, das Differente.

In einer auf Lustgewinn hin orientierten Event- und Konsumgesellschaft schulen ästhetische Erfahrungen die kritische Reflexionsfähigkeit, die auch die eigenen Bedingungen des Wahrnehmens und Denkens kritisch ins Auge fasst.

In einer Welt simplifizierender Erklärungsmuster und populistischer Vereinnahmungen verzichten ästhetische Erfahrungen auf eindeutige Antworten und machen stattdessen die Pluralität und auch die Widersprüchlichkeit der uns umgebenden Wirklichkeiten sichtbar.

In einer Welt, in der das kausale, zweckorientierte Denken im Sinne eines Wenn-dann bzw. eines Um-zu vorherrschend ist, lenken ästhetische Erfahrungen den Blick auf andere Dimensionen der Wirklichkeit. Sie öffnen den Blick für das analoge Denken und eröffnen damit Freiräume eines Denkens in Ähnlichkeiten.« (Brandstätter 2015, S. 55)

Brandstätters Plädoyer für eine kritische Reflexionsfähigkeit und Offenheit, die Widersprüchlichkeiten aushalten und Pluralität fordern, entspricht auch dem Wesen von resonanten Musikbeziehungen, die zwar sehr klar, aber nie eindeutig sind.

Umgang mit verschiedenen Wirklichkeiten

Ästhetische Erfahrungen sind in diesem Sinne ein Übungsfeld, um Widersprüchlichkeiten und Mehrdeutigkeiten auszuhalten und den Umgang mit Diversität und Ambiguität zu lernen. In der heutigen medialisierten und ästhetisierten Welt existiert eine Fülle von Wirklichkeiten und es kann nicht mehr unterschieden werden, was real und was fiktiv ist. Auch in der Beschäftigung mit Kunst geht es um einen Umgang mit verschiedenen Wirklichkeiten und ihren Widersprüchen, denn wenn

»wir uns auf ästhetische Phänomene einlassen, lernen wir, mit Pluralität, Heterogenität, Differenzen und Widersprüchen umzugehen. In ästhetischen Erfahrungen wird uns bewusst, dass die Wirklichkeiten, in denen wir leben, in gewisser Weise nur ›Bilder mit Rahmen‹ sind, die jederzeit durch andere ›Bilder‹ mit anderen ›Rahmen‹ ersetzt werden können.« (Brandstätter 2013a)

Für Brandstätter sind ästhetische Erfahrungen also mit einer Lebenshaltung und Lebensschulung verbunden. Sie spricht ästhetischen Erfahrungen einen Modellcharakter zu:

»Sie sind in der Sinnlichkeit der Wahrnehmung verankert, drängen aber zur reflexiven Verarbeitung, ohne dabei den Bezug zur Körperlichkeit zu verlieren. In ästhetischen Erfahrungen erleben wir uns selbst und die Welt gleichzeitig und werden zu vielfältigen Wechselspielen angeregt: zwischen Sinnlichkeit und Reflexion, zwischen Emotionalität und Vernunft, zwischen Bewusstem und Unbewusstem, zwischen Materialität und Zeichencharakter, zwischen Sagbarem und Unsagbarem, zwischen Bestimmtem und Unbestimmtem. Vielleicht ist die grundsätzliche Offenheit, die diese Wechselspiele ausmacht, modellhaft für menschliches Erfahren, Erleben und Erkennen überhaupt.« (Brandstätter 2013a)

Daraus leitet Brandstätter die Zielsetzung kultureller Bildung ab. Es geht darum, »Rahmenbedingungen zu schaffen für ästhetische Erfahrungen in einem umfassenden, viele Dimensionen des Menschseins aktivierenden Sinn.« (Ebd.) In diesem Sinn versucht die vorliegende Arbeit herauszuarbeiten, was resonante Musikbeziehungen begünstigen kann und beabsichtigt, gute Rahmenbedingungen zu bestimmen, ohne allerdings ein Rezept für ein Gelingen von Musikbeziehungen auszustellen.

Erkenntnis durch ästhetische Transformation

Wie über ästhetische Erfahrungen Erkenntnisse gewonnen werden können, legt Brandstätter am Beispiel der ästhetischen Transformation dar (Brandstätter 2013b). Es geht hier im Gegensatz zu Richters hermeneutischem Zugang zu Musik, der eine Verbalisierung der Erkenntnisse vorsieht, um ein *ästhetisches* Umschaffen von Musik, sei dies intramodal (also innerhalb der Musik) oder intermodal (d.h. mit anderen Künsten).

Ästhetische Transformationen sind innerhalb der Musikvermittlung häufige Praktiken und werden gerne intermodal realisiert. Musik wird häufig visualisiert, szenisch oder tänzerisch umgesetzt. Ästhetische Transformationen finden sich aber auch in Konzerten mit installativem Charakter, z.B. unter Einbezug von Medienkunst, in Performances mit Neuer Musik oder in Konzerten mit einer Verbindung zu Literatur, etwa Slam Poetry. Auch eine Kontextverschiebung, z.B. ein bewusster Raumwechsel, entspricht einer ästhetischen Transformation, also wenn Konzerte an ungewohnten Orten wie Fabrikhallen, in der Natur oder in totaler Dunkelheit gespielt werden.

Denn Räume geben »Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensweisen vor, sie wirken als Codes, an denen wir uns – bewusst oder unbewusst – orientieren.« (Brandstätter 2013b, S. 102) Für Brandstätter ist das Bespielen von ungewöhnlichen Orten kein »modischer« Trend, sondern eine Möglichkeit, die gewohnte Wahrnehmung aufzubrechen, neue Wahrnehmungsweisen zu ermöglichen und damit auch ein neues Publikum zu gewinnen (Brandstätter 2013b, S. 103).

Neben den intermodalen Verbindungen können ästhetische Transformationen jedoch auch intramodal innerhalb der Musik erfolgen. Dazu zählen Transkriptionen, Arrangements, Variationen, Improvisationen und Musikstücke, die sich auf eine bestimmte Musik beziehen. Damit spannt sich ein weites Feld im bestehenden Repertoire auf, gleichzeitig sei aber auch auf Leech-Wilkinsons *Radical Performance* verwiesen, die dazu auffordert, als Interpret*in mit einem Musikstück zu spielen (Leech-Wilkinson 2016).

Denn obwohl Brandstätter in ihren Untersuchungen vom Zeichencharakter von Musik ausgeht und ihre Musikbeispiele von intramodalen ästhetischen Transformationen in der Musik textgebunden sind (z.B. eine visualisierte Notation von Klaus Huber (Brandstätter 2013b, S. 44–49)), lassen sich die ästhetischen Transformationen auch intramodal auf die ausübenden Künstler*innen übertragen (wie dies Brandstätter bei intermodalen ästhetischen Transformationen auch tut, etwa am Beispiel der Zusammenarbeit von Wolfgang Rihm und Sasha Waltz (Brandstätter 2013b, S. 110–114)).

Brandstätters Arbeit ist nicht nur für die Resonanzaffine Musikvermittlung, sondern allgemein für eine heutige hybride Kunstpraxis, die nicht mehr in getrennten Kunstformen denkt, von hohem Interesse. Vergleicht man das aktuelle transmediale Kunstschaffen mit traditionellen Konzerten westlich-klassischer Musik, so verstärkt sich Leech-Wilkinsons Eindruck, wonach Interpret*innen vor allem ein »Doing History« vollziehen (Leech-Wilkinson 2020). Die Befürchtung von manchen klassischen Musiker*innen, der Einbezug anderer Kunstsparten¹⁰ könnte von der Musik ablenken, mutet in diesem Kontext anachronistisch an.

Brandstätter weist darauf hin, dass Kunst und auch ästhetische Transformationen in ganz unterschiedlichen Funktionen wahrgenommen werden können, etwa zur Unterhaltung, zur Repräsentation oder zur Identitätsbildung; ihre Theorie der ästhetischen Transformation verortet sie in einer epistemologischen Funktion von Kunst (Brandstätter 2013b, S. 70). Es geht ihr also weder darum, Musik mit Visualisierungen unterhaltbarer zu gestalten oder mit Tanz von der Musik abzulenken, sondern darum, dass das »intermediale, »vermischte« Denken in offenen Netzen [...] jene Freiräume des Denkens [eröffnet], das neue Erkenntnisse ermöglicht.« (Brandstätter 2013b, S. 10) Brandstätter sieht in ästhetischen Transformationen ein »innovatives Potential«, nämlich die Wahrnehmung zu schärfen, zu verändern und damit zur Reflexion und zu ästhetischen Erkenntnissen anzuregen (Brandstätter 2013b, S. 12).

Wenn nun Musiker*innen befürchten, eine Visualisierung lenke von der Musik ab, so hängt dies aber auch mit dem Medium der Darstellung zusammen. Brandstätter weist darauf hin, dass das Medium der Wahrnehmung die Wahrnehmung bestimmt (Brandstätter 2013b, S. 20). Wird Musik visualisiert, so wird sie also durch ein visuelles Medium, das wie eine Art Filter wirkt, wahrgenommen. Für gewisse Menschen mag dies eine Ablenkung von der Musik sein, die Visualisierung kann jedoch auch als Chance gesehen werden, Musik anders und neu wahrzunehmen. Insbesondere, wenn ein Medium untypisch genutzt wird, steigert dies die Aufmerksamkeit, denn Automatismen der Wahrnehmung werden mit einer Irritation durchbrochen (Brandstätter 2013b, S. 21). So wirkt etwa die Stille in John Cages 4'33" u.a. deshalb so stark, weil sie mit der Erwartung an ein klingendes Klavierstück spielt. Das Publikum vergleicht Cages Stück mit traditionellen Musikstücken, befindet sich in einem vergleichenden Denkprozess und erkennt die Besonderheiten von 4'33". Eine ästhetische Transformation ermöglicht eine differenzierte Wahrnehmung, trifft aber gleichzeitig eine Auswahl und blendet andere Aspekte aus. Ästhetische Transformationen lassen sich nie restlos aufschlüsseln; sie produzieren einen »Überschuss an Sinn« (Boehm 2007, S. 49, in: Brandstätter 2013b, S. 28), was einen »neuen Raum [öffnet], in dem Evidenz, nicht jedoch Wahrheit, erfahrbar ist« (Brandstätter 2013b, S. 28).

10 Ein Ensemble, das explizit mit einem erweiterten Musikbegriff agiert, ist *Die Ordnung der Dinge* <http://www.dieordnungderdinge.com/> [15.07.2023].

Raum des Dazwischen als Ort des »Nicht-Identischen«

Je nach ästhetischem Medium können unterschiedliche Aspekte besonders gut gezeigt werden. Visualisierungen¹¹ bieten sich für die Darstellung von Strukturen und Relationen an (Brandstätter 2013b, S. 29), während sich Musik eignet, unterschiedliche Formen von Zeitlichkeit abzubilden. Denn Musik verläuft als Zeitkunst keineswegs nur in einer linearen Entwicklung, sondern beinhaltet auch Rückbezüge und Vorausbezüge, was zur Mehrdeutigkeit von Musik beiträgt (Brandstätter 2013b, S. 31). Außerdem bemerkt Brandstätter im Vergleich von Bildender Kunst und Musik einen Unterschied in Bezug auf den Grad körperlicher Involviertheit. Während Bilder aus einer gewissen Distanz betrachtet werden, tangiert Musik die Rezipierenden körperlich, weshalb Brandstätter Musik als involvierende Kunst bezeichnet (Brandstätter 2013b, S. 77–78). Strebt man eine distanzierte Haltung gegenüber einer Musik an, so bietet es sich daher nach Meinung von Brandstätter an, mit Visualisierungen zu arbeiten (Brandstätter 2013b, S. 139).

Allerdings lässt die gängige multimediale Musikrezeption darauf schließen, dass Visualisierungen die Aufmerksamkeit des Publikums auf intensive Weise bannen. Auch in der theoretischen Literatur werden Visualisierungen erwähnt, die die Betrachter*innen involvieren, wie dies Roland Barthes am Beispiel des *Punktum* als Einstich zeigt, der die Betrachter*innen nicht nur trifft, sondern involviert und betrifft (Barthes 1989). Auch optische Täuschungen oder Kippbilder bewirken eine körperliche Involvierung; zudem arbeiten viele Videos bewusst mit ihrer Fähigkeit der Illusion und Immersion. Insbesondere Visualisierungen von musikalischen Verläufen entwickeln eine Sogwirkung, da sie die Bewegung und Spannungsverläufe der Musik illustrieren und verkörperlichen und dabei mit dem Moment des Antizipierens von Musik und entsprechenden Erwartungen spielen. Sieht man bereits im Vorfeld den weiteren Verlauf der Musik, so blickt man in die Zukunft, wird sozusagen zum* zur Hellseher*in (oder Hellhörer*in) und erfährt beim Eintreffen des entsprechenden musikalischen Ereignisses eine Bestätigung¹². Außer zeitliche Spannungsverläufe kann Musik im Grunde genommen nichts abbilden. Einzig akustische Ereignisse, wie z.B. ein Gewitter, können allenfalls mit Musik dargestellt werden, alle anderen außermusikalischen Bezüge, darunter fallen auch Emotionen, werden nur im übertragenen Sinn nachgezeichnet (Brandstätter 2013b, S. 31).

Der mimetische Zugang entspricht einem Ähnlichmachen und eröffnet mit dem Zeigen

»offene Räume des Nicht-Identischen. Es sind dies Räume, die Platz lassen für das Subjektive, das Körperliche, das Emotionale, das Unbewusste. Da Ähnlichkeiten eben nicht vorgefunden, sondern konstruiert werden, ergeben sich unendliche Möglichkeiten, immer wieder neue Ähnlichkeitsbeziehungen zu entwickeln. Im Grunde kann alles mit allem in eine Beziehung der Ähnlichkeit gebracht werden.« (Brandstätter 2013b, S. 39)

11 Zum Verhältnis von Musik und Visualisierungen vgl. auch Krämer (2011).

12 Ein solches visuell unterstütztes »Hellhören« erlauben beispielsweise die Visualisierungen von Stephen Malinowski vgl. <https://www.musanim.com/> [15.07.2023]. Deren musikpädagogische Anwendung ist mit <https://musiceyes.org/> [15.07.2023] möglich.

Den gemeinsamen Bezugspunkt bildet ein *Tertium Comparationis*, das eine Übertragung von einem Bereich in einen anderen herstellt (Brandstätter 2013b, S. 40). Mit einem Zeigen, also einem mimetischen Zugang, kann eine Beziehung der Ähnlichkeit gestiftet werden, die durch ihre Leerstelle und ihr Wechselspiel zwischen Ähnlich- und doch Anderssein, die Rezipierenden involviert. Brandstätter stellt dem Zeigen das Sagen gegenüber, das mit einer Versprachlichung etwas bezeichnet und auf den Punkt bringt, gleichzeitig aber auch Distanz schafft (Brandstätter 2013b, S. 25).

Daraus lässt sich für resonante Musikbeziehungen ableiten, dass weniger das genaue Beschreiben, sondern vielmehr das Zeigen für die Rezipierenden einen Interpretationsspielraum offen lässt und sie auf diese Weise stärker involviert, als mit einem genauen Beschreiben und Erklären einer Musik. Ästhetische Transformationen schaffen offene, subjektive und mehrdeutige Beziehungen und entsprechen damit auch dem Wesen von Musik. Ästhetische Transformationen laden zu einem divergenten Denken ein, bei dem es nicht um kausale Zusammenhänge geht, sondern um die »Entwicklung von Fragen und in der Folge [um eine] Vielzahl möglicher Antworten« (Brandstätter 2013b, S. 49).

Doch bei einer Anwendung von ästhetischen Transformationen in der Musikvermittlung muss berücksichtigt werden, dass beim Rezipieren von ästhetischen Transformationen nicht grundsätzlich von einem vergleichenden Denken ausgegangen und mit einer Erkenntnis gerechnet werden kann. Ob eine Transformation überhaupt als eine Übertragung wahrgenommen wird und ob die beiden in Beziehung stehenden Bereiche erkannt werden, bleibt offen. Vielleicht wird eine tänzerische Umsetzung einer Bachfuge auch einfach als eigenständige Tanzproduktion rezipiert, ohne Bescheid über die Kontrapunktik der Musik zu wissen und ohne die musikalische Struktur zu ergründen und ihr Verhältnis zum Tanz zu reflektieren. Ein Vergleich zwischen der musikalischen Vorlage und der tänzerischen Umsetzung wäre dann kaum ein geeigneter Vermittlungsansatz, um musiktheoretische Erkenntnisse zu gewinnen (was aber auch nicht Intention der ästhetischen Transformation wäre, da sie ja offenere Formen der Erkenntnis generieren will). Außerdem muss in Konzertsituationen nicht nur die Präsenz der Musik, sondern auch diejenigen der Musiker*innen (und, um beim Beispiel zu bleiben, der Tänzer*innen) in Betracht gezogen werden. Vielleicht rückt also in der getanzten Bachfuge ein Tänzer mit seiner Körperlichkeit oder eine live spielende Musikerin mit ihrer Bühnenpräsenz in den Fokus der Aufmerksamkeit, da sie Teil des Bühnengeschehens sind und als Agierende die Situation mitprägen.

Dennoch ist der vergleichende Ansatz im Sinne von Brandstätter für die Resonanzaffine Musikvermittlung sehr inspirierend. In der Programmierung und Dramaturgie eines Konzerts kann der vergleichende Ansatz als Antwortbeziehung zum Leitprinzip gemacht werden. Das vergleichende, nonverbale Denken bei Brandstätter verläuft ohne Wertung. Der vergleichende Umgang mit ästhetischen Transformationen orientiert sich nicht an einer gegebenen Deutungshoheit, sondern ermöglicht einen persönlichen Zugang zu Musik, der die Wahrnehmung sensibilisiert, den eigenen Beobachtungen traut und die Kategorien richtig und falsch überwindet. Das Vergleichen bezieht sich auch nicht auf ein Gefallen oder Nicht-Gefallen, sondern auf ein dialogisches, prozesshaftes Herausarbeiten von Ähnlichkeiten und Differenzen. Auch wenn eine bestimmte Musik nicht gefällt,

sondern irritiert, ist in der vergleichenden Beschäftigung anhand von ästhetischen Transformationen eine Faszination und eine resonante Musikbeziehung möglich, denn ästhetische Transformationen lassen Raum für Differenzen. Bisher beabsichtigt Musikvermittlung häufig, eine affirmative und identitätsstiftende Haltung zu einer bestimmten Musik zu entwickeln; Irritationen, Indifferenz, eine ablehnende oder ausschließende Haltung gegenüber der Musik werden kaum thematisiert. Die ästhetische Transformation versteht hingegen Differenzen als fruchtbare Momente, die stehen bleiben dürfen und nicht aufgelöst werden müssen. Brandstätters Theorie kann als Einladung verstanden werden, sich zu involvieren, eine eigene aktive Rolle zu übernehmen und einen eigenen Zugang und Bezug zu Musik zu suchen.

6.2 Beziehungen mit Musik

Beziehungen mit Musik sind soziale Beziehungen von Menschen, die musikbezogene Praktiken ausüben. Vollzieht sich das Musizieren auf mediopassive Weise, also mit einem gleichzeitigen Hören und Antworten und in konfligierender Kooperation, die sich am Prozess des miteinander Musizierens orientiert, so liegt der Fokus auf der Gemeinschaftlichkeit von musikbezogenen Praktiken. Das vorliegende Kapitel beschreibt zunächst Ansätze für die theoretische Fundierung von *Beziehungen mit Musik*, bezieht sich anschließend auf empirische Forschung zu diesem Thema und illustriert zum Schluss *Beziehungen mit Musik* an Praxisbeispielen.

Christopher Small (1998) zeigt mit seiner ethnographischen Studie eines klassischen Konzerts nicht nur, dass Musik eine Tätigkeit ist, sondern als soziale Praxis auch immer Beziehungen stiftet. Daher ist jede Form von *Musicking* auch eine soziale Interaktion und *Beziehung mit Musik*. Auch Nicholas Cook hebt den sozialen Aspekt von Musik hervor, wenn er beobachtet, dass in einem Konzert mit klassischer Musik nicht nur eine musikalische Arbeit, sondern auch eine zwischenmenschliche Arbeit stattfindet (Cook 2013, S. 257). Interaktionen, wie sie sich mit Musik ereignen, sind in einem Alltag abseits von Musik nicht möglich; musikalische Interaktionen verhalten sich mitunter sogar kontrafaktisch (Cook 2013, S. 260). Es existiert also eine musikspezifische Qualität von Beziehungen. Mit Musikbeziehungen werden nicht nur Bedeutungen, sondern auch Identitäten konstruiert (MacDonald et al. 2017). Musik ist sehr viel mehr als ein Kreieren von Klängen: die soziale Dimension von Aufführungen kann nicht unterschätzt werden (Cook 2013, S. 260; S. 273). Wenn aber mit einem *Musicking* auch besondere Beziehungskonstellationen, Bedeutungsproduktionen und Identitäten verbunden sind, so formiert sich dabei auch eine soziale Gemeinschaft. Erfahren die Beziehungen eine Veränderung, da sich die Praktiken innerhalb des *Musicking* verändern, etwa durch andere Verhaltensweisen, ein anderes Setting (was andere Verhaltensweisen bewirkt) oder andere Menschen (die bisher nicht dieser sozialen Gemeinschaft angehören), so muss mit Auswirkungen auf das Konzertgeschehen gerechnet werden. Es kann sich eine engere Verbundenheit ergeben, aber auch eine Irritation, Orientierungslosigkeit oder Ablehnung.

Da *Musicking*, Beziehungen und Bedeutungskonstruktion so eng miteinander verbunden sind, beeinflussen sie auch ästhetische Fragen. Cook verweist hier auf den

Kunstwissenschaftler und Kurator Nicolas Bourriaud (Cook 2013, S. 273), der den Begriff der *Relational Aesthetics* in den Diskurs einführt und auf den insbesondere auch Kurator*innen von Zeitgenössischer Musik rekurrieren. Der Ansatz von Bourriauds *Relational Aesthetics* lautet: »an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space« (Bourriaud 2002, S. 14, H.i.O.). Kunst findet also im Bereich von menschlichen Interaktionen statt und weniger als Behauptung eines unabhängigen und privaten symbolischen Raums. Kunst konstruiert soziale Beziehungen mit und ist nicht autonom, sondern abhängig vom sozialen Gefüge. Kunst schafft auch nicht einen privaten symbolischen Raum, sondern verortet sich im Hier und Jetzt in der Öffentlichkeit. Bourriauds Ansatz der *Relational Aesthetics* weist eine hohe Anschlussfähigkeit zur Resonanzaffinen Musikvermittlung auf, gehen doch beide Konzepte davon aus, dass Kunst und Menschen in Beziehung stehen und miteinander interagieren. Nicholas Cook interpretiert Bourriaud dahingehend, dass »the prime functions of art is to construct social relationships among its spectators: it choreographs or scripts social interaction.« (Cook 2013, S. 273)

Daraus lässt sich folgern, dass das *Musicking* von allen Beteiligten eines Konzerts die sozialen Interaktionen und damit auch die *Beziehungen mit Musik* formieren. Da die Musiker*innen und Musikvermittler*innen die Konzertsituation initiieren, hängt also von ihrer Intention und Konzeption auch die Formation der sozialen Interaktion ab. Das Publikum interagiert seinerseits mit dem gegebenen Setting und prägt die soziale Interaktion und Gemeinschaft mit. In Ergänzung zu Bourriauds *Relational Aesthetics* bezieht die Resonanzaffine Musikvermittlung auch nicht-menschliche Akteur*innen in das Geschehen mit ein. Außerdem geht es auch um Wechselbeziehungen, die Spannungsverhältnisse beinhalten, also nicht mit einem Konsens zu verwechseln sind.

Die Resonanzaffine Musikvermittlung versteht Musik als Interaktion in einem komplexen Beziehungsnetz und sieht sich selbst als Akteurin innerhalb dynamischer Konstellationen. Mit diesem Verständnis besteht eine Nähe zu Georgina Borns (2015) *Mediation Theory*, die Musik in ihrer Funktion, Identitäten hervorzubringen, als Konstellation verschiedener Phänomene beschreibt. In wechselseitigen Beziehungen ergeben sich innerhalb dieser Konstellationen unterschiedliche Assoziationen und Vermittlungen:

»Music has no material essence but a plural and distributed materiality. Its multiple simultaneous forms of existence – as sonic trace, discursive exegesis, notated score, technological prosthesis, social and embodied performance – indicate the necessity of conceiving of the musical object as a constellation of mediations. Music requires and stimulates associations between a diverse range of subjects and objects – between musician and instrument, composer and score, listener and sound system, music programmer and digital code. [...] music may therefore appear to be an extraordinary diffuse kind of cultural object: an aggregation of sonic, social, corporeal, discursive, visual, technological and temporal mediations – a musical assemblage, where this is understood as a characteristic constellation of such heterogeneous mediations. In Deleuzian thought an assemblage is defined as a multiplicity made up of heterogeneous components, each having a certain autonomy [...].« (Born 2015, S. 359–360)

Als Beteiligte in solchen Konstellationen, knüpft die Resonanzaffine Musikvermittlung demnach ein Netz, ein Gefüge von unterschiedlichsten Akteur*innen, die bestimmte Praktiken und Ordnungen schaffen und sich wechselseitig beeinflussen und verändern.

Wenn die Beziehungen unter den Musiker*innen im Konzert lebendig sind, so überträgt sich dies auch auf die sozialen Beziehungen zum Publikum. Genauso verhindern träge, desinteressierte oder sogar repulsive Beziehungen unter den Musiker*innen eine gelingende Beziehung zum Publikum. Musikvermittler*innen sind daher immer auch auf das Engagement der mitwirkenden Musiker*innen angewiesen; motivierte Musikvermittler*innen mit einem desinteressierten und unbeteiligten Musikensemble vermögen keine Resonanz zum Publikum aufzubauen. Insbesondere in der Arbeit mit größeren Musikensembles, in denen die Musiker*innen nicht solistisch oder kammermusikalisch agieren, ist daher eine Offenheit, ein Interesse und ein Commitment für ein bestimmtes Konzert und dessen Gestaltungs- und Vermittlungsweisen unabdingbar. Hierfür sind Schlüsselpersonen im Musikensemble, aber auch in dessen Organisation oder einem weiteren institutionellen, politischen oder gesellschaftlichen Umfeld wesentlich. Wenn diese Personen für das Konzert und dessen Gestaltungs- und Vermittlungsweisen einstehen, sich dafür interessieren und einsetzen, verleiht dies dem Vorhaben eine Wichtigkeit und damit eine starke Wertung. Damit dies geschehen kann, muss zunächst der*die Musikervermittler*in das Vorhaben entsprechend kommunizieren und die künstlerische Intention und Notwendigkeit darlegen. Gleichzeitig benötigt die musikvermittelnde Person jedoch auch eine Offenheit den Anliegen und Möglichkeiten des Musikensembles gegenüber, damit sich eine resonante Beziehung entwickeln kann. Ihr Konzept und Vorgehen muss daher medio-ordinativ sein, also gleichzeitig klar, entschlossen und offen, flexibel. In der eigentlichen Arbeit mit den Musiker*innen jedoch ist es entscheidend, dass nicht nur starke, sondern auch schwache Wertungen (also eine Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit) ins Spiel kommen, eine Lust und Spaß am eigenen Vorhaben. Nur wenn sich alle Beteiligten wohl fühlen, das Vorhaben für sinnvoll erachten und es sinnlich erleben, können sich resonante Beziehungen ergeben. Alle Praktiken der Resonanzaffinen Musikvermittlung in Konzertsituationen sind auch von deren sozialen Beziehungskonstellationen, Struktur- und Machtverhältnissen und Praktiken abhängig. Dass alle diese Beziehungen in einer Wechselwirkung stehen, hat einen Einfluss auf die Konzertsituation und deren Musikbeziehungen: sie konstituieren und verändern sich als kontingenten Prozess.

Konzerte mit westlich-klassischer Musik sind von bestimmten Vorgaben und Verhaltensnormen geprägt. Im Folgenden wird geschildert, inwiefern Musikvermittlung mit partizipativen Vorgehensweisen bestehende Normen verändert und welche Konsequenzen sich daraus ergeben. Gestalten Musikvermittler*innen eine klar geregelte Konzertsituation auf ungewöhnliche Weise und finden damit auch andere Praktiken statt, die beispielsweise die *Beziehungen mit Musik* verstärken wollen, so werden die bestehenden Normen durchbrochen. Durch die neuen Praktiken entstehen neue Beziehungsformen und Bedeutungen. Damit verbunden sind auch neue Rollen und Selbstverständnisse, Herausforderungen und Verantwortlichkeiten. Es eröffnet sich ein Handlungsfeld, das viele Chancen bietet, jedoch auch Risiken birgt und einen Orientierungs- und Aushandlungsprozess auslöst. Bewegen sich die Veränderungen nahe der Normen und sind ei-

ne Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit gegeben, so ist die Variation der Konzertsituation einfach zu realisieren. So werden beispielsweise Mitsing-, Mitspiel-, Mittendrin- und Flashmob-Konzerte häufig durchgeführt; auch Konzerte, in denen eine vorbereitete Aktion von Schüler*innen aus einem vorherigen Workshop oder Vermittlungsprojekt aufgeführt werden, ergänzen ein traditionelles Konzert, ohne es grundsätzlich zu verändern. Sogenannte Mitmachaktionen sind in Vorschul- und Grundschulkonzerten sehr beliebt. Kinder kennen die Konzertetikette noch nicht und Musiker*innen akzeptieren (oder genießen sogar) im Rahmen von Kinderkonzerten die neuen Freiheiten. Ein Publikum bestehend aus Vorschul- und Grundschulgruppen beteiligt sich spontan an Mitmachaktionen, in Familienkonzerten ist das Verhalten meist etwas zurückhaltender. Ältere Kinder und Jugendliche hingegen wollen sich nicht exponieren, sondern orientieren und schützen sich innerhalb ihrer *Peer Group*. Zwar sind sie an Musikfestivals ihrer Lieblingsbands mit Begeisterung dabei und beteiligen sich an Publikumsaktionen wie *Stage Diving*¹³, im Kontext von Schulkonzerten mit westlich-klassischer Musik wäre dies jedoch undenkbar. Um mit Jugendlichen in eine *Beziehung mit Musik* zu kommen, bieten sich andere Interaktions- und Partizipationsformen an. Häufig erarbeiten Jugendliche in Workshops und Projekten Moderationen, Visualisierungen oder Choreographien, die sie im Rahmen des Konzerts aufführen. Wie in allen Formen von Musikbeziehungen sind auch die *Beziehungen mit Musik* grundsätzlich für alle Menschen möglich, doch müssen Einschränkungen der Barrierefreiheit sowie Altersspezifika für Kinder und Jugendliche berücksichtigt werden. Ansonsten richtet sich die Resonanzaffine Musikvermittlung aber nicht nach bestimmten Zielgruppen aus.

Nachdem nun die Interdependenz von musikbezogenen Praktiken und sozialen Beziehungen im Kontext von Normen diskutiert wurde, werden in einem nächsten Schritt musikspezifische Interaktionen theoretisch fundiert.

6.2.1 Kreative Interaktionen als Beziehungen mit Musik

Andrea Sangiorgio (2020) untersucht kreative Interaktionen aus der Perspektive der Elementaren Musikpädagogik und betont, dass es dabei um interdependente Prozesse geht, in denen sich die Beteiligten wechselseitig innerhalb eines gegebenen Kontexts affizieren und beeinflussen (Sangiorgio 2020, S. 9). Interaktionen sind wissenschaftlich schwierig zu ergründen, denn sie verfügen über einen »character of movement, incessant unfolding, rapid change, unpredictable transformation, never ending flux, contingency and non-linear progression« (Sangiorgio 2020, S. 9). Sangiorgio unterscheidet folgende Kategorien von Interaktionen:

»Interpersonelle Beziehung

Intersubjektivität, Einstimmung, Responsivität, Gegenseitigkeit, Reziprozität, Co-Regulierung, Bi-Direktionalität, Spiegelung, Anpassung

13 Außerhalb des schulischen Kontexts, z.B. am Detect Classic Festival, ist dies jedoch durchaus denkbar <https://detectclassicfestival.de/> [15.07.2023].

Involviertsein in eine Aktivität mit anderen

Partizipation, Sozialisation, Zusammenarbeit, Kooperation, Teamwork, Interdependenz

Gemeinsame kognitive Aktivität

Gemeinsames Verstehen und Denken, Co-Konstruktion

Verbundenheit durch verbale Sprache

Kommunikation, Gespräch, Dialog, Transaktion, Verhandlung, Austausch

Körperliche Verbundenheit

Zusammenspiel, Koordination, Kontakt, Synergie, Synchronisation, Mitreißen

Beziehung zwischen verschiedenen Rollen in einer musikalischen Textur

Imitation, Variation, Kontrast, Opposition, Komplementarität, Übereinstimmung, Fundament

Interdependenz von Elementen innerhalb eines komplexen Systems

Netzwerk, Konnektivität, Rückkopplungsschleifen, nichtlineare Dynamik, Selbstorganisation, Emergenz« (Sangiorgio 2020, S. 10, Übersetzung vom Englischen ins Deutsche durch die Autorin)

Für die Resonanzaffine Musikvermittlung leiten sich davon vielfältige Vorgehensweisen und unterschiedliche Varianten von *Beziehungen mit Musik* ab. Die musikalischen Wechselbeziehungen erfolgen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen, sie vollziehen sich in einem gemeinsamen Vorhaben, verbal oder non-verbal, mit Bezug zu einem musikalischen Prinzip oder innerhalb komplex ablaufender Wechselwirkungen. Während gewisse Interaktionsformen vorbereitet und gelenkt werden können, ergeben sich andere aus der Interaktion.

Die unterschiedlichen Kategorien von Interaktionen können in unterschiedlichen Funktionen auftreten. Interaktionen können erfolgen, um etwas zu kreieren, anzuwenden, zu überprüfen, zu analysieren und zu verstehen (Sangiorgio 2020, S. 11–12). Kreative Interaktionen sind grundsätzlich kollaborative Vorgehensweisen, in denen eine soziale und kreative Entwicklung geschieht (Sangiorgio 2020, S. 12). Darin verwoben ist ein Prozess der sozialen Konstruktion und der individuellen sowie kollektiven Identitätsentwicklung (Sangiorgio 2020, S. 13). Dies manifestiert sich in einem Verständnis von geteilter, co-kreativer Autor*innenschaft (ebd.). Co-kreative Prozesse benötigen einen Gestaltungsraum für alle Beteiligten und bewirken »a sense of autonomy, competence and relatedness, which enhances [the] intrinsic motivation, social integration, and social wellbeing.« (Ebd.) Gestaltende *Beziehungen mit Musik* weisen damit wesentliche Aspekte von Resonanzbeziehungen auf. Die Beteiligten nehmen sich autonom und gleichzeitig auf andere(s) bezogen wahr. In den Interaktionen sind ihre eigene, aber auch andere Stimmen beteiligt. Durch das kollaborative Vorgehen wächst ein Können, das alleine nicht zu schaffen wäre, was wiederum die intrinsische Motivation, ein Gefühl von Zugehörigkeit und ein Wohlbefinden stärkt. Aus einem interaktiven Vorgehen entspringt für Musiker*innen und Musikvermittelnde aber auch eine ethische Verantwortung. Nach Sangiorgio umfasst dies eine gegenseitige (auch künstlerische) Anerkennung, eine empathische, dialogische Haltung, ein gleichzeitiges Nutzen von Freiheit und Verantwortung, einen Einbezug von vielfältigen Perspektivenwechsel, ein sich Einsetzen für Werte wie Fairness, Gleichheit, Demokratie und soziale Gerechtigkeit sowie eine Förderung von *Artistic Citizens*, was nach David Elliott, Marissa Silverman und

Wayne Bowman (2016) offene und sozial verantwortliche Personen sind, die mit ihrem Musizieren zum Wohlbefinden der Gesellschaft beitragen wollen (Sangiorgio 2020, S. 14–15). Sangiorgio verbindet musikalische Selbstbeziehungen und Weltbeziehungen und situiert kreative Interaktionen in einem gesellschaftlichen Kontext. Seine Studie misst kreativen Interaktionen ein hohes Potenzial zu, das bisweilen, wie er selbst zugibt, zu optimistisch erscheint (Sangiorgio 2020, S. 15).

Doch Sangiorgio geht auch auf kritische Aspekte von kreativen Interaktionen ein. Interaktionen können weder geplant noch kontrolliert werden und verhalten sich auf unvorhersehbare Weise, weshalb sie eine »fragile ecology« bilden (Sangiorgio 2020, S. 16). Ihr Gelingen hängt einerseits von ihrer Intention und deren Umsetzung ab, d.h. wie offen und kollaborativ das Vorhaben angegangen wird und inwiefern die Interessen und Fähigkeiten aller einbezogen werden (Sangiorgio 2020, S. 15–16). Schwierigkeiten entstehen andererseits aber auch aufgrund individueller und gruppenspezifischer Entwicklungen, die auch das Setting, den institutionellen und kulturellen Kontext sowie zeitliche Faktoren betreffen (ebd.). Musiker*innen und Musikvermittelnde benötigen daher neben viel Erfahrung und Sensibilität im Umgang mit kreativen Interaktionen »a high degree of playfulness, readiness to take risks and ›not-knowing« (Sangiorgio 2020, S. 16).

Sangiorgios Ausführungen bestätigen die Annahme der Resonanzaffinen Musikvermittlung, wonach Wechselbeziehungen ein prekäres Verhältnis bilden und in einem ergebnisoffenen Prozess verlaufen. Das Gelingen hängt nicht allein von bestimmten Kriterien, sondern von deren Zusammenspiel ab. Grundsätzlich braucht es ein Vertrauen und eine heitere Gelassenheit im Situationsgeschehen. Für westlich-klassische Musiker*innen (und auch Pädagog*innen) kann es herausfordernd sein, eine Haltung des Nicht-Wissens einzunehmen, da sie in ihrer Ausbildung und in ihrem Verständnis als Interpret*in darauf getrimmt werden, genau zu wissen, was sie vorhaben. Auf das problematische Verhältnis von westlich-klassischer Musik und kreativen Interaktionen weist auch Sangiorgio hin: »the dominant model of the Western classical tradition, with its belief system largely based on the Romantic aesthetic of genius and the emphasis on the reproduction of masterpieces, carries a big responsibility in thwarting the cultivation of a creative attitude in young musicians.« (Sangiorgio 2020, S. 17) Starke Wertungen, die auf einem werkorientierten Musikverständnis basieren, können kreative Interaktionen behindern oder sogar vereiteln. Ein Nicht-Wissen ist auch für die Konzertgestaltung und Musikvermittlung eine Herausforderung. Denn ein Konzept muss eine klare künstlerische Intention und Notwendigkeit vorweisen. Gleichzeitig braucht das künstlerische Konzept im Sinne der Medioordination jedoch auch eine Offenheit, um auf Dynamiken, die aus Interaktionen hervorgehen, reagieren zu können. Diese Ambivalenz erwähnt auch Sangiorgio: »Paradoxically, a detailed plan for the activity can be a helpful starting point and an enabling constraint, but it can just as well be a hindrance to the development of an unexpected creative turn.« (Sangiorgio 2020, S. 16–17) Das Wechselverhältnis von gleichzeitiger Offenheit und Geschlossenheit, das resonante Musikbeziehungen mit ihrem medioordinativen Prinzip ausmachen, zeigt sich hier innerhalb musikbezogener Praktiken. Eine eindeutige Vorgehensweise oder Entscheidung zwischen richtig und falsch existiert in der Resonanzaffinen Musikvermittlung

nicht. Sie beinhaltet lediglich definierende Merkmale, begünstigende Impulse und grundlegende Prinzipien, lässt jedoch viel Spielraum.

Wenn musikalische Interaktionen als explizite Kompositions- und Vermittlungspraxis in Konzertsituationen zur Anwendung kommen, so verändert sich damit die gesamte Konzertsituation, was in den folgenden Beispielen aus der empirischen Forschung und aus der Konzertpraxis gezeigt wird.

6.2.2 Empirische Forschung zu Partizipation in Konzertsituationen

Seit den 1960er Jahren entstehen Kompositionen und Arbeiten, die das Konzertpublikum interaktiv in die Konzertsituation einbinden¹⁴. Aktuelle Kompositionen, die versuchen, den Gedanken der kulturellen Teilhabe umzusetzen und das Publikum aktiv einzubinden, stehen also in einer Tradition. Es kann zwischen einer prozess- und produktorientierten Interaktion unterschieden werden. In prozessorientierten Interaktionen, wie beispielsweise Responseprojekten, wird über einen längeren Zeitraum in kollaborativer Arbeit eine Komposition als Antwort auf ein bestehendes Stück gemeinsam erarbeitet und zum Abschluss aufgeführt. In produktorientierten Interaktionen hingegen wird ein Stück mit einkomponierten Interaktionen für das Publikum gemeinsam aufgeführt, was aus dem Stegreif oder mit einem einzigen Einführungsworkshop geschieht. Im Folgenden wird am Beispiel eines Konzerts mit zeitgenössischer Musik auf eine produktorientierte Interaktion mit einem erwachsenen Publikum eingegangen.

Für die Musikwissenschaftlerin Jutta Toelle und den Musikpsychologen John Sloboda zeichnen sich in der theoretischen Literatur über partizipative Aufführungen mit klassischer Musik drei bestimmende Themen ab, nämlich *erstens* das Spannungsfeld zwischen aktiver und passiver Teilnahme, *zweitens* der Aspekt von Ermächtigung und *Agency* sowie *drittens* das Themenfeld Gemeinschaft und Beziehungen (Toelle und Sloboda 2019, S. 3). Auch wenn jedes Zuhören einer Aktivität entspricht, besteht dennoch ein markanter Unterschied zwischen Musiker*innen und Publikum. Wird das Publikum mit einer produktorientierten Interaktion in das Konzertgeschehen einbezogen, so sind die Zuhörer*innen zwar aktiver, verfügen aber dennoch kaum über einen eigenen kreativen Gestaltungsraum (Toelle und Sloboda 2019, S. 3–4). Nichtsdestotrotz erfährt das Publikum in solchen Konzertsituationen eine Ermächtigung, wie Toelle und Sloboda zeigen (Toelle und Sloboda 2019, S. 4). In einer mixed-method Studie untersuchen sie Konzerte, in denen neue Kompositionen mit interaktivem Teil gemeinsam mit dem Publikum aufgeführt werden. Die beiden Forscher*innen interessieren sich dabei vor allem für die Perspektive des Publikums (Toelle und Sloboda 2019, S. 5). Bereits im Vorfeld der Konzerte zeichnet sich ab, dass das Publikum deutlich klarere Anweisungen und mehr Zeit braucht als gedacht, weshalb zusätzlich Musikstudierende das Publikum in den Konzerten anleiten und unterstützen (Toelle und Sloboda 2019, S. 8). Die geäußerten Befürchtungen eines Konzertveranstalters (die Konzerte wurden an drei unabhängigen Orten durchgeführt), dass das Publikum seinen Part nicht verstehen und umsetzen könne sowie eine gegebene klassische Raumteilung zwischen Bühne und Publikum tragen dazu

14 Darunter zählen viele Fluxusarbeiten, aber auch Stücke von Cage, Schnebel und Kagel.

bei, dass in einem der drei Konzerte eine schulische Atmosphäre aufkommt (Toelle und Sloboda 2019, S. 9). An den anderen Spielorten hingegen sind das Setting und Vorgehen partizipativer.

Als Ergebnisse ihrer Studie halten Toelle und Sloboda fest, dass die spezielle Gruppenerfahrung in einer partizipativen Konzertsituation vor allem mit externen Faktoren verbunden ist, nämlich mit der Akustik, Beleuchtung sowie Aufstellung im Saal (Toelle und Sloboda 2019, S. 13). Zudem heben die beiden Autor*innen hervor, dass organisatorische Aspekte wie Anweisungen, aber auch bestimmte Menschen (Musiker*innen wie Publikumsmitglieder) und »especially the audience activities such as playing instruments, singing and humming« prägend für das Gruppenerlebnis sind (ebd.). Das Gemeinschaftsgefühl entsteht durch Immersion, durch ein »sharing the experience with composers, performers and audience« in einem Raumsetting, das die klassische Aufteilung von Bühne und Publikum aufgibt und ein Interagieren mitten in der Gruppe fördert (ebd.). Durch den interaktiven Einbezug des Publikums werden die Zuhörer*innen zu einem Teil des musikalischen Gesamtgeschehens und erleben nicht nur eine Immersion, sondern

»became aware of the musical process. The idea of becoming a performer emerged strongly, of playing a relevant and satisfying part, of creating something and of being important to the outcome of the whole evening. People felt closer to the music than normal, as if they witnessed things audiences normally do not get to see – like, for example, the trajectory from rehearsal to performance.« (Toelle und Sloboda 2019, S. 14, H.i.O.)

Allerdings gibt es auch Publikumsmitglieder, die die Interaktion negativ empfinden. Manche fühlen sich nicht ernst genommen oder unterschätzt, weshalb der Beitrag des Publikums entweder als »child-like participation« oder als überflüssig eingeschätzt wird (Toelle und Sloboda 2019, S. 17). Die Interaktionen steigern die Aufmerksamkeit der Publikumsmitglieder; für einige stellt es jedoch eine Herausforderung dar, gleichzeitig Zuhörende und Partizipierende zu sein: »Some perceived the participation itself as distracting from the music, some felt that contemporary classical music already demands a lot of attention, making participation by the listeners too much to handle.« (Toelle und Sloboda 2019, S. 18–19)

Durch die Interaktionen verändern sich die Beziehungen unter den Beteiligten, wobei die Beschreibungen der Publikumsmitglieder unterschiedliche Interaktionsformen und damit verbundene Machtverhältnisse beschreiben: »Some hint at relationships between audience members and musicians on an equal footing (interaction, connection, interplay, collaboration), some imply top down ways (engagement, integration, being able to take part/to engage).« (Toelle und Sloboda 2019, S. 16) Toelle und Sloboda weisen zudem auf die Gefahr der Manipulation des Publikums sowie auf eine mögliche Exponierung von einzelnen Publikumsmitgliedern hin (Toelle und Sloboda 2019, S. 22). Die Person, die die Interaktionen anleitet, muss daher sehr sensibel und motivierend vorgehen und die partizipativen Aktivitäten dürfen niemanden über- oder unterfordern (Toelle und Sloboda 2019, S. 23).

Aus den Äußerungen der befragten Publikumsmitglieder, unter denen sehr viele keine regelmäßigen Konzertbesucher*innen sind, wird klar, dass die Art der Musik nicht im Zentrum des Interesses steht, vielmehr geht es um die interaktiven (musikalischen) Prozesse, was Toelle und Sloboda zum Schluss kommen lässt, dass »the kind of music performed at such an event is not important; so long as it is perceived as relatively accessible and enables interactive experiences.« (Toelle und Sloboda 2019, S. 24) Was vielleicht zunächst aus der Perspektive der Musikvermittlung enttäuschend ist, dass nämlich das Wesen einer Musik eine sekundäre Rolle spielt, bietet gleichzeitig eine Chance. Denn erfolgt eine Vermittlung als musikalische Interaktion und liegt der Fokus auf *Beziehungen mit Musik*, so ist mit einer größeren Offenheit gegenüber unbekanntem Musiken zu rechnen.

Die Verwendung einer Partitur kann allerdings die Interaktion und Partizipation stark einschränken. Das Publikum empfindet die interaktive Konzertsituation teilweise als konstruiert und als »deviation from the norm of a ›standard concert« (Toelle und Sloboda 2019, S. 24). Dennoch lässt sich ein Großteil des Publikums auf die Interaktionen ein, fühlt sich ermächtigt und ernst genommen (ebd.).

Die Studie von Toelle und Sloboda ist für die Resonanzaffine Musikvermittlung in Hinblick auf *Beziehungen mit Musik* aufschlussreich. Erfolgen Interaktionen im Rahmen von Partituren und ohne vorherigen Workshop, so sind sie produktorientiert, brauchen klare Vorgaben und bieten dem Publikum nur wenig Spielraum. Die Mitwirkenden erhalten Anweisungen, die sie ausführen. In einer solchen Situation kann schnell eine schulische Atmosphäre entstehen. Es gilt daher, solche Phasen im Konzert mit besonderer Sorgfalt zu konzipieren und durchzuführen. Finden sich in der Partitur oder ausgehend von der Partitur (im Sinne von Leech-Wilkinson) Leerstellen, die einen Gestaltungsraum auch für das Publikum eröffnen? Wie kann die Gestaltungsaufforderung medioordinativ konzipiert werden? Wo braucht es eine Klarheit, wo eine Offenheit? Wie kann zum Partizipieren eingeladen werden? Wie kann die Einladung möglichst kurz, wenn möglich sogar non-verbal und mit künstlerischen Mitteln ausgedrückt werden? Wie kann eine inspirierende Situation geschaffen werden? Wie erhält die Interaktion eine Relevanz? Wie muss die Konzeption und die Durchführung der Interaktion aussehen, damit auch Impulse des Publikums aufgegriffen werden können?

Auch wenn im Konzert Kompositionen ab Partituren gespielt werden, kann eine Interaktion auch frei erfolgen und sogar prozessorientiert angelegt sein. Unter diesen Umständen ist ein wirklicher Dialog, ein Hören und Antworten, möglich. Aber auch mit einer Veränderung des Konzertformats sind unterschiedliche Interaktionsformen denkbar, so kann in einem Werkstattkonzert der Charakter des Workshops mit dem Format des Konzerts verbunden werden. Jedenfalls sind bei der Konzeption von Interaktionen auch das Raumsetting und die Licht-, Bild- und Tontechnik mitzudenken, da sie die Interaktion mitprägen. Eine gemischte oder ungewohnte Aufstellung von Musiker*innen und Publikum begünstigt das Erleben von Immersion; in traditionellen Konzertsälen, die nicht umgebaut werden können, ist es daher günstig, wenn die Musiker*innen auch im Publikumsraum spielen.

Ob anstatt der Musiker*innen selbst zusätzlich ein*eine Musikvermittler*in und gegebenenfalls weitere Personen (wie beispielsweise Musikstudierende) für die Interaktionen verantwortlich sind, hängt von der spezifischen Situation ab. Jedenfalls müssen die Musikvermittelnden selbstkritisch und sensibel vorgehen und sich bewusst sein, dass sie, entsprechend der Etymologie des Begriffs Vermitteln, nicht nur moderierend zwischen den Musiker*innen und dem Publikum agieren, sondern auch störend und trennend wirken können. Falls eine musikvermittelnde Person zum Einsatz kommt, so ist darauf zu achten, dass dadurch die Distanz und das Hierarchiegefälle zwischen Publikum und Musiker*innen nicht höher wird, sondern im Gegenteil, eine Gemeinschaft von Musiker*innen, allenfalls Komponist*in und Dirigent*in sowie dem Publikum geschaffen wird. Hierzu ist es hilfreich, wenn der*die Musikvermittler*in nicht alleine agiert, sondern im Team mit Menschen auf, vor und hinter der Bühne.

Das Fallbeispiel von Toelle und Sloboda weist auch darauf hin, wie wichtig es ist, die Konzeption der Interaktion im Vorfeld mit weiteren Personen auch neben und hinter der Bühne wie Konzertveranstalter*innen und Techniker*innen vorzubesprechen und wenn immer möglich, mit einem Probepublikum zu probieren. *Beziehungen mit Musik* zu gestalten meint, gemeinsame Erfahrungen mit Menschen im Konzert zu ermöglichen. Ein direkter Kontakt nicht nur zu einer Person, sondern ein persönlicher Austausch mit mehreren Menschen auf der Bühne und im Publikum hilft, eine Gemeinschaft von Publikum, Musiker*innen, Musikvermittelnden, Dirigent*innen, Komponist*innen und weiteren Beteiligten zu fördern. Für das Publikum ist es entscheidend, wahrgenommen und geschätzt zu werden. Nur dann kann es selbst zu Interaktionen erfüllend beitragen, ansonsten geht es allenfalls bloß um ein Erfüllen eines Auftrags. Eine gute Kommunikation erfolgt nicht nur wertschätzend, sondern auch transparent und ehrlich. Resonanzaffine Musikvermittelnde hören in Interaktionen zu, beobachten die Situation, gehen spielerisch vor und vermeiden Gruppenzwang. Nicht nur die Konzeption der Interaktion zeichnet sich durch eine gleichzeitige Klarheit und Offenheit aus (ist also medioordinativ), auch die Wechselbeziehungen sind geprägt von einer Verbindlichkeit und Offenheit, sie sind folglich mediokonjunktiv. Musikvermittelnde lassen es zu und insistieren nicht, wenn Menschen im Publikum lieber nur zuhören und beobachten. Sie sind sich unterschiedlicher Mischverhältnisse von Mediopassivität bewusst.

Die von Toelle und Sloboda erwähnten unterschiedlichen Vorgehensweisen und Grade von Interaktionen werden in der Resonanzaffinen Musikvermittlung auf variantenreiche, situationspezifische Weise umgesetzt, beispielsweise in Werkstattkonzerten, in denen produkt- und/oder prozessorientierte Interaktionen vorkommen. Musikvermittelnde, die resonante Musikbeziehungen begünstigen wollen, gehen zudem immer davon aus, dass es Menschen gibt, die sich auf eine bestimmte Konzertsituation, Musik oder Interaktion nicht einlassen wollen oder können. Unterschiedliche starke und schwache Wertungen sowie mögliche Barrieren im Kontext der Konzertsituation verunmöglichen grundsätzlich eine Interaktion mit allen Menschen.

6.2.3 Praxisbeispiel für Togetherness in Konzertsituationen

In Interaktionen handeln die Beteiligten aufeinander bezogen. In Konzertsituationen entspricht dies einem improvisierenden, responsiven und kammermusikalischen Musizieren. Es bedarf also keineswegs eines Kompositionsauftrags wie im geschilderten Fallbeispiel von Toelle und Sloboda (2019) oder einer aufwändigen Technik¹⁵, um *Beziehungen mit Musik* zu initiieren, ein Gemeinschaftsgefühl zu stärken und eine Atmosphäre von »togetherness« (Pitts 2014, S. 28) zu schaffen.

Oft sind es die Musiker*innen selbst, die mit dem Publikum interagieren¹⁶. Die Pianistin Gabriela Montero beispielsweise bittet jeweils vor einer Zugabe das Publikum, ein Lied zu singen, worüber sie anschließend improvisiert. Sie lädt das Publikum in einer vollkommen traditionellen Konzertsituation zur Interaktion ein und ist auf einen Impuls des Publikums angewiesen. Für das Publikum ergibt sich eine Sinnhaftigkeit und Wertschätzung. Gabriela Montero hört dem Publikum genau zu und umspielt die Liedmelodie des Publikums auf fantasievolle Weise. Auch wenn hier nicht gleichzeitig musiziert wird, geschieht eine Interaktion und eine *Beziehung mit Musik*. Indem Musiker*innen sich für ihr Publikum interessieren und mit ihm interagieren, bewirken sie eine Nähe und Gemeinschaft.

Auch Marino Formenti sucht in seiner künstlerischen Arbeit den Kontakt, Austausch und das gemeinsame Musizieren mit dem Publikum, sei dies in *One-to-One*-Konzerten für und mit einer Person oder in *Open House*-Situationen, wo Formenti mit allen, die möchten, gemeinsam musiziert und zwar beileibe nicht nur klassische Musik, sondern vor allem Songs aus der Rock- und Popmusik. Sein Konzept zu *Time to Gather* beschreibt Formenti mit wenigen, klaren Worten und skizziert eine medioordinative, mediopassive und mediokonjunktive Situation:

»**TIME TO GATHER** is a piano concert of a special kind: without a program, without a predictable ending, without the invisible wall that separates artist and audience. People can move around, sit, lay under the piano. They can interact, and choose with the pianist what to listen, or play or sing with him and instead of him. They can sit alone or together, lay down, go out for a drink and come back. Time and togetherness are different, music flows accordingly. A large number of compositions is prepared and laying on a table for everybody to look and to choose from, music dating from the Middle Ages to the present day.«¹⁷

Schon der Titel sagt viel über das Vorhaben Formentis aus. Es ist ein Aufruf und gleichzeitig ein Wortspiel. Der Titel zeigt an, dass es *erstens* um eine besondere Form des Zeit-erlebens geht (was mit Performativität verbunden ist, worauf im nächsten Kapitel eingegangen wird), dass *zweitens* hierfür der richtige Zeitpunkt gekommen ist und dass *drit-*

15 Spronck et al. (2021) berichten von einem partizipativen Konzertsetting, das u.a. aufgrund technischer Schwierigkeiten nicht wie geplant durchgeführt werden konnte und bei dem das Publikum sich auf seine Zuhörerrolle zurückzog.

16 Bobby McFerrin etwa ist bekannt für sein gemeinsames Musizieren mit dem Publikum.

17 Auf der Website von Marino Formenti ist ein Konzertausschnitt von *Time to Gather* zu sehen, vgl. h <https://marinoformenti.net/time-to-gather/> [15.07.2023].

tens dafür Zeit vorhanden ist. Das Konzert bietet in der Doppelbedeutung von *gather* eine Zeit, um sich zu versammeln und eine Zeit, sich selbst zu sammeln. Es geht also um *Beziehungen mit Musik* und gleichzeitig um *Selbstbeziehungen durch Musik*. Der Titel hat etwas Spielerisches, denn er ähnelt dem viel häufiger verwendeten Ausdruck (*to spend*) *time together*. Formenti regt zu Wahrnehmungsspielereien an, wie in Vexierbildern ist eine Mehrdeutigkeit gewollt.

Die Konzertbeschreibung erinnert an eine *Event Score*, mit denen seit Fluxus Kunstperformances beschrieben werden. Auch hier besteht eine Verwandtschaft zur Performativität; Formenti bezeichnet *Time to Gather* denn auch auf seiner Website als Performance und nicht als Konzert. Mit wenigen Worten setzt er einen klaren und doch offenen Rahmen der Konzertsituation. Das Publikum kann frei wählen, ob es sitzen, liegen oder sich bewegen möchte¹⁸. Es wird zur Interaktion eingeladen. Ein Programm ist nicht vorhanden, nur ein Tisch mit Noten zum Stöbern. Die Spielidee ist klar kommuniziert und legt fest, dass Formenti im Konzert auf Vorschläge des Publikums angewiesen ist. Er trifft zwar eine Musikauswahl, doch das Publikum kann bestimmen, was gespielt wird. Beim Überbringen der Noten entsteht ein direkter Kontakt mit einzelnen Personen. Formenti wünscht sich ein gemeinsames Spielen und Singen, auch einen kompletten Rollentausch schlägt er vor. Die Musikauswahl ist daher nur als Vorschlag zu verstehen, Formenti geht auch auf weitere Wünsche ein und spielt spontan einen Schlager. Sein Konzertkonzept ist medioordinativ: Formenti hat zwar eine klare Vorstellung des Rahmens und setzt bestimmte Vorgaben, die jedoch auch eine Unverfügbarkeit und Ergebnisoffenheit beinhalten. Was während des Konzerts geschehen wird, welche Dynamik sich entwickelt und wie ein Abschluss gefunden werden kann, bleibt offen. Das Publikum kennt das Spielkonzept und weiß doch nicht recht, worauf es sich einlässt. Es ist aber für die Gestaltung des Abends mitverantwortlich. Die Publikumsmitglieder erhalten klare Anweisungen und können doch frei bestimmen, welche Gestaltungsmöglichkeit sie wann in Anspruch nehmen und ob sie auf eine Interaktion mit Formenti eingehen wollen oder lieber das Geschehen beobachten. Vielleicht hören manche einfach zu, lassen sich von der Musik und vom Verlauf überraschen, andere möchten ein Musikstück entdecken (zur Auswahl stehen Musiken von u.a. Johann Jakob Froberger, Nirvana, Franz Liszt und Enno Poppe). Mit einigen Menschen kommt Formenti ins Gespräch, ins Improvisieren oder Vierhändigspielen. Anderen hört er einfach zu, etwa einem Mann, der ein kurzes Lied singt, was Formenti sichtlich bewegt und wofür er sich mit einer Umarmung bedankt. Der Konzertabend lebt von Mediopassivität in sich wandelnden Schattierungen. Es ergeben sich immer wieder andere Konstellationen; man kann kommen und gehen, wann man will und ist immer willkommen. Der Anlass ist durchwoben von mediokonjunktiven Beziehungsformen. Wie Formenti in einem Video (Link siehe Fußnote) erzählt, arbeitet er an seiner eigenen Offenheit als Mensch und als Musiker. Es geht ihm also keineswegs darum, möglichst neues Publikum zu gewinnen oder ein möglichst

18 In der Beschreibung ist nicht erwähnt, dass im Konzertsaal Formentis Flügel in der Mitte steht und darum herum locker gruppiert verschiedene bequeme Sitzgelegenheiten wie Sessel und Sofas stehen.

innovatives Konzertformat zu schaffen¹⁹. Er sucht vielmehr nach seiner eigenen Offenheit, wohl aber auch nach seinen Grenzen. Jedem Musikwunsch des Publikums kommt er nach, das Konzert in Berlin dauert sechs Stunden²⁰. Er nimmt sich Zeit für das Publikum und Zeit für die Musik und verwandelt seine Performance zu einer Zeit-Insel. Im Video gesteht Formenti, er hätte sich noch mehr Partystimmung gewünscht. Er ist jedoch von der Offenheit des Publikums beeindruckt, fühlt eine Gemeinschaft und empfindet eine sich daraus entwickelnde transformative Kraft. Formentis Vorgehen kann als künstlerische Beziehungsarbeit mit Musik bezeichnet werden.

Wie erläutert, können *Beziehungen mit Musik* auf ganz unterschiedliche Weise geschaffen werden. Da es um soziale Interaktionen geht, können *Beziehungen mit Musik* von Musiker*innen und Musikvermittler*innen mitgestaltet werden. Es ist also bis zu einem gewissen Grad eine Konzeption und Planung von *Beziehungen mit Musik* möglich. Mitsing- und Mitspielkonzerte (die traditionellerweise auch für Erwachsene angeboten werden) sind Beispiele für eine intensive Form musikalischer Interaktionen, in denen sich *Beziehungen mit Musik* ereignen. Auch in moderierten Kinderkonzerten sind Mitmachaktionen eine einfache und überzeugende Möglichkeit, *Beziehungen mit Musik* zu gestalten²¹. Dabei zeigt sich immer wieder, dass nicht nur die Kinder, sondern auch die erwachsenen Begleitpersonen Freude und Spaß an musikalischen Interaktionen haben. In ähnlicher Weise (nämlich mit Liedern zum Mitsingen) moderierte die Sängerin Annette Dasch einige Jahre ihren *Daschsalon* als Format für ein erwachsenes Publikum²².

Beziehungen mit Musik entstehen beim gemeinsamen Musizieren, sei dies mit Instrumenten, der Stimme, dem Körper, Alltagsgegenständen oder digitalen Medien. Call and Response ist die wohl ursprünglichste und eindringlichste Form einer dialogischen *Beziehung mit Musik*. Auch mit Bewegung und Tanz ereignen sich soziale Interaktionen, die mit ihrer Körperlichkeit starke *Beziehungen mit Musik* erzeugen. In Kinderkonzerten sind Mitmachaktionen über Bewegung und Tanz sehr beliebt; langfristige Tanzprojekte mit Kindern und Jugendlichen finden ihren Abschluss jeweils in einer Aufführung. Bewegung und Tanz eignen sich auch für Erwachsene als Zugang zu Musik, wenn ein entsprechendes Setting geschaffen und das Vorhaben transparent kommuniziert wird.

So wurde in den USA für ein Konzertprogramm, das das Verhältnis zwischen Samba und Tango thematisierte, ein Workshopprogramm mit verschiedenen Stationen zusammengestellt, bei dem Erwachsene nicht nur erste Tanzschritte im Tango und Samba lernten, sondern auch eine Samba-Schule kennenlernten, lateinamerikanische Rhythmusinstrumente spielten, Karnevalkostüme ausprobierten und mit einem Bandoneon-Spieler ins

19 Auch wenn Formenti einen Monat bei einer Familie in einem Grazer Gemeindebau lebt, geht es ihm nicht darum, mit seiner Musik die Lebensbedingungen der Menschen zu verbessern, sondern im gemeinsamen Musizieren mit den Menschen nach dem »Echten« in der Musik zu suchen. Vgl. <https://www.kulturjahr2020.at/projekte/triesterstrasse-66/> [15.07.2023].

20 Viele von Formentis Performances dauern allerdings viel länger, nämlich Tage und Wochen.

21 Moderierte Kinderkonzerte mit Mitmachaktionen verfügen damit über ganz andere Qualitäten als inszenierte Kinderkonzerte, die dramaturgisch und performativ zu überzeugen wissen. Zur Gestaltung von Kinderkonzerten bieten Schneider et al. (2011) einen Überblick.

22 Vgl. www.daschsalon.de/ [23.07.2021].

Gespräch kamen (Wallace 2018, S. 80). Auch wenn dies im Beispiel nicht erwähnt wird, wäre es mit einem entsprechenden Konzertsetting ein Leichtes, tänzerische und rhythmische Interaktionen auch im Konzert zu integrieren. Interaktive Konzerte haben in den USA eine lange Tradition. Das praktische Erfahrungswissen wird von Generation zu Generation weitergegeben und steht mittlerweile auch in Videos, auf Websites und in Publikationen zur Verfügung (Booth 2009; Wallace 2018)²³.

6.3 Beziehungen in Musik

Beziehungen in Musik entsprechen einer existenziellen Erfahrung von Musik. Sie weisen eine besondere Tiefe auf und gehen aus bedeutsamen Erlebnissen hervor, die sich in Praktiken unmittelbar ergeben. *Beziehungen in Musik* ereignen sich in Konzertsituationen, in denen es nicht um das Verstehen von Musik geht, sondern um emotionale und existenzielle Erfahrungen mit transformativem Potenzial.

6.3.1 Performativität

Die theoretische Fundierung von *Beziehungen in Musik* orientiert sich an Erika Fischer-Lichte's Ästhetik des Performativen (2004, 2012), die im Folgenden dargelegt wird. Das Geschehen innerhalb performativen Konzertsituationen erschafft eine eigene Wirklichkeit, die unmittelbar erfahren, aber nicht gedeutet wird (Fischer-Lichte 2004, S. 18–19). Während beim hermeneutischen Ansatz davon ausgegangen wird, dass Musik zeichenhaft ist und es darum geht, diese Zeichen zu deuten, sind es beim performativen Ansatz die Körperlichkeit²⁴ und Materialhaftigkeit von Handlungen, die erfahren werden (Fischer-Lichte 2004, S. 20–21). Statt von einem Kunstwerk wird daher in der Ästhetik des Performativen von einem Ereignis gesprochen, in das alle Anwesenden involviert sind (Fischer-Lichte 2004, S. 22–23). Als frühe Beispiele performativer Aufführungen gelten die Events und Stücke von John Cage, darunter auch *4'33"*, oder kompositorische Ansätze wie die szenische Musik bei Karlheinz Stockhausen, die sichtbare Musik bei Dieter Schnebel oder das instrumentale Theater bei Mauricio Kagel (Fischer-Lichte 2004, S. 24). Alle diese Ansätze bewirken neue Beziehungskonstellationen zwischen Musiker*innen und dem Publikum (Fischer-Lichte 2004, S. 24). In performativen Aufführungen steht nicht ein Inhalt im Vordergrund, sondern das Geschehen zwischen den Akteur*innen und dem Publikum (Fischer-Lichte 2004, S. 26). Das Wesen eines Ereignisses ist sekundär, primär hingegen ist das Erscheinen des Ereignisses.

Erika Fischer-Lichte formuliert die performative Wende in den Künsten folgendermaßen:

23 David Wallace beschreibt auf sehr anschauliche Weise sein Vorgehen und fasst seine Erfahrungen jeweils in Listen zusammen, beispielsweise zu möglichen Mitmachaktionen oder damit verbundenen Tücken (Wallace 2018, S. 15–16; S. 63–76).

Das Ensemble Connect an der Carnegie Hall hostet eine Videoserie, in der es um intensivere Beziehungen zwischen Musiker*innen und Publikum geht. <https://www.carnegiehall.org/Education/Programs/Ensemble-Connect/The-Connected-Musician> [15.07.2023].

24 Mit Körperlichkeit ist wie erwähnt immer auch eine Leiblichkeit gemeint.

»Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend *Ereignisse* hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind. [...] Als Dreh- und Angelpunkt dieser Prozesse fungiert nicht mehr das von seinen Produzenten wie von seinen Rezipienten losgelöste und unabhängig existierende Kunstwerk, das als Objekt aus der kreativen Tätigkeit des Künstlersubjekts hervorgegangen und der Wahrnehmung und Deutung des Rezipientensubjektes anheimgegeben ist. Stattdessen haben wir es mit einem Ereignis zu tun, das durch die Aktion verschiedener Subjekte – der Künstler und der Zuhörer/Zuschauer – gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird. Damit verändert sich zugleich das Verhältnis zwischen Material- und Zeichenstatus der in der Aufführung verwendeten Objekte und vollzogenen Handlungen. [...] Das heißt, die unmittelbare *Wirkung* der Objekte und Handlungen ist nicht von den Bedeutungen abhängig, die man ihnen beilegen kann, sondern geschieht durchaus unabhängig von ihnen, teilweise noch vor, in jedem Fall aber jenseits von jedem Versuch einer Bedeutungsbeilegung. Als Ereignisse, die über diese besonderen Eigenarten verfügen, eröffnen die Aufführungen der verschiedenen Künste allen Beteiligten – d.h. Künstlern und Zuschauern – die Möglichkeit, in ihrem Verlauf Transformationen zu erfahren – sich zu verwandeln.« (Fischer-Lichte 2004, S. 29, H.i.O.)

Der Begriff Performativität leitet sich einerseits von John L. Austins Sprechakttheorie ab und beschreibt Situationen, in denen das Sprechen und Handeln übereinstimmen. Performative Handlungen stellen eine soziale Wirklichkeit her und sind selbstreferenziell, sie »beziehen sich auf sich selbst, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.« (Fischer-Lichte 2012, S. 38; 2004, S. 32) Andererseits stützt sich Fischer-Lichte auf die Kulturphilosophin und Genderforscherin Judith Butler, die den Begriff des Performativen auf körperliche Handlungen anwendet und darlegt, dass Geschlechteridentität (wie jede Identität) sozial konstruiert ist: »Die körperlichen Handlungen, die als performativ bezeichnet werden, bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, sondern sie bringen Identität als ihre Bedeutung allererst hervor. Jenseits dieser Akte gibt es keine Identität.« (Fischer-Lichte 2012, S. 41) Mit Performativität geht es daher nicht um die Repräsentation von etwas Vorgegebenem. Vielmehr meint der Begriff »bestimmte symbolische Handlungen, die [...] diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, *indem* die Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken.« (Fischer-Lichte 2012, S. 44, H.i.O.) Dies hat zur Folge, dass Expressivität und Performativität sich widersprechen (Fischer-Lichte 2004, S. 37). Denn ein expressives Handeln (oder Musizieren) will Fischer-Lichte zufolge einem gegebenen Inhalt einen besonderen Ausdruck verleihen.

Erika Fischer-Lichte entwickelt ihre Ästhetik des Performativen zudem mit Rückgriff auf Victor Turners Ritualtheorie und entnimmt ihr den Begriff der Liminalität, was eine Schwellenphase bezeichnet, einen »Zustand einer labilen Zwischenexistenz ›betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial.« (Fischer-Lichte 2012, S. 46) Liminalität ist ein »Zustand des ›Dazwischen‹« mit dem Potenzial einer Transformation (Fischer-Lichte 2012, S. 47). Das Ritual – und auch performative Aufführungen – können glücken oder aber aufgrund von institutionellen und sozialen Bedingungen scheitern (Fischer-Lichte 2012, S. 48).

Der Begriff der Aufführung betont das soziale Geschehen. Eine Aufführung findet nur in Co-Präsenz von Akteur*innen und Zuschauer*innen statt, die sich zu einem »Spiel Aller für Alle« treffen (Fischer-Lichte 2004, S. 47). Das Publikum ist in die Handlung involviert und verliert die Rolle von einfühlsamen Rezipierenden, die das Bühnengeschehen beobachten und zu deuten versuchen.

»Die Aufführung entsteht als Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern. Die Regeln, nach denen sie hervorgebracht wird, sind als Spielregeln zu begreifen, die zwischen allen Beteiligten – Akteuren und Zuschauern – ausgehandelt und gleichermaßen von allen befolgt wie gebrochen werden können. Das heißt, die Aufführung ereignet sich *zwischen* Akteuren und Zuschauern, wird von ihnen gemeinsam hervorgebracht.« (Fischer-Lichte 2004, S. 47, H.i.O.)

In einer Aufführung vollzieht sich ein Rollenwechsel für das Publikum: es wird vom Beobachter zum Mitspieler. Aus diesem Grund finden performative Aufführungen meist in alternativen räumlichen Settings statt, die eine Interaktionen zwischen dem Publikum und den Akteur*innen begünstigen (Fischer-Lichte 2004, S. 47–48). Da Aufführungen sich als Prozess zwischen den Anwesenden ereignen, können sie nicht festgehalten oder übertragen werden, sie haben einen flüchtigen Charakter und werden durch die Materialität, die Körperlichkeit und Räumlichkeit der Situation und ihren Beteiligten geprägt (Fischer-Lichte 2004, S. 49). Das Künstlerische und Ästhetische in Aufführungen ist nicht ein Werk, sondern ein einmaliges und einzigartiges Ereignis, das nur bedingt beeinfluss- und kontrollierbar ist (Fischer-Lichte 2004, S. 53). Entsprechend ist die ästhetische Erfahrung vor allem ein körperliches und räumliches Miterleben, wobei das Publikum nicht nur auf die Akteur*innen, sondern auch auf die anderen Mitglieder des Publikums reagiert (Fischer-Lichte 2004, S. 54). Hierfür verwendet Fischer-Lichte die Metapher einer Ansteckung, was

»verdeutlicht, daß ästhetische Erfahrung sich in der Aufführung eben nicht auf ein ›Werk‹ bezieht, sondern aus dem hervorgeht, was sich zwischen den Teilnehmern ereignet. Dabei scheint die Emergenz dessen, was geschieht, wichtiger zu sein als das, was geschieht, und in jedem Fall wichtiger als die Bedeutungen, die man ihm beilegen mag.« (Fischer-Lichte 2004, S. 55)

Für die Resonanzaffine Musikvermittlung zeigt sich eine hohe Anschlussfähigkeit an Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen. Beim *Musicking* werden alle Beteiligten zu Co-Akteur*innen. Allerdings lösen sich erst mit einem performativen Ansatz in einer Aufführung auch die traditionellen Rollen auf. Damit verbunden sind auch veränderte Vorgehensweisen der Musikvermittlung. Inhalte, Codes und Bedeutungen sind nicht von Belang, vielmehr wird das musikalische Geschehen als Spielfeld aufgefasst, in dem es nicht darum geht, einen Bezug zur Lebensrealität herzustellen, sondern vielmehr das Spielfeld selbst als momentane Wirklichkeit wahrzunehmen und spielerisch darin zu agieren. Der Resonanzaffinen Musikvermittlung kommt mit einem performativen Ansatz eher die Aufgabe zu, einerseits eine Situation zu arrangieren, die Interaktionen und das Erleben von Räumlichkeit, Körperlichkeit, Zeitlichkeit und Materialität begünstigen und andererseits

zu kommunizieren, dass es nicht um Bedeutungen oder ein Verstehen geht, was für manche Zuschauer*innen ungewöhnlich sein mag. Ein klassischer Konzertsaal ist für performative Aufführungen mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Spielverderber und Verunmöglicher von Performativität.

Insbesondere die Körperlichkeit wird in traditionellen Konzertsituationen, abgesehen von einer Virtuosität, zum großen Teil ausgeblendet. Dass nun nicht nur die Körperlichkeit der Musiker*innen, sondern auch die der Zuschauer*innen in den Vordergrund rückt, ja zentraler Aspekt einer ästhetischen Erfahrung wird, bedeutet wohl für manche Beteiligte einen Prozess der Eingewöhnung. Voraussetzung für einen Zugang zu performativen Aufführungen ist eine intensive Wahrnehmung der Situation, der eigenen Befindlichkeit und Möglichkeiten des Interagierens. Ein durchlässiges, inspiriertes und inspirierendes Verhältnis von Selbst – Körper – Welt, Grundlage von Resonanzbeziehungen (vgl. Kapitel 3.1.2), sowie ein Vertrauen in sich und in die Situation sind Voraussetzungen, um sich auf performative Aufführungen einzulassen und diese zu co-kreieren. Aus der Co-Kreation von performativen Aufführungen ergibt sich per se ein musikalisches Involviertsein. Dies kann nicht nur über eine menschliche Interaktion erfolgen, sondern auch im Umgang mit dem Raum, der Lautlichkeit, Zeitlichkeit oder Materialität.

Musikvermittelnde schaffen Angebote und setzen Impulse, um solche Interaktionen zu initiieren. Das Publikum ist aber nicht nur aktiv beteiligt, sondern auch mitverantwortlich für das Geschehen. Denn die Musiker*innen sind in ihrem Agieren auch vom Publikum abhängig. Spielregeln der Interaktion und damit das Spielkonzept sind nicht starr fixiert, sondern Teil eines Aushandlungsprozesses. Das Publikum muss dazu kein Vorwissen mitbringen, denn grundsätzlich gibt es kein richtig und falsch. Mit der Performativität verändert sich auch der Ästhetikbegriff: er ist nicht werkgebunden, sondern auf ein gemeinsames Ereignis bezogen, das jedoch nur bedingt formbar ist. Das Ästhetische in performativen Aufführungen beginnt mit einer Ansteckung, entwickelt sich in einem wechselseitigen Prozess aller Anwesenden, ist weder vorhersehbar, noch planbar oder kontrollierbar. Es zeigt sich in einem ephemeren Ereignis, das alle Beteiligten transformiert. Damit besteht zwischen dem Ästhetischen eines Ereignisses und Resonanzbeziehungen eine Ähnlichkeit. *Beziehungen in Musik* meinen eine intensive Wahrnehmung und ein Agieren mit Aspekten von performativen Aufführungen, also mit der Körperlichkeit, Räumlichkeit, Materialität und Zeitlichkeit von musikalischen Ereignissen, die die Anwesenden co-kreieren. Da Ereignisse auf das Zusammenspiel aller Anwesenden angewiesen sind, besteht jedoch immer auch das Risiko des Scheiterns. In performativen Aufführungen befinden sich die Beteiligten in einem Schwebезustand. Ob das Publikum wirklich einen Rollenwechsel vollziehen will und von Beobachtenden zu Mitspielenden wechselt, bleibt offen.

Nachdem Performativität überblicksartig dargelegt wurde, wird nun auf einzelne Aspekte von Performativität eingegangen. Zu Beginn jedes Kapitels wird der jeweilige Aspekt nach Erika Fischer-Lichte beschrieben, woraufhin weitere für die Resonanzaffine Musikvermittlung relevante Literatur einbezogen und hinsichtlich *Beziehungen in Musik* diskutiert wird.

6.3.2 Co-Präsenz und Feedback-Schleife

Da eine performative Aufführung als ein »Spiel Aller für Alle« (Fischer-Lichte 2004, S. 47) aufgefasst wird, sind alle Beteiligten Co-Agierende. Es verbindet sie eine leibliche Co-Präsenz.

»Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne lässt sich behaupten, daß die Aufführung von einer selbstbezüglichen [autopoietischen] und sich permanent verändernden *feedback*-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird. Daher ist ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar.« (Fischer-Lichte 2004, S. 59, H.i.O.)

Dieses Wechselspiel von Agieren und Reagieren, auch wenn es nur subtil oder sogar imaginativ geschieht, formt den Verlauf einer Aufführung und bedingt eine gewisse Kontingenz. In performativen Aufführungen wird – im Gegensatz zu traditionellen Konzertsituationen – nicht versucht, die Kontingenz zu minimieren, sondern sie ist geradezu erwünscht (Fischer-Lichte 2004, S. 61). Es ist die *Feedback-Schleife*, die für die Unverfügbarkeit, aber auch für die Verwandlung in performativen Aufführungen verantwortlich ist (Fischer-Lichte 2004, S. 81).

Manche Aufführungen sind entsprechend als Experiment ausgelegt. Die Aufführungssituation wird dahingehend inszeniert, dass die Versuchsanordnung der *Feedback-Schleife* möglichst viel Spielraum überlässt und das Experiment dadurch an Dynamik gewinnt (Fischer-Lichte 2004, S. 61–62). In der *Feedback-Schleife* erzeugt sich die Aufführung. Eine vorgegebene Intention oder ein bestimmter Sinn lassen sich damit nicht umsetzen. Aufführungen können daher auch nicht verstanden werden (Fischer-Lichte 2004, S. 81). Mit ihren Wechselbeziehungen ist eine performative Aufführung gleichzeitig ein sozialer und ästhetischer, mitunter gar ein politischer Prozess, was eine ethische Mitverantwortung von allen Beteiligten erfordert (Fischer-Lichte 2012, S. 57). Die Spielanweisungen in performativen Aufführungen betreffen den Rollenwechsel zwischen Akteur*innen und Publikum, deren Gemeinschaftsbildung sowie eine wechselseitige Berührung, wobei das »Verhältnis von Distanz und Nähe, von Öffentlichkeit und Privatheit/Intimität, Blick und Körperkontakt« sondiert wird (Fischer-Lichte 2004, S. 62).

Das Prinzip, dass in performativen Aufführungen alle für alle spielen, impliziert ein mediopassives Vorgehen. Alle hören sich gegenseitig zu und antworten einander. Als experimentelle Versuchsanlage braucht eine performative Aufführung ein medioordinatives Konzept mit einem Rahmen, der einen Spielraum für die *Feedback-Schleife* offenhält. Die Unverfügbarkeit bezieht sich in performativen Aufführungen nicht unbedingt auf das eigentliche Musizieren, sondern auf die Interaktionen zwischen den Akteur*innen und dem Publikum. Dieser Prozess des Co-Kreierens lässt eine soziale und ästhetische Situation entstehen, die ineinander verwoben und aufeinander angewiesen sind. Das Soziale und das Ästhetische sind nicht zu trennen.

Folglich kann auch die Musikvermittlung als künstlerisch-soziales Handeln bezeichnet werden. Sie ist genuiner Teil von performativen Aufführungen, keinesfalls ein Nebenstrang – dies würde dem Ansatz der Performativität widersprechen. Dass performative Inszenierungsstrategien wie Rollenwechsel, Gemeinschaftsbildung und Berührung wesentliche Aspekte von Resonanz betreffen, unterstreicht die Verwandtschaft von Resonanz und Performativität. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung, die *Beziehungen in Musik* begünstigen will, kann somit versuchen, Spielarrangements zu schaffen, die einen Rollenwechsel, eine Gemeinschaft und Berührungen aktivieren. Dabei ist besonders interessant, dass es nicht darum geht, dies zu realisieren und fertige Tatsachen zu schaffen, sondern einen Spielraum für mediokonjunktive Prozesse zur Verfügung zu stellen.

Marino Formentis *Time to Gather*, das im vorigen Kapitel als Beispiel für *Beziehungen mit Musik* beschrieben wurde, kann auch als Beispiel für *Beziehungen in Musik* herangezogen werden. Rollenwechsel, Gemeinschaftsbildung und Mischverhältnisse zwischen Distanz und Nähe, Öffentlichkeit und Privatheit, Blick und Körperkontakt sind in *Time to Gather* alle vorhanden. Eine Aufführung wäre ohne Co-Präsenz nicht zu realisieren. *Time to Gather* bietet einen Spielraum für Prozesse ohne weitere festgelegte Intention oder vorbestimmten Verlauf.

6.3.3 Starkes und radikales Konzept von Präsenz

In performativen Aufführungen zeigt sich eine besondere Qualität von Präsenz. Damit ist nicht nur eine menschliche Ausstrahlung gemeint, sondern auch die Präsenz von Objekten²⁵ (Fischer-Lichte 2004, S. 160). Akteur*innen mit einer Präsenz nehmen einen gesamten Raum ein, sie verfügen über eine »geheimnisvolle« Magie und fordern eine ungeteilte Aufmerksamkeit und Fokussierung (Fischer-Lichte 2004, S. 165). Eine solche Präsenz gründet nicht in einem semiotischen Körper, sondern in einem phänomenalen Leib (Fischer-Lichte 2004, S. 165). Präsenz ist ein wesentliches Merkmal von performativen Aufführungen.

»Die Zuschauer spüren, daß der Darsteller auf eine ungewöhnlich intensive Weise gegenwärtig ist, die ihnen das Vermögen verleiht, sich selbst auf eine besonders intensive Weise gegenwärtig zu fühlen. Präsenz ereignet sich für sie als eine intensive Erfahrung von Gegenwart. Den Bezug auf die Beherrschung des Raumes durch den Akteur und die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf ihn bezeichne ich als *das starke Konzept von Präsenz*.« (Fischer-Lichte 2004, S. 166, H.i.O.)

Präsenz ermöglicht dem Publikum eine gleichzeitige Affizierung und Selbstwirksamkeit. Der*Die Akteur*in zieht zwar Energie auf sich, strahlt aber auch Energie aus. Diese Dynamik findet in den Zuschauer*innen eine Entsprechung. Sie werden berührt, ja beschenkt mit dem Vermögen, Gegenwart auf intensivste Weise zu erfahren. Eine solche

25 Allerdings handelt es sich dann nicht um Präsenz, sondern nach Gernot Böhme um eine »Ekstase der Dinge« (Fischer-Lichte 2004, S. 173–174).

starke Präsenz von Akteur*innen ist in performativen Aufführungen gewollt, in westlich-klassischen Konzerten hingegen geht es um eine Repräsentation der Musik²⁶.

Doch in performativen Aufführungen geht es nicht allein darum, eine besondere Erfahrung der Gegenwart zu begünstigen. Die Präsenz verfügt auch über eine wechselseitige Affizierung, Selbstwirksamkeit und Transformationskraft:

»Die ›Magie‹ der Präsenz besteht [...] in der besonderen Fähigkeit des Darstellers, Energie in einer Weise zu erzeugen, daß sie für den Zuschauer spürbar im Raum zirkuliert und ihn affiziert, ja tingiert. Diese Energie ist die Kraft, die vom Darsteller ausgeht. Insofern sie den Zuschauer dazu animiert, selbst Energie hervorzubringen, empfindet dieser den Darsteller auch für sich selbst als Kraftquelle – eine Kraftquelle, die plötzlich und unerwartet entspringt, sich zwischen Darsteller und Zuschauer ergießt und diese zu transformieren vermag.« (Fischer-Lichte 2004, S. 169)

Fischer-Lichtes Beschreibung erinnert an die »magic moments« in Gabrielssons Studie (Gabrielsson 2011, S. 243–244) und liest sich wie eine Analyse eines resonanten Geschehens in Konzertsituationen. Die Transformation der Beteiligten erfolgt nicht allein durch die Energie der Musiker*innen, sondern in einer Wechselwirkung mit dem Publikum. Dabei erlebt das Publikum nicht nur eine Affizierung, sondern auch eine Selbstwirksamkeit. Nur so werden Akteur*innen und Zuschauer*innen zu wechselseitigen, inspirierenden und inspirierten Kraftquellen. Ein solches Geschehen ereignet sich auf unerwartete Weise – es entsteht eine Kraftquelle *zwischen* den Musiker*innen und dem Publikum. Es sind dies lebendige Wechselbeziehungen, die mit Hartmut Rosa als Resonanzbeziehungen bezeichnet werden können. Resonanz oszilliert im Dazwischen, sie verleiht den Beteiligten eine besondere Lebendigkeit und verfügt über die Kraft, die Beteiligten zu transformieren. Fischer-Lichtes Analyse zeigt, dass Resonanz eine Beziehungsform ist, die weder geplant noch gesteuert werden kann. Es handelt sich um eine oszillierende Energieia (ἐνέργεια), um eine aktive, wechselwirkende Kraft oder um eine zirkulierende Energie, wie Rosa (2023, S. 25; 125) sie bezeichnet.

Präsenz im Sinne von Fischer-Lichte manifestiert sich als Co-Präsenz: Sie konstituiert sich erst in ihrer Wechselbeziehung und oszilliert zwischen den Beteiligten, weshalb Fischer-Lichtes Begriff der Präsenz immer eine Co-Präsenz meint. Eine starke, oszillierende Co-Präsenz zwischen Musiker*innen und dem Publikum initiiert in performativen Aufführungen Resonanzbeziehungen. Eine starke Co-Präsenz kann daher als zentraler Impuls und Gravitationszentrum für eine Resonanzaffine Musikvermittlung bezeichnet werden.

Was die Musiker*innen spielen und wie sie eine Komposition interpretieren, wird unter Berücksichtigung der starken Wertungen mit dem Konzept der Performativität und dem Ereignis der oszillierenden Co-Präsenz zwischen Musiker*innen und Publikum zur Nebensache. Auch wenn eine Komposition noch so sehr überzeugt, auch wenn die Musiker*innen noch so sehr mit Perfektion brillieren – ohne eine oszillierende Co-Präsenz vermögen sie das Publikum nicht in der Weise zu packen, dass es selbst zu einer Kraftquelle für die anderen und die Musiker*innen wird. Die Brillanz einer perfekten musikalischen

26 Daher werden Musiker*innen, die ihre Person zu stark in den Vordergrund rücken, in westlich-klassischen Konzerten als exalziert empfunden.

Leistung ohne Präsenz mag blendend sein, doch daraus ergibt sich höchstens eine Faszination, jedoch keine Kraftquelle *zwischen* Musiker*innen und Publikum. Umgekehrt ereignen sich immer wieder Resonanzmomente in Konzerten oder Situationen, in denen alles andere als perfekt musiziert wird. Der Pianist Marino Formenti etwa ist auf der Suche nach einer »anderen Wahrheit« in der Musik und bittet daher Menschen, die er auf der Straße trifft, Schubertlieder zu singen²⁷. Wenn die oszillierende starke Co-Präsenz von Musiker*innen und Publikum es vermag, Resonanzbeziehungen zu stiften, so ist eine (zusätzliche) Musikvermittlung obsolet.

Für Fischer-Lichte ist Präsenz ein leiblicher Bewusstseinsprozess. Sie vertritt die These,

»daß Präsenz ein Phänomen darstellt, welches sich in Kategorien der Körper/Geist- bzw. Bewußtseins-Dichotomie überhaupt nicht fassen lässt, vielmehr diese Dichotomie zum Kollabieren bringt, ja aufhebt. Wenn der Schauspieler seinen phänomenalen Leib als einen energetischen hervorbringt und so Präsenz erzeugt, dann tritt er dadurch als *embodied mind* in Erscheinung, das heißt als ein Wesen, bei dem Körper und Geist/Bewußtsein sich überhaupt nicht voneinander separieren lassen, vielmehr eins mit dem anderen immer schon gegeben ist. [...] In der Präsenz des Darstellers erfährt und erlebt der Zuschauer den Darsteller und zugleich sich selbst als *embodied mind*, als dauernd Werden, die zirkulierende Energie wird von ihm als transformatorische Kraft – und in diesem Sinne als Lebens-Kraft – wahrgenommen. Dies möchte ich das *radikale Konzept von Präsenz* nennen.« (Fischer-Lichte 2004, S. 171, H.i.O.)

Während das vorher beschriebene *starke* Konzept von Co-Präsenz einer intensiven Erfahrung der *Gegenwart* entspricht, erleben Menschen sich im *radikalen* Konzept von Co-Präsenz als *embodied mind*, was ein unverfügbares, vergängliches Glücksmoment mit Suchtpotenzial beinhaltet (Fischer-Lichte 2004, S. 172–173). Fischer-Lichte meint, dass in der radikalen Co-Präsenz »nicht etwas Außergewöhnliches in Erscheinung, sondern etwas ganz Gewöhnliches [...] in ihr auffällig und zum Ereignis [wird]: die Eigenart des Menschen, *embodied mind* zu sein.« (Fischer-Lichte 2004, S. 173, H.i.O.) Doch von den Betroffenen wird dies anders erlebt. Für sie bedeutet, sich selbst und andere als *embodied mind* zu erfahren, »das eigene gewöhnliche Dasein als außergewöhnlich zu erleben, als verwandelt, ja transfiguriert.« (Fischer-Lichte 2004, S. 173) Ein *embodied mind* erlebt sein leibliches Bewusstsein als außergewöhnlich. Ein radikales Co-Präsenzerlebnis hebt sich vom Alltag und anderen Menschen ab. Es handelt sich um eine Selbsterfahrung und Erhöhung der eigenen sowie der anderen Person. Die Energie wird auf sich selbst *und* auf das präsente Gegenüber bezogen. Die radikale Co-Präsenz erzeugt durch ihre zirkulierende Energie eine Kraft an zwei Polen, nämlich bei den Musiker*innen und beim Publikum. Sowohl Musiker*innen als auch Publikum sind affiziert und selbstwirksam und erfahren in der *Beziehung in Musik* auch eine starke *Selbstbeziehung durch Musik*. Bei der radikalen Präsenz steht weniger ein intensives Erfahren von Gegenwart im Fokus, sondern eher eine intensive Co-Präsenz von Personen. Im Theater und Konzert sind dies starke Erfahrungen, gleichzeitig bergen sie die

27 Der Film *Schubert und Ich* dokumentiert Formentis Suche nach einer »anderen Wahrheit« auf eindruckliche Weise <https://marinoformenti.net/schubert-und-ich/> [15.07.2023].

Gefahr einer Manipulation. Ob eine starke oder radikale Co-Präsenz erscheint, ist von außen wohl kaum zu unterscheiden. Ob aber eine Manipulation erfolgt – dafür versuchen Resonanzaffine Musikvermittler*innen eine Sensibilität zu entwickeln. Sie versuchen, mit einem medioordinativen, diskriminierungssensiblen Setting, das ganz anderen Stimmen, möglichen Irritationen und einer Unverfügbarkeit Raum gibt, eine zirkulierende Energie als oszillierende Co-Präsenz *zwischen* Musiker*innen und Publikum zu fördern, Manipulationen hingegen zu verhindern.

6.3.4 Produzieren von Präsenz in Konzertsituationen

Matthias Rebstock, der sich als Wissenschaftler und Regisseur mit szenischer Musik und Musiktheater auseinandersetzt, identifiziert die Krise des westlich-klassischen Konzerts als eine »Krise seiner präsentifizierenden Kraft«, er diagnostiziert einen eigentlichen »Präsenzhunger« (Rebstock 2018, S. 150). Mit dem Begriff der Präsenz stützt sich Rebstock allerdings stärker auf Hans Ulrich Gumbrecht (vgl. Kapitel 6.5) als auf Erika Fischer-Lichte. Mit Präsenz meint Rebstock eine Erfahrung, »die sich nicht als Zeichendeutung oder Sinnzuschreibung verstehen lässt. ›Präsenz‹ zielt auf die Materialität und den Ereignischarakter der Dinge der Welt, auf die Körperlichkeit der Akteur*innen und den Vollzug von Handlungen und Ritualen.« (Rebstock 2018, S. 151) Präsenz existiert hier in verschiedenen intensiven Ausprägungen, sie kann also gesteigert werden. Ziel ist »das Vor-Führen und in diesem wörtlichen Sinn ›Pro-duzieren‹ der Dinge. Das Ereignis ihres Erscheinens ist also der Kern der Präsenzerfahrung.« (Rebstock 2018, S. 151) Übertragen auf die traditionelle Konzertsituation ist damit ein Hören gemeint, »das auf das Erleben eines Ereignisses im Hier und Jetzt zielt.« (Rebstock 2018, S. 151)

Rebstock entwickelt dazu vier Strategien, um die beschriebene Form von Präsenz zu produzieren. Dabei geht es hier nicht um performative Aufführungen wie sie Fischer-Lichte meint, sondern um eine Übertragung von performativen Vorgehensweisen auf westlich-klassische Konzertsituationen.

Als wichtigste Strategie nennt Rebstock die (1) Auratisierung von Musiker*innen. Ihre Präsenz soll sie nicht nur in ihrer körperlichen Anwesenheit steigern, sondern ihnen mit aus Pop- und Rockkonzerten bekannten Verfahren ein Image und ein Standing als Star verleihen (Rebstock 2018, S. 151). Doch Rebstock will nicht Marketingstrategien aufzeigen, sondern darlegen, wie eine Auratisierung von Musiker*innen das Wahrnehmungserlebnis im Konzert steigern kann (Rebstock 2018, S. 152). Hierfür eignen sich Inszenierungen, die er mit Erika Fischer-Lichte als Erzeugungsstrategien von Aufführungen bezeichnet und als Gestaltungsaufgabe begreift (Rebstock 2018, S. 152).

Mit der (2) Spiritualisierung wird die vermeintliche Schwäche des westlich-klassischen Konzerts, dass nämlich das Publikum nur stillsitzen und zuhören darf, zu einer Stärke. Das konzentrierte Zuhören wird radikalisiert und als körperliches Hören zu einem sinnlichen Akt (Rebstock 2018, S. 153). Ein solches Zelebrieren des körperlichen Hörens zielt auf »die Erfahrung einer Transzendierung des eigenen Körpers und eines leiblichen Aufgehens in der Musik.« (Rebstock 2018, S. 153) Mit der Strategie der Spiritualisierung werden Hörsituationen geschaffen, die eine intensive, sinnliche, auditive Wahr-

nehmung fördern, etwa wenn das Publikum im Dunkeln liegend Musiker*innen zuhört, die sich durch den Raum bewegen (Rebstock 2018, S. 153–154).

Mit der (3) Visualisierung wird die Monomedialität des Konzerts, nicht aber das Stillsitzen und Zuhören aufgegeben (Rebstock 2018, S. 154–155). Die Visualisierungen können einen klareren oder schwächeren Bezug zur Musik haben. Werden die Bilder als Addition zur Musik eingesetzt, so kann dies mit zu direkten, synchronen Bezügen als Verdoppelung der Musik trivial wirken. Besteht jedoch nur ein loser Zusammenhang zur Musik, so wirkt die Visualisierung beliebig und letztlich überflüssig (Rebstock 2018, S. 154–155). Gewisse Visualisierungen folgen der Funktion, mit ihrer visuellen Stimulierung die Aufmerksamkeit des Publikums zu halten. Im Idealfall kreieren Visualisierungen einen Hörraum und lassen ihn zu einem Ereignis werden. Rebstock gibt aber zu bedenken, dass mit Visualisierungen und der damit erforderlichen Abdunklung des Raums die körperliche Präsenz der Musiker*innen in den Hintergrund gedrängt wird (Rebstock 2018, S. 155).

Die (4) Theatralisierung von Musik steht in der Neuen Musik seit den 1950er Jahren in einer Tradition (Rebstock 2018, S. 156). Am Beispiel von Mauricio Kagel beschreibt Rebstock einige mögliche Vorgehensweisen. Kagel fordert im instrumentalen Musiktheater von den Musiker*innen, die Musik nicht nur auszuführen, sondern dazu auch eine eigene Haltung zu entwickeln und die Musik mimisch oder vokal zu kommentieren (Rebstock 2018, S. 156–157). Neben dieser »Psychologisierung« von Musik geht Kagel auch den Weg der »Präsentifizierung«, indem das Konzertieren im ursprünglichen Sinn des Wortes zu einem eigentlichen Wettkampf²⁸ und das Musizieren zur theatralen Situation wird (Rebstock 2018, S. 157). Ein anderes Verfahren ist ein bis zur Erschöpfung gesteigertes körperliches Musizieren, das in krassem Gegensatz zum hörbaren Resultat steht (Rebstock 2018, S. 157).

Die vier dargelegten Strategien zur Produktion von Präsenz differenziert Rebstock in einem weiteren Artikel. Hier erwähnt er *erstens* die »Präsentation des Klangmaterials«, bei der die »Klänge [...] sich in ihrem reinen So-Sein, in ihrer reinen Materialität [zeigen].« (Rebstock 2009, S. 33) *Zweitens* verweist er auf eine »Verräumlichung«, in der der »Hörer [...] die Musik nicht mehr als ein Gegenüber wie im klassischen Konzertsaal [rezipiert]. Er erfährt sie nicht als eine Art von Mitteilung, deren Sinn er erfassen muss, indem er wie beim Verstehen einer Sprache ihrer zeitlichen Fortschreitung folgt. Vielmehr handelt es sich um einen zeitlich ausgedehnten musikalischen Zustand.« (Rebstock 2009, S. 34) Rebstock beschreibt hiermit, wie Zeitlichkeit, Materialität und Räumlichkeit sich im Zusammenspiel auf den Rezeptionsprozess auswirken und nicht auf eine Entwicklung und ein Verstehen zielen, sondern ihr »So-Sein« zeigen. *Drittens* steht die Körperlichkeit der Musiker*innen mit ihrer Personifizierung in einem Spannungsverhältnis, was in der Ausführung von Aktionen, die nicht auf das Musizieren und Repertoire zurückgeführt werden können, zu Irritationen führt (Rebstock 2009, S. 36). Damit hängen *viertens* die Überraschung und der Konventionsbruch zusammen, womit beispielsweise Mauricio Kagel »Musik von ihrem metaphysischen Sockel [...] stürzen und ihre Diesseitigkeit [...] betonen [will]: das Moment ihrer physisch-körperlichen Erzeugung im Hier und Jetzt der Aufführung.« (Rebstock 2009, S. 36–37) *Fünftens* beobachtet Rebstock ein

28 Wie beim Stück *Match für zwei Celli und Schlagzeug* (1965), vgl. Kapitel 5.6.1.

Erscheinen und Verschwinden von Dingen und Aktionen, etwa in Form von Auf- und Abtritten im Musiktheater (Rebstock 2009, S. 37).

Das Konzept von Präsenz, das Matthias Rebstock thematisiert, ist nicht als Wechselbeziehung angelegt. Es zielt auf eine Wirkung beim Publikum, nicht aber auf eine Wechselwirkung zwischen Musiker*innen und Publikum. Es geht darum, Ereignisse hervorzubringen und Dinge und Menschen in Erscheinung zu bringen. Rebstocks Ansatz ist somit eine weitere Form von Präsenz. Auf ihre Nähe zu Marketingstrategien verweist Rebstock in offener und kritischer Weise. Er zeigt aber auch eindrücklich, wie Musik mit künstlerischen Mitteln der Performativität in Erscheinung gebracht werden kann. Mit seinen Strategien zur Produktion von Präsenz zeigt er Möglichkeiten auf, wie die traditionelle Konzertsituation verändert und erweitert werden kann. Er verwirft das traditionelle Konzertformat nicht von Grund auf, sondern erkennt in ihm eine Absicht, mit räumlichen Maßnahmen und bestimmten Verhaltensweisen ein kontemplatives Musikhören zu begünstigen. Die vermeintliche Schwäche, nämlich nur stillzusitzen und zuzuhören, münzt Rebstock in eine Stärke um. Mit einer zusätzlichen Spiritualisierung verstärkt er die Sinnlichkeit und Leiblichkeit des Konzertrituals.

Auch wenn Rebstock seine Strategien für traditionelle Konzertsituationen entwirft, verlässt er in seinen Beispielen die traditionellen Konzertsäle, die eben auch mit Repräsentation, Bildungsbürgertum und einem Verhaltensknigge konnotiert sind. Denn er arbeitet mit dem Mittel der Reduktion, um Präsenz zu produzieren und eine Sinnlichkeit zu steigern. Statt in einem prunkvollen Konzertsaal findet sein kontemplatives Hören in einer rauen Räumlichkeit statt. Durch die Abdunklung wird der Sehsinn ausgeschaltet und der Hörsinn geschärft. Im Liegen erfahren die Zuhörer*innen ihre eigene Leiblichkeit auf andere Weise als im Alltag. Die Dunkelheit verwehrt den Musiker*innen das Spielen nach Noten. Nicht der Text, sondern ihr Musizieren dominiert den Raum. Indem sie durch den Raum schreiten, erleben die Zuhörer*innen auch die Körperlichkeit der Musiker*innen auf intensive Weise. Die Bewegung der Musiker*innen bewirkt ein Spiel von Nähe und Distanz. Die Nähe wiederum bringt eine erweiterte Materialität zum Vorschein. Das Publikum hört nicht nur Klänge, sondern auch Spielgeräusche, den Atem, Bewegungen, Schritte und Kleiderrascheln der Musiker*innen. Stille füllt den Raum mit Spannung.

Die von Rebstock vorgeschlagenen Strategien zur Produktion von Präsenz wollen ein unmittelbares Ereignis schaffen, das nicht auf das Verstehen zielt, sondern auf eine subjektive Erfahrung (Rebstock 2018, S. 158). Der an die Musikvermittlung adressierte Vorwurf der Leichtigkeitslüge von Noltze (2010), sie würde nur subjektive Erlebnisse generieren, nicht aber dem Anspruch von Werken gerecht werden, basiert, wie Rebstock zeigt, auf einem anderen Musik- und Konzertverständnis, da performative Konzertsituationen gar nicht auf ein Verstehen ausgerichtet sind, sondern von einer Abkehr von der Werkorientierung ausgehen und ein Ereignis schaffen wollen (Rebstock 2018, S. 158).

Auch wenn Rebstock hier für die Musikvermittlung argumentiert, äußert er selbst auch Kritik. Denn der Ereignisbegriff wird inflationär verwendet und

»der Diskurs um das inszenierte Konzert neigt zu einer gewissen Simplifizierung, so als ob mit der Betonung der Ereignishaftigkeit nicht nur das Modell eines her-

meneutischen Verstehens abgelöst, sondern die Reflexivität der Erfahrung insgesamt obsolet geworden sei. Dabei schließt das Performative nicht nur Reflektion nicht aus, sondern es ist gerade die Ereignishaftigkeit, die durch ihre sinnliche und emotionale Intensität sowie unmittelbare Körperlichkeit umso intensivere Assoziationen, aber auch Irritationen und Verunsicherungen mit sich bringen kann, die das jeweilige Selbst-, Fremd- und Weltverständnis der Hörer*innen in Frage stellen, verändern oder neu bestätigen können. Gerade darin besteht die Sinnkonstitution im Bereich des Performativen.« (Rebstock 2018, S. 158–159)

Musikvermittlung, die sich performativer Strategien bedient, muss das eigene Tun auch kritisch reflektieren und Präsenz nicht nur einsetzen, um bestehende Verhältnisse zu affirmieren, sondern auch zu hinterfragen.

Zudem moniert Rebstock, dass der Musikvermittlungsszene ein historisches Bewusstsein fehlt und daher verkennt, dass szenische Konzerte eine lange Tradition haben (Rebstock 2018, S. 159). Musikvermittler*innen bewegen sich meistens in ihrer eigenen Blase und orientieren sich an sogenannten *Best Practice*-Modellen, was eine Weiterentwicklung und ein kritisches Hinterfragen von Qualitäten verhindert. Aus diesem Grund bezieht sich die vorliegende Arbeit auch auf bestehende Praktiken im Konzertwesen, die *nicht* unter der Bezeichnung Musikvermittlung firmieren und sie stützt sich auf Erkenntnisse aus angrenzenden Wissenschaften. Sowohl in der Praxis als auch in der Theorie ist die Resonanzaffine Musikvermittlung eine Schnittstellendisziplin und daher auf disziplinenübergreifende Kollaborationen angewiesen.

Matthias Rebstock, Spezialist für Musiktheater und Beobachter der Musikvermittlungsszene, übt jedoch nicht nur Kritik, sondern stellt auch fest, dass »[d]ie große Bedeutung inszenierter Formate im Bereich der Musikvermittlung zeigt [...], wie sehr sich diese Disziplin zu einer künstlerischen Praxis entwickelt und nicht mehr im engeren Sinn als Vermittlung zwischen Werk und Zuhörer verstanden werden kann.« (Rebstock 2018, S. 159) Die vorliegende Arbeit beabsichtigt, einen Beitrag zur Entwicklung von Musikvermittlung als künstlerische Praxis zu leisten und eine entsprechende theoretische Fundierung vorzunehmen.

6.3.5 Körperlichkeit und Leiblichkeit

Musicking als Tätigkeit ist immer mit einer Körperlichkeit verbunden, wobei in der vorliegenden Arbeit im Sinne von Helmuth Plessner (1928; 1931) immer auch von einer Leiblichkeit ausgegangen wird. In der Ästhetik des Performativen haben der Körper und die Körperlichkeit von Akteur*innen einen hohen Stellenwert. Die Körper der Akteur*innen vollziehen ein *Musicking* und wirken auf die Körper der anderen Beteiligten: sie stecken sie an (Fischer-Lichte 2004, S. 138). Doch die Körper der Akteur*innen bewirken nicht nur eine Affizierung des Publikums, sondern erzeugen auch ganz neue Bedeutungen. Die Akteur*innen verfügen mit ihrer Körperlichkeit über eine individuelle schöpferische Kraft und ein Wirkpotenzial (Fischer-Lichte 2004, S. 138).

Fischer-Lichte weist darauf hin, dass durch Wiederholungen und mit Slow Motion die Gesten und Bewegungen der Akteur*innen nicht mehr als Zeichen wahrgenommen

werden, sondern die »Aufmerksamkeit auf Tempo, Intensität, Kraft, Energie, Richtung etc. der Bewegungen gelenkt [wird]« (Fischer-Lichte 2004, S. 145). Die individuelle Körperlichkeit und »spezifische Materialität des Performer-Körpers« tritt hervor (Fischer-Lichte 2004, S. 145). Mit dem Hervortreten des Performer-Körpers (d.h. der Körperlichkeit) und seinem Wirkpotenzial vollzieht sich ein Wandel. Nicht der (Noten-)Text, sondern die Körperlichkeit der Akteur*innen bilden die Voraussetzung und den zentralen Bezugspunkt einer Aufführung (Fischer-Lichte 2004, S. 153). Der Körper produziert als Körperlichkeit Kultur, indem er agiert, thematisiert und Zeichen bildet (Fischer-Lichte 2004, S. 153). Zwischen dem phänomenalen Leib und dem semiotischen Körper besteht eine enge Verbindung, wobei der Körper vom Leib abhängig ist. Wie Körper und Leib begriffen werden, hängt jedoch von der Wahrnehmung des Publikums ab (Fischer-Lichte 2012, S. 62).

Ein Perspektivenwechsel hin zum leiblichen Wahrnehmen kann mit dem Phänomenologen Bernhard Waldenfels unternommen werden, der das Zuhören als leiblichen Prozess in Aufführungen untersucht. Er bezeichnet diese Form von Zuhören als ein »antwortendes Hören«, als eine »Form eines *Doppelereignisses* von Auffallen und Aufmerken, von Widerfahrnis und Antwort, von Pathos und Response. Etwas dringt an mein Ohr, kommt *mir* zu Ohren, affiziert *mich*, indem *ich* darauf antworte oder etwas in mir darauf antwortet.« (Waldenfels 2017, S. 31, H.i.O.) Das Hören verläuft also als mediopassiver Prozess. Beim Hören widerfährt einem etwas und man antwortet darauf. Dies betrifft in einer Aufführung nicht nur das Publikum, sondern auch die Musiker*innen²⁹. Waldenfels identifiziert unterschiedliche Schichten des Hörens:

»Das *Hören-auf* bildet den Boden für das *Hören-von-etwas*, und so ist all das, *worauf* wir hören, reichhaltiger als das, *was* wir hören. In dieser *responsiven Differenz* von Worauf und Was findet eine Hörarbeit statt, die in ihrem transformativen Charakter mit Freuds Trauerarbeit zu vergleichen ist. Hörbar wird, was nicht schon hörbar ist, solange wir uns nicht bloßen Hörgewohnheiten überlassen und lediglich hören, was wir *grosso modo* bereits kennen.« (Waldenfels 2017, S. 31, H.i.O.)

Ein Hinhören oder Lauschen (Anders 2017) schafft eine Differenz zum bereits Bekannten und kann einen Transformationsprozess auslösen. Eine anregende, neue Situation kann dazu einladen, auf etwas zu hören, sich darauf einzulassen und darauf zu reagieren. Wenn das Gehörte nicht schon bekannt, sondern unerhört ist, so erleben wir möglicherweise ein Widerfahrnis. Unsere Erwartungen werden durchkreuzt und unsere Antwort verzögert sich. Daher existiert »eine originäre *Zeitverschiebung* zwischen Pathos und Response.« (Waldenfels 2017, S. 31, H.i.O.) Das Gehörte eilt uns voraus.

Performative Aufführungen fungieren in diesem Sinne als unerhörte Situationen, die Gewohnheiten durchbrechen und mit ihrer Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit etwas schaffen, was uns staunen lässt (Waldenfels 2017, S. 41) und worauf wir hören.

29 Waldenfels betont, »dass der Schauspieler im griechischen Theater *hypokrites* (=Antwörter) heißt.« (Waldenfels 2017, S. 31, H.i.O.)

Der oben erwähnte Transformationsprozess ist ein leiblicher Bildungsprozess, der in die spezifische Aufführungssituation eingebettet ist. Alle Beteiligten, auch nicht-menschliche Akteure wie Raum und Materialität sowie kulturelle Aspekte, prägen den Prozess mit. Innerhalb der Situation findet ein vielfältiger Austausch statt und es entstehen Beziehungen, aus denen Handlungen und Bedeutungen hervorgehen. Dieser Transformationsprozess kann als *embodied*, *embedded*, *extended* und *enactive cognition* bezeichnet werden (Berg 2017, S. 13). Mit der Körperlichkeit ist somit auch eine Form von Erkenntnis verbunden.

Die Resonanzaffine Musikvermittlung versteht Körperlichkeit nicht nur als Medium des Ausdrucks und der Kommunikation, sondern auch als Erscheinen ihrer eigenen Präsenz. Inszenierungen rücken daher die Körperlichkeit von Musiker*innen ins Zentrum. Hier sind es die Musiker*innen und ihre Körperlichkeit und nicht ein Notentext und dessen Interpretation, die der Situation Spannung und Bedeutung verleihen. Die Körperlichkeit von Musiker*innen wird in Aufführungen als szenisches Mittel eingesetzt und mit einer *Radical Performance* sowie mit weiteren szenischen Mitteln wie Ausstattung und Licht verstärkt. Wenn immer möglich, wird in solchen Inszenierungen auswendig gespielt, denn ein Notenpult bindet die Musiker*innen an einen bestimmten Ort und richtet den Fokus auf den Notentext statt auf die Körperlichkeit der Musiker*innen.

Da Aufführungen von Musiker*innen und Publikum co-kreiert werden, bezieht die Resonanzaffine Musikvermittlung auch die Körperlichkeit des Publikums in die Konzeptionsarbeit mit ein. Es werden räumliche Situationen geschaffen, die andere Formen des körperlichen Mitvollzugs ermöglichen als das übliche Zuhören im Sitzen. Ein leerer Raum, ein Weg, Sessel, Sofas, Yogamatten sind Mittel, die das Publikum zu einem anderen körperlichen Rezipieren einladen. Auch die Bewegung und der Tanz gehören dazu.

Um *Beziehungen in Musik* zu begünstigen, suchen Musikvermittler*innen nach Situationen, die Momente des Staunens, des Wunderns und der Verwunderung zulassen. Rauheit und Unvollkommenheit begünstigen Resonanzbeziehungen eher als Perfektheit. Denn das Gravitationszentrum einer *Beziehung in Musik* ist ein leiblich wahrgenommenes Widerfahrnis.

6.3.6 Räumlichkeit, Atmosphären, Materialität und Liminalität

Performativität versteht Räumlichkeit als etwas Flüchtiges, das erst durch die Aufführung in einem Raum erzeugt wird (Fischer-Lichte 2004, S. 186). Räumlichkeit ereignet sich in oder an einem Raum (ebd.), der einerseits als geometrischer und andererseits als performativer Raum begriffen werden kann³⁰. In seiner performativen Wahrnehmungsweise setzt der Raum Bedingungen für die Räumlichkeit, ohne sie aber zu erzwingen. Er hat somit einen medioordinativen Charakter. Ein performativer Raum eröffnet Möglichkeiten der Wahrnehmung und Bewegung, organisiert und strukturiert die Wechselbeziehungen der Anwesenden (Fischer-Lichte 2004, S. 187), gibt Bedingungen für seine Nutzung vor, ohne diese jedoch festzusetzen, und bleibt gleichzeitig offen für andere Weisen der Verwendung, die unvorhergesehen sind (Fischer-Lichte 2004, S. 189).

30 Mit dem Verhältnis von Raum, Musik und Publikum in Konzertsituationen beschäftigt sich die Musikwissenschaftlerin Julia Schröder (2014).

Manche Räume verbindet ein thematischer Bezug mit der Aufführung und sie sind Orte von Aushandlungsprozessen (Fischer-Lichte 2004, S. 190–191). Ein Raum oder ein bestimmtes Thema können sich gegenseitig einfordern. Wie ein Raum tatsächlich genutzt wird, ergibt sich in der Performativität erst im Moment der Aufführung und kann sich auch dann kontinuierlich verändern.

Die Performativität des Raums kennt drei Verfahren:

»1) Verwendung eines (fast) leeren Raumes bzw. eines Raumes mit variablem Arrangement, der beliebige Bewegungen von Akteuren und Zuschauern zulässt; 2) Schaffung spezifischer räumlicher Arrangements, welche bisher unbekannte oder nicht genutzte Möglichkeiten zur Aushandlung der Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern, von Bewegung und Wahrnehmung eröffnen, und 3) Verwendung vorgegebener und sonst anderweitig genutzter Räume, deren spezifische Möglichkeiten erforscht und erprobt werden.« (Fischer-Lichte 2004, S. 192)

In allen drei Verfahren geht es darum, Räumlichkeit ständig neu hervorzubringen. Je nach Verfahren erfolgt dies auf andere Weise. Der (1) leere oder variable Raum ist prozessorientiert. Hier ist es die autopoietische *Feedback-Schleife*, die die Räumlichkeit gestaltet. Der (2) arrangierte Raum ist wirkungsorientiert. Durch die räumliche Gestaltung soll eine Energie in Fluss kommen und sich eine Wirkung entfalten. Der (3) umgenutzte Raum arbeitet mit Überblendungen zwischen Realität und Imagination. Dadurch wird ein Zwischenraum geschaffen (Fischer-Lichte 2004, S. 199).

Atmosphären

Performative Räume, z.B. ein Hafenareal, eine Turnhalle oder eine Fabrikhalle, weisen eine besondere Atmosphäre auf und prägen die erste Wahrnehmung und den Gesamteindruck des Publikums (Fischer-Lichte 2004, S. 200–201). Atmosphären sind daher entscheidende Faktoren von Performativität. Sie verfügen über das Vermögen, das Publikum zu berühren, wie Fischer-Lichte mit Gernot Böhme erläutert:

»Atmosphären sind, wie Gernot Böhme ausführt, zwar ortlos, aber dennoch räumlich ergossen. Sie gehören weder allein den Objekten bzw. den Menschen an, die sie ausstrahlen scheinen, noch denen, die den Raum betreten und sie leiblich erspüren. Sie sind im Theaterraum gewöhnlich das erste, was die Zuschauer erfasst und ›tingiert‹ und ihnen so eine ganz spezifische Erfahrung von Räumlichkeit ermöglicht.« (Fischer-Lichte 2004, S. 201)

Die Atmosphäre kann nicht auf ein einzelnes Objekt oder einen Menschen zurückgeführt werden, sondern entsteht in deren Zusammenspiel. In Inszenierungen wird eine Atmosphäre sehr bewusst vorbereitet und gestaltet (Fischer-Lichte 2004, S. 201). So wie die Präsenz eine Körperlichkeit erzeugt, bewirkt eine Atmosphäre bestimmte Formen von Räumlichkeiten, die das Publikum »umfassen und umgeben, [es] taucht in sie ein.« (Fischer-Lichte 2004, S. 203) Mit Atmosphäre kann eine Nähe und eine Gegenwärtigkeit geschaffen werden. Um Atmosphären zu kreieren, bieten sich vor allem Licht und Klänge an. Mit ihnen können sich verändernde Verhältnisse geschaffen werden, ohne dass dies dem Publikum bewusst wird (Fischer-Lichte 2004, S. 206–207). Während die Menschen

die Augen schließen und die visuelle Atmosphäre ausblenden können, ist dies bei auditiven Atmosphären nur mit dem Zuhalten der Ohren möglich. Klänge umhüllen nicht nur den Leib, sie dringen in ihn ein und der Körper wird zum Resonanzkörper des Gehörten (Fischer-Lichte 2004, S. 207). Mit dem Kreieren von Atmosphären soll *erstens* eine Aufführung einen flüchtigen Ereignischarakter erhalten und damit eine Werkorientierung ausschließen (Fischer-Lichte 2004, S. 208). *Zweitens*

»empfindet der Zuschauer im atmosphärischen Raum seine Leiblichkeit auf ganz spezifische Weise. Er erlebt sich als einen lebendigen Organismus, der im Austausch mit seiner Umwelt steht. Die Atmosphäre dringt in seinen Leib ein, durchbricht seine Körpergrenzen. Damit wird drittens der performative Raum als ein liminaler Raum ausgewiesen, in dem Verwandlungen durchlaufen werden und Transformationen stattfinden.« (Fischer-Lichte 2004, S. 208)

Mit Atmosphären erfahren Zuschauer*innen nicht nur einen Raum, sondern auch sich selbst viel intensiver. Sie nehmen durch die Atmosphäre und den Hörraum nicht nur ihren Leib wahr, sondern befinden sich in einem Übergangsraum, sie erleben im liminalen Raum Transzendenz und Transformation. Atmosphären erzeugen leibliche Erfahrungen, woraus Bedeutungen entstehen (Fischer-Lichte 2004, S. 208–209).

Materialität

Statt mit einer Handlung arbeitet die Performativität oft mit Dingen und Elementen im Raum, die für eine bestimmte Dauer erscheinen, sich bisweilen transformieren und dann wieder verschwinden, ohne dass es dafür eine Motivation oder eine nachvollziehbare Begründung gibt (Fischer-Lichte 2004, S. 243). Die Dinge und Elemente emergieren und zeigen sich in ihrer spezifischen Materialität, ohne eine Bedeutung zu tragen. Gleichzeitig lösen die emergenten Phänomene durch ihre Wahrnehmung Assoziationen, Erinnerungen und Gefühle aus (Fischer-Lichte 2004, S. 243). Die Zuschauer*innen setzen die emergenten Phänomene also in verschiedene Kontexte und beziehen sie auf die unterschiedlichsten Aspekte. Es wird ein vielfältiges Beziehungsnetz geknüpft, das eine enorme »Pluralisierung von Bedeutungsmöglichkeiten« generiert (Fischer-Lichte 2004, S. 243–244). In performativen Aufführungen werden Bedeutungen im Moment und individuell erzeugt. Um eine Bedeutung zu erlangen, müssen die Elemente jedoch als etwas wahrgenommen werden und sich in ihrer Materialität zeigen. »Die Dinge bedeuten das, was sie sind bzw. als was sie in Erscheinung treten. Etwas als etwas wahrzunehmen heißt also, es als bedeutend wahrzunehmen.« (Fischer-Lichte 2004, S. 245) Mit diesem Vorgang erhalten Phänomene eine persönliche Bedeutung, eine Relevanz. Obwohl es eine Vielzahl von Bedeutungsmöglichkeiten gibt, erhält das wahrgenommene Objekt von der wahrnehmenden Person eine eindeutige Bedeutung: »Das Objekt, das als etwas wahrgenommen wird, bedeutet das, als was es wahrgenommen wird.« (Fischer-Lichte 2004, S. 245) Performative Phänomene sind also selbstbezüglich, sie zeigen sich selbst und sie zeigen auf sich. Mit anderen Worten: »Es wird also nicht zuerst etwas als etwas wahrgenommen, dem dann in einem zweiten Schritt die Bedeutung zugesprochen wird. Vielmehr entsteht Bedeutung im und als Akt der Wahrnehmung.« (Fischer-Lichte 2004, S. 245)

Dieser Prozess, bei der Bedeutungen über Assoziationen erzeugt werden, steht im Gegensatz zu einem intentionalen Prozess des Deutens und Interpretierens, bei dem anhand von bestimmten Kriterien nach passenden Bedeutungen gesucht wird (Fischer-Lichte 2004, S. 248–249). In der Bedeutungskonstruktion in performativen Aufführungen hingegen »tauchen [...] die Bedeutungen ohne Willen und Anstrengung des betreffenden Subjektes und manchmal durchaus gegen seinen Willen auf. Die Bedeutungen, die in diesem Prozeß erzeugt werden, lassen sich in diesem Sinne als Emergenzen be-greifen.« (Fischer-Lichte 2004, S. 249) Da aber die emergierenden Phänomene eine Bedeutung erhalten, werden sie Teil der autopoietischen *Feedback-Schleife* und gehören damit zu einem kollektiven, interaktiven Beziehungsnetz (Fischer-Lichte 2004, S. 249). Für die Resonanzaffine Musikvermittlung lässt sich aus diesen Darlegungen ableiten, dass die Wahrnehmung in Konzertsituationen nicht nur ein Kanal ist, sondern selber zum Gegenstand der Wahrnehmung wird.

Liminalität, ein Schwellenzustand im »betwixt and between«

Akteur*innen in performativen Aufführungen werden in ihrer Körperlich- und Leiblichkeit wahrgenommen. Sie verkörpern für die Zuschauer*innen entweder eine*n leibliche*n Akteur*in oder eine dargestellte Figur (Fischer-Lichte 2004, S. 255). Im ersten Fall werden Akteur*innen in ihrer Präsenz wahrgenommen, im zweiten Fall agieren sie im Modus der Repräsentation. Diese beiden Formen der Wahrnehmung schließen sich nicht aus, sondern wechseln ohne ersichtlichen Grund hin und her, weshalb dieser sogenannte Prozess des Umspringens auch als Emergenz gilt (Fischer-Lichte 2004, S. 256–257). Das Moment des Umspringens entspricht einer Instabilität. Was bisher gilt, wird gestört, während eine neue Ordnung sich noch nicht etabliert hat. Befinden sich Wahrnehmende zwischen zwei Ordnungen, befinden sie sich im Zustand des »betwixt and between«. Dieser befindet sich [...] auf der Schwelle, die den Übergang von einer Ordnung zu einer anderen bildet, und in diesem Sinne in einem liminalen Zustand.« (Fischer-Lichte 2004, S. 258) Da das Umspringen einer wahrgenommenen Präsenz zu einer wahrgenommenen Repräsentation und umgekehrt willkürlich geschieht, ist der liminale Zustand auch mit einem Kontrollverlust verbunden. Die betroffene Person erfährt die eigene Wahrnehmung als emergent (Fischer-Lichte 2004, S. 258). Verantwortlich für diesen Verlust ist die wahrgenommene Präsenz, denn durch deren Selbstreferenzialität werden Bedeutungen nicht willentlich erzeugt, sondern emergieren (Fischer-Lichte 2004, S. 260).

In performativen Aufführungen ist die ästhetische Erfahrung mit der Erfahrung einer Instabilität verbunden, also mit der Erfahrung, sich zwischen zwei Ordnungen der Wahrnehmung zu befinden, ohne sich stabilisieren zu können (Fischer-Lichte 2004, S. 274). Wer diesen Schwellenzustand der Liminalität als unangenehm oder frustrierend erlebt, empfindet das »betwixt and between« als Krise (Fischer-Lichte 2004, S. 274). Der Schwellenzustand kann jedoch auch positiv erlebt werden, als Befreiung und Inspiration. In jedem Fall ist der Zustand des »betwixt and between« mit dem Empfinden von starken Gefühlen verbunden (Fischer-Lichte 2004, S. 309–310). Bedeutungen, die in performativen Aufführungen emergieren, werden über die leibliche Wahrnehmung erzeugt und sind kaum in Worte zu fassen. Ein Verstehen von performativen Aufführungen ist, wenn überhaupt, nur nachträglich möglich und muss nicht-sprachliche

Bedeutungen in Sprache übersetzen, was nahezu unmöglich ist (Fischer-Lichte 2004, S. 277).

Auswirkungen von Performativität auf die Praxis

Performative Räume mit ihrem medioordinativen Charakter setzen einen Rahmen, der veränderbar und offen für Unvorhergesehenes ist. Performative Aufführungen finden daher meistens nicht an traditionellen Spielorten statt. Denn der performative Raum ist ein Spielraum von und für alle. Ein Wechsel von einem traditionellen Konzertsaal zu einem performativen Raum impliziert auch einen Wandel für die Musiker*innen. Sind sie sich gewohnt, auf Bühnen einen geschützten Raum für sich als Interpret*innen, für ihr Instrument und ihr Musizieren vorzufinden, ist das Musizieren in einem performativen Raum mit grundlegenden Veränderungen und Risiken verbunden. Die Musiker*innen sind vom Publikum nicht (oder weniger) getrennt, es gibt keine klare Ordnung, Aufstellung und Ausrichtung, die im Voraus bestimmt werden kann. Das Publikum bestimmt die räumliche Situation mit und mögliche Geschehnisse während der Aufführung verändern auch die Konstellationen im Raum.

Was in einem klassischen Konzertsaal gegeben ist und in performativen Räumen fehlt, zeigt sich, wenn ein klassisches Konzert nicht in einem traditionellen Konzertsaal stattfinden kann und ein alternativer Spielort gefunden werden muss. Bei der Suche müssen viele Kriterien berücksichtigt werden. Wie ist die Akustik des Raums, braucht es eine Bühne, ist das Geschehen für das Publikum gut zu sehen? Welche Technik bietet ein Saal und viele Zuschauerplätze? Welche Bestuhlung und welche Raumwege sind möglich? Repräsentiert der Saal eine »würdige«, passende Atmosphäre? Sind ein Foyer, Backstageräume und genügend Toiletten vorhanden? Wie ist der Raum erreichbar? Mit einer Aufführung außerhalb eines traditionellen Konzertsaals eröffnen sich viele Fragen und ist ein großer Aufwand verbunden.

Ein ungewohnter Spielort konfrontiert v.a. mit Widrigkeiten, die man entweder mit technischen Mitteln zu verbessern versucht oder akzeptieren muss. In performativen Aufführungen jedoch gelten (beinahe) alle diese Kriterien nicht. Der Raum wird nicht als defizitär, sondern als eigensinniger und inspirierender Akteur wahrgenommen. Was aus einer traditionellen Perspektive als Widrigkeit empfunden wird, gilt hier als Charakteristikum und Chance³¹.

Eine Räumlichkeit verlangt nicht nur von den Musiker*innen, sondern auch vom Publikum eine Offenheit, denn sie alle sollen den Raum mitgestalten. Gleichzeitig ist es aber der Raum selbst, der die Menschen affiziert, eine Offenheit bewirkt und zum Mitgestalten einlädt. Für die Resonanzaffine Musikvermittlung sind Räume daher wichtige Faktoren, die ein musikalisches Involvierendes begünstigen können. Neue Spielräume sind immer auch besondere Begegnungsorte von Musiker*innen und Publikum, sei dies auf einem Hörspaziergang durch die Kellerräume eines Konzerthauses, beim Hören der *Goldberg-Variationen* nach einem Waldbad³² oder wenn Klangforscher*innen ungewöhnliche Töne sammeln.

31 Auch traditionelle Orchester nutzen den Wechsel in ungewohnte Räume als Chance, wie z.B. das Sinfonieorchester Basel, das während des Umbaus des Konzertsaals bewusst unterschiedliche

Performative Aufführungen einer Resonanzaffinen Musikvermittlung brauchen nach Fischer-Lichte einen (1) leeren Raum, wie beispielsweise der Basler Rheinhafen, in dem die Basel Sinfonietta Daniel Otts *Hafenbecken I und II. Umschlagplatz Klang* spielt³³. Ein vorhandener Raum kann auch zum (2) arrangierten Raum werden, wie etwa eine Donauschinger Turnhalle, in die achtzehn riesige transparente Leinwände gehängt werden, die den Raum in ein Labyrinth verwandeln. Der Raum erhält seine Räumlichkeit durch eine totale Abdunklung, Videoprojektionen und eine Soundcollage. Das Publikum muss sich zunächst an die Dunkelheit gewöhnen, um anschließend den Weg durch den Raum zu finden. Projektionsfläche für die Videos sind nicht nur die Leinwände, sondern auch die Menschen³⁴.

Ein weiteres Beispiel für einen arrangierten Raum ist eine ehemalige Zollhalle, die im Rahmen des Festivals ZeitRäume Basel mit einer Performance zum Thema Grenzen bespielt wird. In der Performance werden immer wieder willkürlich mobile Ausstattungselemente verschoben, was die Musiker*innen und das Publikum entweder zum Weitergehen zwingt oder aber ihnen den Weg abschneidet³⁵. Zu einem (3) überblendeten Raum werden Orte, wenn die performative Aufführung mit der Ortsspezifität und dem historischen und aktuellen Kontext spielt sowie zusätzliche imaginative Anteile einfügt, wie beispielsweise ein interaktiver Soundwalk im Basler Hafenaerial, bei dem das Publikum halboffene Kopfhörer trägt. Es hört sowohl Umweltgeräusche als auch eingespielte Klänge, die mit GPS und Binauralsynthese eine dreidimensionale virtuelle Realität kreieren³⁶.

In ihrer Räumlichkeit sind Räume nicht nur Hintergrund und Spielfläche, sondern wirken als Akteure mit und verfügen über eine Atmosphäre. Räumlichkeiten affizieren die Menschen und laden sie dazu ein, selbstwirksam zu sein. Ein (1) leerer Raum erhält seine Räumlichkeit durch die totale Reduktion und das damit verbundene Potenzial für vielfältige Bespielungen. Der Raum wird aber nicht nur bespielt, sondern es wird *mit* dem Raum gespielt und der Raum wiederum spielt mit den menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen. Die Räumlichkeit ist nicht gegeben, sondern entwickelt sich als Prozess. Alles in einem Raum kann eine Bedeutung erlangen, aber ob etwas eine Bedeutung erhält, bleibt offen. Die Resonanzaffine Musikvermittlung gestaltet Räume daher sehr sorgfältig. Es gibt

Räume und Stadtteile bespielte und dem Publikum im Münster Liegestühle zur Verfügung stellte, um Brucknersinfonien mit einer besonderen Leiblichkeit zu hören.

- 32 Das Experiment *Mit Goldberg im Wald* der Musikvermittlerin Lisa Stepf kann mit einem Podcast selber ausprobiert werden <https://argoviaphil.ch/waldexperimente/> [15.07.23].
- 33 Videodokumentation der Konzertinstallation *Hafenbecken I und II. Umschlagplatz Klang* von Daniel Ott mit der Basel Sinfonietta https://www.youtube.com/watch?v=M9Y4_q3e1xk [15.07.2023].
- 34 Ein Videoausschnitt und Interview mit Pascal Dusapin zu *Mille plateaux* ist zu sehen unter <https://www.youtube.com/watch?v=DPaIF9DQfKs> [15.07.2023].
- 35 Trailer der Produktion *Überläufer** beim Festival ZeitRäume Basel vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=SJL-GF2xEQO> [15.07.2023].
- 36 Vgl. <https://heiguide.ch/> [15.07.2023]. Das gleiche technische und künstlerische Vorgehen wurde bereits in mehreren Vermittlungsprojekten angewendet, z.B. für einen Soundwalk rund um die Kaserne Basel <https://www.youtube.com/watch?v=-iX3YokpFfk> [15.07.2023].

nichts Nebensächliches, auch Notenpulte oder Handtaschen können eine Emergenz erfahren und bedeutsam werden. Bei der Gestaltung des Raumes wird daher nur mit dem Notwendigsten gearbeitet; Handtaschen und Armbanduhren z.B. gehören nicht dazu und bleiben im Backstagebereich. Um eine Räumlichkeit zu erreichen, kann auch mit szenischen Mitteln gearbeitet werden. Eine Reduktion der Mittel steigert die Räumlichkeit. Die wenigen Dinge, die da sind, werden auf unterschiedliche Weise genutzt, sie werden nur angedeutet und umgedeutet. Indem etwas nicht eindeutig gezeigt wird, erhält das Publikum auch einen gedanklichen Spielraum und gestaltet imaginativ mit. Dadurch produziert die Räumlichkeit eine Mehrdeutigkeit. Werden beispielsweise Stühle gebraucht, so können die Stühle nicht nur zum Sitzen, sondern auch zum darauf Stehen, zum Schieben, zum Bauen einer Skulptur oder als Raumteiler verwendet werden. Doch nicht nur mit Dingen, auch mit Musik kann auf diese Weise umgegangen werden. Im Prinzip geht die *Radical Performance* (Leech-Wilkinson 2020) auch von einem leeren Raum der Möglichkeiten aus, in dem Musik nicht durchgespielt wird, sondern mit ihr gespielt wird. Vielleicht wird ein Klang oder eine Melodie nur angedeutet und erfährt an einem anderen Ort eine Antwort und Weiterführung. In der Durchführung in Räumlichkeiten erhält die *Radical Performance* eine dreidimensionale Erweiterung und Unterstützung. Das Spielen mit der Musik erfolgt nicht nur als Zeitlichkeit, sondern in einer Räumlichkeit. Mit leeren Räumen können im übertragenen Sinn also auch Leerstellen in der Musik gemeint sein, die den Musiker*innen Gestaltungsraum und dem Publikum einen Imaginationsraum geben.

Der (2) arrangierte Raum gibt gewisse Beziehungskonstellationen zwischen Musiker*innen und Publikum vor, die eine Räumlichkeit bewirken. Das Arrangement des Raumes ist jedoch veränderbar und damit auch die Beziehungskonstellationen. Die Resonanzaffine Musikvermittlung sucht daher nach Gestaltungsmitteln, die eine Bewegung im Raum stimulieren, ungewöhnliche Hör-, Sicht- und Wahrnehmungsperspektiven ermöglichen und die Materialität des Raums bewusst machen. Versuchsanordnungen und Laborsituationen laden zum Explorieren und Experimentieren ein und beinhalten kontingente Momente, die Unvorhersehbares bewirken und eine ergebnisoffene Situation schaffen.

Ein (3) kontextualisierter oder überblendeter Raum wird *site specific* bespielt. Da hier der Raum und dessen Kontext thematisiert werden, kann die Resonanzaffine Musikvermittlung auch einen Gesellschaftsbezug herstellen. Dies kann über das Thema, die Musik und Artefakte erfolgen oder in Kollaboration mit Nachbar*innen, Expert*innen und Künstler*innen anderer Genres und Sparten. In kontextualisierten Räumen ereignen sich somit *Beziehungen in Musik, mit Musik und zu Musik*³⁷.

Eine Affizierung als Beginn einer möglichen Resonanzbeziehung geschieht in performativen Aufführungen nicht nur durch musizierende Menschen, sondern auch durch Atmosphären (woran Klänge und eine sogenannte Lautlichkeit einen wichtigen Anteil haben). Mit einer Atmosphäre ist aber nicht einfach ein schön gestalteter Raum gemeint, sondern eine Räumlichkeit, die – unabhängig ob als schön empfunden oder nicht – mit Menschen interagiert. Ein Eintauchen in eine Atmosphäre ist eine besondere Form von Interaktion und entspricht einer Affizierung als Beginn einer möglichen *Beziehung in Musik*. Solche Beziehungen sind immersiv. Beim Eintauchen in die Atmosphäre wird man überflutet, man wird durchströmt und gleichzeitig getragen. Immersive Aufführungssituatio-

nen geben der Musik, der Stille und der Wahrnehmung einen Raum, sie werden zu Resonanzräumen. Allerdings sind sie einer Unverfügbarkeit unterworfen. Daher sind Atmosphären und Räumlichkeit ephemere Erscheinungen.

Mit Atmosphären kann auch eine Nähe geschaffen werden, weshalb sie ein wichtiges Gestaltungsmittel der Resonanzaffinen Musikvermittlung sind. Atmosphären begünstigen zudem eine Neugierde, eine Wachheit und Offenheit. Sie inspirieren und regen zu einer Selbstwirksamkeit an, indem sie Assoziationen, Erinnerungen und Gefühle auslösen. Atmosphären schaffen Beziehungen und damit auch Bedeutungen.

Wie bei der Körperlichkeit, existieren auch bei der Räumlichkeit zwei Formen der Wahrnehmung, nämlich die der Repräsentation und der Präsenz. Auch beim Wahrnehmen von Räumlichkeit kann sich daher ein Umspringen von einer Ordnung der Wahrnehmung zur anderen, ein liminaler Zustand des »betwixt and between« ereignen.

Die Materialität als wesentliches Merkmal von Performativität lässt Musik in ihrem So-Sein erscheinen. Da die Resonanzaffine Musikvermittlung und auch Performativität von einem *Musicking* ausgehen, zeigen sich in performativen Aufführungen vielfältige Facetten musikalischer Materialität. Zum einen sind dies Klänge und Geräusche, sowohl beabsichtigte als auch unbeabsichtigte, sowohl des Instruments als auch der Spielbewegungen von Musiker*innen. Zum anderen gibt es die Materialität des Instruments, die teilweise direkt mit dem Musizieren verbunden ist oder in loserer Form in Bezug steht – und vielleicht gerade daher zu einem emergenten Phänomen werden kann und eine starke Bedeutung erzeugt. Zum dritten eröffnen sich mit der Materialität des *Musicking* auch Beziehungen zu allen anwesenden menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen, denn sie alle sind Teil des *Musicking*. So kann auch die Materialität eines Notenblatts wichtig werden, sei es mit dem Geräusch des Blätterns oder aber als eigenes Klangobjekt (wie dies seit Fluxus praktiziert wird). Dieser Wechsel von der Verwendung eines Notenblatts in seiner eigentlichen Funktion zu einem klingenden Objekt veranschaulicht den Übergang zwischen zwei Ordnungen der Wahrnehmung – auch in einer solchen Situation ist ein »betwixt and between« möglich.

In performativen Aufführungen sind einzig eine Offenheit und Lust an der eigenen Wahrnehmung die Voraussetzungen, die ein Publikum mitbringen muss. Die Rezipient*innen lassen sich auf eine besondere Wahrnehmungssituation ein und geben den emergierenden Phänomen eine persönliche Bedeutung und damit eine Relevanz. Dieser unmittelbare, fast voraussetzungslose Zugang zu Musik macht die Performativität zu einer beliebten Vorgehensweise in der Musikvermittlung. Allerdings wollen sich nicht alle Menschen auf solche Erfahrungen einlassen und empfinden offene, instabile Situationen oder einen Kontrollverlust nicht als spannende, sondern frustrierende Erfahrung. Auch dass nach performativen Aufführungen die Worte fehlen, um die Erfahrungen zu beschreiben, kann zwar von manchen Menschen als besonders beeindruckend, von anderen aber als Hilflosigkeit empfunden werden. So faszinierend performative Aufführungen sein mögen – sie sind nicht für alle Personen eine sinnliche und sinnhafte Erfahrung.

37 Performative Aufführungen finden nicht nur in Räumen, sondern auch in Form von Installationen oder (Sound-)Walks statt. Inwiefern unterschiedliche Raumsettings die ästhetischen Erfahrungen des Publikums verändern, untersucht die Musikwissenschaftlerin Julia Schröder (2014). Sie attes-

6.3.7 Zeitlichkeit

Da Performativität prozessorientiert ist, zeigen sich Körperlichkeit, Räumlichkeit und Materialität in einem zeitlichen Verlauf. In performativen Aufführungen läuft Zeit jedoch nicht nur im Hintergrund, Zeitlichkeit tritt als Erscheinung hervor. Ein künstlerisches Mittel dafür sind *Time Brackets*, wie sie John Cage³⁸ oft verwendet (Fischer-Lichte 2004, S. 228–229). Hier kommt Uhren eine besondere Bedeutung zu. Ihre Zeitmessung bestimmt, wann Aktionen stattfinden. Während die zeitlichen Vorgaben sehr genau eingehalten werden müssen, haben die Musiker*innen in der Regel große Freiheiten in der Wahl der Aktion. Für das Publikum geschehen die einzelnen Aktionen ohne Zusammenhang (Fischer-Lichte 2004, S. 230). Performative Aufführungen haben keine zusammenhängende Handlung und verlaufen nicht nach einem zeitlich-dramaturgischen Muster wie »Exposition, Verwicklung, Höhepunkt, Umschlag, Katastrophe/Auflösung« (Fischer-Lichte 2004, S. 230). Obwohl das exakte Messen von Zeit die zentrale Referenz der Aufführung ist, entsteht mit dieser Technik eine Art »Zeit-losigkeit« (Fischer-Lichte 2004, S. 230). Die *Time Brackets* schaffen

»Zeit-Inseln, deren jede einem eigenen Rhythmus, Tempo und Intensität folgt [...], ohne daß die nacheinander auftauchenden bzw. wahrgenommenen Zeit-Inseln ein Gefühl von Kontinuität auszulösen [vermögen]. Sie [bringen] vielmehr die Erfahrung von Diskontinuität, von Brüchen, von Zusammenhangslosigkeit hervor.« (Fischer-Lichte 2004, S. 231)

In den Zeit-Inseln kommt in den jeweiligen Aktionen etwas in seiner Eigenart zum Erscheinen, jede Aktion ist ein Ereignis, das für sich steht. Die isolierten Zeit-Inseln verleihen der Zeit eine Räumlichkeit (Fischer-Lichte 2004, S. 231).

Als wesentliches Ordnungsprinzip von performativen Aufführungen erwähnt Erika Fischer-Lichte den Rhythmus, worunter sie ein dynamisches Ordnungsprinzip und keinen musikalischen Rhythmus versteht (Fischer-Lichte 2004, S. 233).

»Im Rhythmus wirken Voraussehbares und Nichtvoraussehbares zusammen. Er entsteht durch Wiederholung *und* Abweichung vom Wiederholten. Wiederholung allein ergäbe keinen Rhythmus. Rhythmus läßt sich in diesem Sinne als ein Ordnungsprinzip beschreiben, das seine permanente Transformation voraussetzt und in seinem Wirken vorantreibt.« (Fischer-Lichte 2004, S. 233, H.i.O.)

Der Rhythmus strukturiert eine performative Aufführung, er arbeitet mit der Unvorhersehbarkeit und der Wiederholung als dramaturgische Mittel, die sozusagen die Körperlichkeit, Räumlichkeit, Materialität und Lautlichkeit orchestrieren und in unterschiedliche, sich wandelnde Konstellationen setzen (Fischer-Lichte 2004, S. 233). Der Rhythmus

tiert dem traditionellen Konzertformat zwar beste Bedingungen für die Aufmerksamkeit des Publikums, erkennt in alternativen Raumsettings aber Chancen für neue Hörweisen (Schröder 2014, S. 7; S. 26).

38 Statt mit genauen Zeitangaben arbeitet Cage auch mit dem Zufall, was ebenso den Eindruck von Zeit-Inseln erweckt.

stiftet also Beziehungen oder bewirkt Beziehungslosigkeit (Fischer-Lichte 2004, S. 235). Er bestimmt zwar, wann sich bestimmte Aktionen der Aufführungen ereignen, etabliert aber keine hierarchischen Verhältnisse (Fischer-Lichte 2004, S. 235). Keine Aktion erhält eine besondere Aufmerksamkeit, alle haben die gleiche Priorität. Damit richtet sich der Fokus in performativen Aufführungen auf die spezifische Materialität der erscheinenden Elemente (Fischer-Lichte 2004, S. 235).

Der Rhythmus als dramaturgischer Aspekt einer performativen Aufführung spielt mit den Erwartungen des Publikums. Werden Passagen wiederholt, so erkennt das Publikum dies als Bekanntes wieder. Allerdings werden in performativen Aufführungen Passagen mitunter als Loops x-fach wiederholt. Permanente Wiederholungen fordern das Publikum auf, sich auf die Eigenart der Passage, auf das Wesen der Zeit-Insel einzulassen und dessen Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Materialität zu erkunden.

Christoph Marthaler wendet das Prinzip der Wiederholung in seinen Inszenierungen bisweilen fast bis zum Exzess an. In die Theatergeschichte eingegangen ist das Lied *Danke für diesen guten Morgen*, das mit jeder Wiederholung einen Halbton höher gesungen wird³⁹. In Marthalers Inszenierung wird das Dankeslied als Endlosschleife von vereinsamten Menschen, anteilslos in einem Wartesaal sitzend, von tiefer Brustlage bis zum fiepsenden Falsett intoniert. Sie deuten in jeder neuen Lage jeweils nur ein knapp gesungenes *Danke* an und kreieren mit ihrer Stimme dennoch eine Stimmung ihrer Lebenslage, die mit Worten nicht zu fassen ist. In der Wiederholung zeigen sich Zeitlichkeit und Materialität von Liedmelodie, Liedtext, aber auch die Lautlichkeit und Körperlichkeit der Akteur*innen. Durch die Wiederholung entstehen neue Beziehungen, Bezüge und Bedeutungen.

In einem John Cage gewidmeten Marthaler-Stück spielt ein Streichquartett eine kurze Harmonieabfolge in einem gefühlten Loop von mindestens zwanzig Minuten, bis ohne Grund das Musikstück seine Weiterführung findet, um jedoch gleich wieder zurück in den Loop zu kippen und sich geschätzte weitere fünfzehn Minuten zu wiederholen⁴⁰. Die kurze Weiterführung wirkt wie eine Erlösung, die aber jäh abgebrochen wird und das nochmalige Hören der unendlichen Wiederholungen radikalisiert. In dieser exzessiven Form von Wiederholung zeigt sich nicht nur die Materialität der Musik, es zeigt sich auch die Verfasstheit des Publikums⁴¹. Auf der Publikumstribüne entwickelt sich nach und nach ein Musikstück, bei dem die feinen Abstufungen von ruhigem Atmen bis zur bewussten Bauchatmung ein Präludium bilden, das im weiteren Verlauf des Musikstücks zu einem wabernden Bordun wird. Es setzen immer mehr Reib-, Raschel- und

39 Der Theatermusiker Jürg Kienberger und das Ensemble in der Produktion *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (1993) von Christoph Marthaler sind zu sehen unter https://www.youtube.com/watch?v=p9P_LzQK_8M [15.07.2023]. Jürg Kienberger produziert auch wundervoll-scurrile eigene Musiktheaterstücke und ist immer wieder im Bereich der Musikvermittlung tätig.

40 Die gefühlten Zeitangaben entsprechen einer Schätzung der Autorin als Zuschauerin. Ein Trailer von Marthalers Produktion zu Cages Stück *44 Harmonies from Apartment House 1776* findet sich unter <https://www.youtube.com/watch?v=FtP1zQnykSw> [15.07.2023].

41 Diese Aussage bezieht sich auf die Beobachtung der Autorin als Zuschauerin einer Aufführung im Zürcher Schiffbau (2019).

Scharrgeräusche von Kleidern, Schuhen und Hustenbonbonpapieren ein. Doch erst als das Musikstück mit Seufzen, sich Räuspern, Schlucken, Hüsteln und Husten eine Dynamik entwickelt und über die ganze Publikumstribüne verteilt ein vielstimmiges, dialogisch und doch kontingent angelegtes Hustkonzert erklingt, wird manchen im Publikum klar, dass hier die Zuschauer*innen nicht nur zu Co-Akteur*innen, sondern zu den eigentlichen Akteur*innen des Stücks werden. Die Publikumsreaktionen fallen äußerst unterschiedlich aus. Eine ältere Dame kramt in ihrer Handtasche und sucht nach ihrem Handy, um auf die Zeit zu schauen und die News und Nachrichten zu checken. Ein Mann ruft: »Jetzt reicht's!«. Einige Menschen beginnen zu schmunzeln und kichern und stecken andere damit an, bis eine ganze Publikumsgruppe von Herzen lacht. Nachdem ein Paar entschlossen aufsteht und mit ihren Schritten auf der Tribünenrampe dem Publikumsstück eine rhythmische Passage hinzufügt, folgen immer mehr Menschen ihrem Beispiel und das Publikumsstück verliert einige Mitwirkende. Die vier Cellistinnen auf der Bühne jedoch wiederholen unbeirrt ihre Tonfolgen, bis der Rhythmus von Marthalers Cage-Abend nach einer gefühlten Ewigkeit eine tatsächliche Weiterführung verlangt.

Bei diesem Beispiel führt die Zeitlichkeit zu einem Involvieren des Publikums, allerdings ohne dass die Musiker*innen auf der Bühne darauf reagieren. Nachdem zunächst die Materialität und Körperlichkeit der Musiker*innen erscheint und zur Zeitinsel wird, erscheint nach und nach auch der Publikumsraum in seiner Materialität, Körperlichkeit und Lautlichkeit und wird zum Ereignis. Die Ästhetik des Performativen arbeitet mit genuin musikalischen Verfahren⁴². Das Inszenieren von performativen Aufführungen kann daher als Form eines erweiterten Komponierens aufgefasst werden.

In Vermittlungsprojekten werden Aspekte der Zeitlichkeit, wie sie Erika Fischer-Lichte beschreibt, allenfalls verwendet, wenn explizit ein Bezug zu John Cage oder Komponist*innen mit verwandten Kompositionsweisen vorhanden ist. *Time Brackets* entsprechen einer Kompositionstechnik, die klar mit John Cage verbunden ist. Ihre Verwendung kommt einem Zitat gleich (zumindest für Personen, die John Cages Komponierweisen kennen). Auch die künstlerische Arbeit mit dem Zufall wird in der Musik mit John Cage in Verbindung gebracht. Es ist offensichtlich, dass mit Cage und ähnlichen Komponist*innen ein freier Umgang mit Musik möglich ist, als bei Musikstücken, die eine geschlossener Form aufweisen und bei denen der Ansatz der *Radical Performance* (Leech-Wilkinson 2020) einem Tabubruch gleichkommt. Wird dieser Schritt hingegen gewagt, so bieten Fischer-Lichtes Beschreibungen von Zeitlichkeit interessante Möglichkeiten, um resonante Musikbeziehungen zu stiften. Denn der Rhythmus im Sinne von Fischer-Lichte schafft und hinterfragt Beziehungen. Der Rhythmus konstruiert Beziehungskonstellationen, lässt aber auch ungewollte Beziehungen oder gar Beziehungslosigkeit entstehen. Werden nun die Vorgehensweise für das Schaffen von Zeitlichkeit mit der *Radical Performance* auf bestehende Musikstücke angewendet, so wird nicht nur mit ungewöhnlichen Tempi⁴³ und Wiederholungen gearbeitet, sondern in das Musikstück eingegriffen. Es wird dekonstruiert und neu zusammengesetzt. Das Musikstück wird nicht nur gegen den Strich interpretiert⁴⁴,

42 Neben Marthaler arbeiten auch andere Musiker*innen als Regisseur*innen und verwenden performative Verfahren, beispielsweise Ruedi Häusermann (der bei *Murx* als Darsteller mitwirkte), Heiner Goebbels oder Thom Luz.

sondern gesprengt. Statt einer musikalischen Entwicklung sind dann einzelne Fragmente vorhanden, mit denen auf gestalterische Weise weitergearbeitet wird und ein neues Stück zusammengesetzt wird⁴⁵.

Diese Vorgehensweise entspricht im Großen und Ganzen der Response-Technik von Musikvermittlungsprojekten, deren Aufführung oft im Kontext zum Referenzstück steht. So legte die Musikvermittlerin und Komponistin Catherine Milliken bei einem Responseprojekt der Berliner Philharmoniker zum Brahms-Requiem eine Materialsammlung an, die zwar Ausschnitte aus dem *deutschen Requiem* enthält, aber auch Lieder und Musiken, Legenden, Gedichte und Rituale zum Thema Tod aus anderen Kulturen (Mast und Milliken 2008, S. 70–71). In einem co-kreativen Prozess mit den Schüler*innen, einigen Philharmoniker*innen und einem Gastmusiker, der Bağlama spielt, entwickelte Milliken ein Musikstück, in dem die Beteiligten sich auf musikalische Weise mit dem Thema Tod und Zeitlichkeit beschäftigten. Solche Projekte werden jedoch allenfalls als Vorkonzert oder Einführungsveranstaltung aufgeführt, nicht jedoch im Hauptprogramm⁴⁶.

Was den Umgang mit Zeit betrifft, so widmet sich die Musikvermittlung bisher vor allem dem Phänomen der Präsenz (Schneider 2009). Allenfalls wird auch darüber nachgedacht, wie der Rhythmus von Aufführungen und dramaturgische Grundprinzipien auf die eigene Praxis übertragen werden können. Wenn nicht mit Expert*innen aus dem Bereich des Theaters oder Tanz zusammengearbeitet wird, fehlen hier jedoch meistens die nötigen Kompetenzen und Erfahrungen. Es lohnt sich daher, in einem disziplinenübergreifenden Team zu arbeiten und Methoden aus anderen Sparten kennenzulernen. Im Bereich des Theaters existieren Didaktiken und ein Repertoire von Methoden, wie mit medioordinativen Impulsen und Spielkonzepten kreative Arbeitsprozesse initiiert werden können und in einer kollaborativen Stückentwicklung eine ästhetische Form gefunden werden kann (Sack 2011; Hentschel 2016; Plath 2011; Hilliger 2018).

Insbesondere die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Tanzschaffen ist für die Musikvermittlung vielversprechend. Zwischen Musik und Tanz besteht seit jeher ein enges Verhältnis, beide gestalten sie Zeit. Tanz macht Zeitverläufe nicht nur leiblich spürbar, sondern auch visuell und in ihrer Räumlichkeit wahrnehmbar. Musik und Tanz ergänzen sich als Kunstformen auf ideale Weise und bilden in ihrem Zusammenspiel ästhetische Transformationen (Brandstätter 2013b).

Musikvermittelnde finden in choreographischen Vorgehensweisen viel Inspiration für eigene Gestaltungsprozesse. So schlägt der choreographische Baukasten (Klein 2015) Prinzipien und Vorgehensweisen vor, die auch auf die Musik übertragen werden können. Ein Blick in diese Methodensammlung zeigt, dass hier medioordinative Impulse und medio-passive Vorgehensweisen vorgeschlagen werden, die ein kollaboratives Gestalten von zeitlichen Abläufen und ein Knüpfen von vielseitigen Beziehungen und Bezügen begünstigen. Die fünf Module widmen sich der Generierung von Material, der Formgebung, den Spielweisen, der Zusammenarbeit sowie der Komposition (Klein 2015, S. 56–57). Der choreographische Baukasten beinhaltet viele konkrete Vorschläge, wie Zeit sinnlich und sinnhaft gestaltet und erlebt werden kann und entspricht daher einer Vorlage, an der sich auch die Resonanzaffine Musikvermittlung orientieren kann.

6.3.8 Ereignis

Im Kontext von performativen Aufführungen ist häufig vom Erscheinen eines Ereignisses die Rede, dessen Wesen im Folgenden konturiert wird⁴⁷. Hierbei stützt sich die vorliegende Arbeit auf den Ereignisbegriff des Philosophen Martin Seel. Ein Ereignis hebt sich in der Wahrnehmung und Erfahrung eines Menschen oder einer Gruppe von unscheinbaren Situationen ab (Seel 2003, S. 38). Mit Ereignissen sind Veränderungen verbunden, aber nicht jede Veränderung wird zum Ereignis (ebd.). Veränderungen, die sich in Ereignissen vollziehen, betreffen den Sinn der jeweiligen Situation und wurzeln in der Irritation, die jedem Ereignis innewohnt (Seel 2003, S. 39). Ein Ereignis geschieht unvermutet; es »widerfährt denen, denen es bemerkbar wird« (ebd., H.i.O.) und bewirkt in ihnen eine Umorientierung, denn »Ereignisse sind umstürzende Veränderungen in der Welt und im Weltverständnis zugleich.« (Ebd.) Mit einem Ereignis ist eine Störung der bisherigen Ordnung verbunden; vorher verfügt das Geschehnis über keine Bedeutsamkeit (Seel 2003, S. 39–40). In Ereignissen liegen eine Brisanz und ein Potenzial, die uns nicht nur erstaunen, sondern berühren.

»Ereignisse dieser Art sprengen das Kontinuum der Zeit, indem sie die in ihrem Bereich herrschende Konstellation des Möglichen und Unmöglichen, des Wichtigen und Unwichtigen stürzen. Sie sind Vorgänge, die wir nicht einschätzen können – und manchmal gerade darum schätzen. Manche Ereignisse sind Veränderungen, die uns negativ und *darum positiv* berühren [...].

Nicht jeder irgendwie erstaunliche Vorgang freilich hat ereignishafte Qualität. Nur solche Vorgänge können zum Ereignis werden, die weder *beliebig* wiederholbar noch *im Ganzen* intentional bewirkbar sind. Dabei ist die Einschränkung wichtig, die zwar eine *beliebige* Wiederholbarkeit und *durchgängige* Herstellbarkeit ausschließt, nicht aber Wiederholbarkeit und Herstellbarkeit generell.« (Seel 2003, S. 40, H.i.O.)

Ereignisse entziehen sich einer vollständigen Verfügbarkeit und damit auch einer beliebigen Wiederholbarkeit, sie folgen weder einer vorgefassten Intention noch sind sie vollständig produzierbar. Somit sind Ereignisse weder Zufälle noch können sie vollumfänglich geplant und kontrolliert werden. Sie sind nur halb verfügbar. Ein Ereignis kann nicht gesteuert werden, es

43 Wie z.B. die Fassung der *Mondscheinsonate* im *prestissimo*, vgl. <https://challengingperformance.com/the-book-23-1/> [15.07.2023].

44 Wie dies Patricia Kopatchinskaja und Teodor Currentzis tun, vgl. die Kritik zu Beethovens Violinkonzert unter <https://www.tagblatt.ch/kultur/musik/klassik-der-hexer-und-die-bose-fee-machen-gemeinsame-sache-ld.1743667> [15.07.2023].

45 Dieses Verfahren wendet auch Alfred Schnittke in seiner Komposition *Moz-Art à la Haydn* an, in der er lauter Fragmente von Mozart verwendet, vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=oTR1U83s5zo> [15.07.2023].

46 Seit Catherine Milliken nicht mehr als Musikvermittlerin, sondern als freischaffende Komponistin arbeitet, werden ihre partizipativ und co-kreativ angelegten Kompositionen allerdings auf renommierten Bühnen gespielt, vgl. <https://www.cathymilliken.com/> [15.07.2023].

47 Mit dem Ereignis im musikpädagogischen Kontext befasst sich der Sammelband von Markus Hirsch (2016).

»muß sich ereignen. Nur dann wird es uns – den Beteiligten und Betroffenen – zum Ereignis. Es entzieht sich jeder durchgehenden Regie. Das gilt gerade auch von ästhetischen Ereignissen, bei denen beliebig viele Anfangszustände feststehen können, die aber doch nur der Anfang eines Geschehens sind, das, wenn es gut geht, seine eigene Dynamik entfaltet. Nicht nur jede Performance, überhaupt jede Bühnenaufführung steht dafür: daß unter Anwesenheit des Publikums etwas geschieht, das sich nicht auf die beteiligten Intentionen zurückrechnen läßt. Denn das Tun der Darsteller ist – wie die Inszenierung der es sich verdankt – wesentlich ein Geschehen-Lassen.« (Seel 2003, S. 40)

Die Beschreibung eines Ereignisses durch den Philosophen Martin Seel weist eine große Nähe zu den vertikalen Resonanzbeziehungen des Soziologen Hartmut Rosa (2023, S. 119) auf. *Beziehungen in Musik* wohnt ein Ereignis im Sinne von Martin Seel inne.

Mit der Resonanzaffinen Musikvermittlung kann also gesagt werden, dass Ereignisse nicht nur einer initialen Affizierung bedürfen, sondern auf ein medioordinatives Setting angewiesen sind, das ein Loslassen und eine damit verbundene Eigendynamik des Geschehens zulässt. Damit sich die Dynamik aber entwickeln kann, verlangt sie eine Mediopassivität. Nur wenn sich Musiker*innen und Publikum beide mediopassiv verhalten und in ihrem Tun die Dinge (auch) geschehen lassen, kann ein Ereignis erscheinen.

Ereignisse sind auf eine situationsspezifische Konstellation und Wechselbeziehung angewiesen, entwickeln sich aber nicht nach einem eindeutigen, vorgegebenen Plan (Seel 2003, S. 40). Sie »können also sehr wohl die *Folge* eines Tuns sein, aber auch dann *sind* sie kein Tun, sondern etwas, das sich im Zuge dieses Tuns ohne ein Zutun vollzieht.« (Seel 2003, S. 40, H.i.O.) Die Irritation in Ereignissen bewirkt nicht einfach eine Neuorientierung vom gleichbleibenden Standpunkt hin auf einen neuen Fluchtpunkt – dies fände immer noch in der bestehenden Ordnung statt –, sondern eine grundsätzliche Neuverortung in einer veränderten Ordnung. Die Konstellationen und das Beziehungsgefüge verändern sich durch ein Ereignis also insgesamt. Es findet daher auch keine Horizontverschmelzung statt, sondern die »Verwandlung bewirkt eine Veränderung des Horizonts, in dem das fragliche Ereignis stattfindet. Ereignisse sind ein unwahrscheinliches und im Ganzen ungesteuertes Geschehen, das den *Sinn der Gegenwart* dieses Geschehens verschiebt.« (Seel 2003, S. 40, H.i.O.) Durch die Erschütterung des Beziehungsgefüges ergibt sich eine neue Konstellation, die das Geschehen ohne Zutun bedeutungsvoll werden lässt. Eine solche Konstellation ist unwahrscheinlich, sie ist kaum zu erwarten, übersteigt das Vorstellungsvermögen und verspricht etwas Fantastisches.

Ästhetische Ereignisse machen sich auf eine besondere Weise bemerkbar, wie Martin Seel anmerkt:

»Sie vollziehen sich im Modus des Erscheinens. [...] Im Unterschied zu der begrifflich fixierbaren *Erscheinung* verstehe ich dabei das *Erscheinen* als eine unübersehbare Interaktion sinnlich vernehmbarer Qualitäten und Gestalten, in der die Individualität und Aktualität von Objekten und Situationen auffällig wird. [...] Es geschieht nicht nur, es *zeigt sich* in einem Geschehen, das beim Rezipienten einen Sinn für die Gegenwart

weckt. Ästhetische Ereignisse sind Ereignisse, in denen ein ›Aufstand der Gegenwart‹ anschaulich wird.« (Seel 2003, S. 42, H.i.O.)

Mit Martin Seel kann gesagt werden, dass sich starke Musikerlebnisse (Gabrielsson 2011) in sinnlich deutlich wahrnehmbaren Wechselbeziehungen zeigen, das Erscheinen von Ereignissen beruht also auf einem Interaktionsprozess. Innerhalb dieser Wechseldynamik scheint die Eigenart und die Gegenwartsnähe der Situation und ihrer (auch nicht-menschlichen) Akteur*innen auf. Die Situation besticht durch ihre Einzigartigkeit und durch ihre Präsenz. Da dieses Geschehen jedoch innerhalb von Interaktionen verläuft, handelt es sich im Grunde genommen um eine Co-Präsenz.

Ästhetische Ereignisse zeigen sich auch ohne spezielle Inszenierung oder dem Einsatz von »*künstlerischen* Objekte[n]«, es können auch historische oder alltägliche Ereignisse zu ästhetischen Ereignissen werden (Seel 2003, S. 43, H.i.O.). Die wahrgenommene Welt wird dadurch, mindestens vorübergehend, zu einer anderen. Denn ästhetische Ereignisse wirken mit ihrer Präsenz nicht nur nach innen, sondern präsentieren ihre Präsenz auch nach außen. »Ästhetische Ereignisse *erzeugen* nicht allein eine veränderte, für den Moment aus den Fugen geratene Gegenwart, sie *bezeugen* sie zugleich, indem sie diese öffentlich zur *Anschauung* bringen.« (Seel 2003, S. 43, H.i.O.) Anhand von ästhetischen Ereignissen ist für Martin Seel auch das Wesen sowie eine Funktion von Kunst verbunden:

»Sie präsentiert Präsenz, indem sie Präsenz produziert. [...] Das Ereignis der Kunst ist ein Ereignis der Begegnung mit Gegenwart – einer Begegnung allerdings, die für eine Weile mit der Beständigkeit und Verlässlichkeit unseres Wissens und Gewissens bricht. Insofern ist die Kunst [...] eine der kulturellen Institutionen, deren Sinn es ist, unsere Erwartungen durch Enttäuschung zu erfüllen.« (Seel 2003, S. 46)

Starke Musikerlebnisse sind auf Präsenz angewiesen, erst durch sie erhält Musik ihre Dringlichkeit und Bedeutungshaftigkeit. Die Bedeutungen, die starke Musikerlebnisse in ästhetischen Ereignissen einfordern, erschüttern das Wissen und Gewissen. Somit hinterfragen ästhetische Ereignisse auch die bisherigen starken Wertungen und entwerfen hierfür neue Szenarien. Erwartungen werden durch ästhetische Ereignisse nicht bestätigt, sondern enttäuscht. Doch die Irritation und eine damit verbundene Neuausrichtung steht in Bezug zu den Erwartungen, womit diese doch erfüllt werden, wenn auch auf unerwartete Weise.

Weder die Durchführung noch das Wesen ästhetischer Ereignisse sind planbar. Sie widerfahren den Betroffenen und eröffnen ihnen einen ungeahnten Möglichkeitsraum. »Darin [...] liegt die besondere Reichweite der ästhetischen Erfahrung: Sie *lässt am Bestimmten das Unbestimmte, am Realisierten das Unrealisierte, am Fasslichen das Unfassliche kenntlich werden und stellt darin ein Bewusstsein der Offenheit von Gegenwart her.*« (Seel 2007, S. 66, H.i.O.) Die Präsenz eines ästhetischen Ereignisses ist durchlässig und lässt alternative Möglichkeiten erscheinen: Die Frage ›Was wäre, wenn?‹ eröffnet einen Denk- und Gestaltungsraum und lädt zu Selbstwirksamkeit ein.

Damit aber ein ästhetisches Ereignis überhaupt eine Präsenz entwickelt, bedarf es einer Inszenierung. Martin Seel bezeichnet eine Inszenierung als »*öffentliche Herstellung eines vorübergehenden räumlichen Arrangements von Ereignissen, die in ihrer besonderen Gegenwart auffällig werden.*« (Seel 2007, S. 73, H.i.O.) Eine besondere Gegenwartigkeit aber erhalten Inszenierungen erst, wenn sie auch eine »Darstellung naher oder ferner Gegenwart« sind, also nicht nur sich selbst darstellen (Seel 2007, S. 74). Somit stellt sich die Frage, wie eine Qualität von Präsenz produziert werden kann, die das Publikum involviert – was der Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit sehr nahe kommt.

»Wie *machen* Inszenierungen das – ihr Publikum für die Gegenwart ihres Geschehens aufmerksam zu machen oder es in sie zu verstricken?

Sie tun dies [...] *im Medium des Erscheinens*. Sie lassen etwas in einer phänomenalen Fülle erscheinen, so dass es in dem Raum und für die Dauer der Inszenierung in einer sinnlich prägnanten, aber begrifflich inkommensurablen Besonderheit gegenwärtig wird. Das begrenzte räumliche und zeitliche Arrangement, das eine Inszenierung ausmacht, lässt die Elemente, mit denen es operiert, in ihrem Erscheinen hervortreten; darin macht es Aspekte und Bezüge einer andauernden Gegenwart spürbar.« (Seel 2007, S. 75, H.i.O.)

Für Seel ist also das Erscheinen von Präsenz die Voraussetzung für ein Involviertsein in Aufführungen. Musik wird gegenwärtig, wenn sie in der Vielfalt ihrer Wahrnehmungsformen erscheint und innerhalb ihrer Räumlichkeit und Zeitlichkeit als Einzigartiges wahrgenommen wird. Die Einzigartigkeit einer Musik zeichnet sich durch ihre sinnliche Prägnanz aus und entzieht sich einer adäquaten Verbalisierung.

Um aber in das Medium des Erscheinens einzutreten, bedarf es einer Affizierung, die bei Martin Seel einen mediokonjunktiven Charakter hat. Musik »erfasst uns, aber sie fasst uns nicht an. Sie nimmt uns mit und hält uns aus dem Gang der Dinge heraus. Musik ist Berührtsein durch die Welt im Zustand eines kurzzeitigen und oft kurzweiligen Herausgehobenseins aus ihr – eine Bindung ans Ungebundene im Zustand von Leib und Leben.« (Seel 2007, S. 184) Im musikalischen Involviertsein erfahren wir uns selbst sowie unsere Beziehung zur Welt auf besondere Weise. Einerseits stehen wir in enger Beziehung zur Welt, andererseits erfahren wir ein Herausgehobensein und befinden uns in einem mediokonjunktiven Möglichkeitsraum, in dem Beziehung und Nichtbeziehung leiblich und damit auch lebensnah erfahrbar sind. Diese besondere Beziehungsform von musikalischen Ereignissen zeigt auf, dass es sich beim musikalischen Involviertsein nicht um eine rein innere Erfahrung der Rezipierenden handelt, sondern um einen Austausch mit der Welt mit transformativem Charakter: »Das musikalische Ereignis, um das es geht, ist etwas, das auf eine unerklärliche Weise *zwischen* Hörer und Gehörtem geschieht. Sobald es aber geschieht, vollzieht es sich so, dass es für die Hörenden für eine kleine Weile alles ändert.« (Seel 2007, S. 177, H.i.O.) Das musikalische Involviertsein ereignet sich also im Dazwischen und vollzieht sich in einer Transformation.

Seels Ereignisbegriff weist viele Aspekte von Resonanzbeziehungen auf. Ereignisse wie auch Resonanz entsprechen einem Widerfahrnis, das mit einer Affizierung beginnt. Ereig-

nisse können wie Resonanz zwar begünstigt, aber nicht gesteuert werden. Beide sind somit halbverfügbar. Auch wenn man Ereignisse und Resonanz nicht erwarten kann, lauert man dennoch auf ihr unwahrscheinliches Erscheinen. Die gelassene Gespanntheit (oder gespannte Gelassenheit) angesichts der Halbverfügbarkeit von ästhetischen Ereignissen und resonanten Musikbeziehungen verlangt ein mediopassives Verhalten. Im Vorfeld werden die bestmöglichen Voraussetzungen geschaffen im Wissen, dass sich ein ästhetisches Ereignis und Resonanz nur durch ein Loslassen ergeben. Inszenierungen, wie sie Martin Seel für das ästhetische Ereignis beschreibt, begünstigen auch Resonanzbeziehungen, sofern sie einen medioordinativen Impuls und Rahmen setzen, in dem Präsenz als Wechselbeziehung, also als Co-Präsenz zwischen Musiker*innen und Publikum erscheinen kann.

Besonders interessant für die Resonanzaffine Musikvermittlung ist Martin Seels Beobachtung, dass Ereignisse Erschütterungen der bisherigen Ordnung und Irritationen eine Interaktion sind, die einen anderen Sinn der Gegenwart hervorbringen. Am Beispiel des ästhetischen Ereignisses kann gezeigt werden, dass Resonanzbeziehungen eine Form von Widerstand brauchen, um eine transformative Kraft zu entwickeln. Die Transformation von Ereignissen betrifft sowohl die äußere als auch die innere Ordnung: So habe ich das noch nie gehört! Sowas habe ich noch nie erlebt! Solche Situationen des Erstaunens verweisen auf mögliche Ereignisse, die allerdings als Erlebnis und Erschütterung auch deutlich heftiger ausfallen können. Ereignisse sind allerdings rar und auch resonante Musikbeziehungen geschehen eher selten⁴⁸.

6.4 Transformation in resonanten Musikbeziehungen

Das Wesen der Transformation in resonanten Musikbeziehungen kann mit Gabrielssons Merkmalen starker Musikerlebnisse konkretisiert werden (Gabrielsson 2011, S. 462–468) (vgl. Abb. 3 und 4 in Kapitel 2.4.2 und 2.4.3). Die Verwandlung kann vorübergehender Natur sein, wie physische Reaktionen und Gefühle, aber auch persönlich-soziale Errungenschaften oder existenzielle und transzendente Erfahrungen betreffen. Längerfristige Veränderungen durch starke Musikerlebnisse umfassen vor allem persönliche Erlebnisse und Einsichten, mitunter auch musikalische Erkenntnisse oder aber Aversionen (Gabrielsson 2011, S. 441–444) (vgl. Abb. 4 in Kapitel 2.4.3). Inwiefern die Transformation in resonanten Musikbeziehungen einen Bildungscharakter hat, kann im Rahmen dieser Ar-

48 Die Möglichkeit, Ereignisse mit entsprechenden Inszenierungen zu stimulieren, zeigt auf, dass Ereignisse und Events nahe beieinander liegen. Wie Matthias Rebstock anmerkt, wird der Ereignisbegriff gerne als Slogan verwendet (Rebstock 2018, S. 158). Events tarnen sich häufig als performatives Ereignis; allerdings geht es bei Events im Gegensatz zum Ereignis nur um das Produzieren von Präsenz und um schwache Wertungen ohne Reflektion, Irritation und ein produktives in Frage stellen (Rebstock 2018, S. 159). Die Nähe von performativem Ereignis und Event kann z.B. anhand der *Abramović-Methode* und deren Durchführung an der Alten Oper Frankfurt diskutiert werden, vgl. Abramović et al. 2019; Abramović und Peisinger 2018; Kritik im van-Magazin <https://van-magazin.de/mag/abramovic-methode-alte-oper-frankfurt/> [15.07.2023].

beit nicht untersucht werden⁴⁹. Im Folgenden wird jedoch auf die Transformation durch ein *Musicking* eingegangen.

Die Musikpädagogin und Theologin June Boyce-Tillman untersucht die transformativen Qualitäten eines *Liminal Space*, in dem ein *Musicking* vollzogen wird und bezieht sich in ihrem theoretischen Rahmen auf Bubers Ich-Du-Beziehung, auf Levinas Auseinandersetzung mit dem Anderen, auf Derridas Begriff der *Différance* sowie auf Deweys Verständnis von Kunst als Erfahrung (Boyce-Tillman 2009, S. 185). Für Boyce-Tillman umfassen musikalische Erfahrungen vier Bereiche, nämlich (1) den Ausdruck, womit Stimmungen, Atmosphären, Gefühle und Erinnerungen gemeint sind, (2) Wertssysteme, die im Kontext des spezifischen *Musicking* gelten, (3) Konstruktionen von musikalischen Ideen sowie (4) die eigentlichen musikalischen Materialien, die durch den menschlichen Körper und dessen Umgebung entstehen (Boyce-Tillman 2009, S. 184–187).

Wenn musikalische Erfahrungen jenseits des Alltäglichen gemacht werden und alle vier Bereiche der musikalischen Erfahrung einbezogen sind, kann Musik einen *Liminal Space* schaffen (Boyce-Tillman 2009, S. 188). Mit dem Betreten eines *Liminal Space* wird das Verhältnis von Raum und Zeit aufgehoben, es stellt sich eine Offenheit für Begegnungen und Diversität ein und es ist eine Form von Ermächtigung und Wandel zu beobachten (Boyce-Tillman 2009, S. 189). Boyce-Tillman vergleicht ein Musikstück, das als *Liminal Space* erlebt wird, mit dem Wald bei Shakespeare als Ort der Begegnung, der Auflösung von bestehenden Verhältnissen und Hierarchien, als Ort des Ausprobierens neuer Möglichkeiten und der Verwandlung (Boyce-Tillman 2009, S. 193). Die Begegnungen im *Liminal Space* eröffnen einen Möglichkeits- und Gestaltungsraum und die darin stattfindenden Interaktionen bewirken eine Ermächtigung und Verwandlung. Begegnungen im *Liminal Space* »with the other-than-human-world, the volatile-expressive world, new discourses and new cultures can enable new patterns and ways of knowing.« (Boyce-Tillman 2009, S. 194) Der Transformationsprozess im *Liminal Space* erzeugt jedoch nicht nur ein neues Wissen, sondern eine Spiel- und Experimentierfreude, was jedoch nur möglich ist, wenn der *Liminal Space* auch ein *Safe Space* ist. »Freed of responsibility in the liminal space we are able to play and take risks without fear of consequence. This can engender real joy.« (Boyce-Tillman 2009, S. 194) Der *Liminal Space* fungiert als musikalischer Spielraum der Möglichkeiten, worin Selbstwirksamkeitserfahrungen gemacht werden. Dazu gehören das Ausprobieren und Entdecken einer eigenen, neuen Persona, was innerhalb des *Liminal Space* basierend auf der Erfahrung von und der Interaktion mit anderen möglich ist. Damit eröffnet sich nach Boyce-Tillman auch im wirklichen Leben ein breit gefächertes Spektrum an Verhaltensweisen (Boyce-Tillman 2009, S. 196).

Für die Resonanzaffine Musikvermittlung ist Boyce-Tillmans Ansatz anschlussfähig, weil sie von einem *Musicking* ausgeht und den *Liminal Space* als Interaktions- und Transformationsraum beschreibt, in dem neue Möglichkeiten ausprobiert werden. Der Vergleich des *Liminal Space* mit dem Wald bei Shakespeare illustriert das abstrakte Konstrukt der Liminalität. Ein solcher Wald ist ein Ort der Geheimnisse und Verheißungen; einerseits verliert man die Orientierung und muss sich zurechtfinden, andererseits sind darin auch Ent-

49 Interessante Ansätze bieten Koller (2012) und Bugiel (2021).

deckungen und Entwicklungen möglich. Der Wald bei Shakespeare beinhaltet alle wesentlichen Aspekte von Resonanzbeziehungen: eine Affizierung, Selbstwirksamkeitserfahrungen, Unverfügbarkeit, eine mögliche Entfremdung und Transformation sowie alle Formen von Resonanzbeziehungen. Im Shakespeareschen Wald sind zudem begünstigende Impulse für Resonanzbeziehungen verborgen. Er ist ein Möglichkeitsraum, indem neue Ideen auftauchen, andere Regeln und Zeiten gelten und Risiken eingegangen werden. Ob allerdings, wie von Boyce-Tillman angenommen, die Erfahrungen im *Liminal Space* tatsächlich auf die reale Wirklichkeit übertragen werden können und sich im Alltag auswirken, bleibt offen. Immerhin zeigen sich in Boyce-Tillmans Ansatz alle Auswirkungen von starken Musikerlebnissen nach Gabrielsson, nämlich eine veränderte Wahrnehmung, Gefühle, physische Reaktionen und Verhalten, Erkenntnis, transzendente Erfahrungen sowie persönliche Errungenschaften (vgl. Abb. 3 in Kapitel 2.4.2).

6.5 Gleichzeitigkeit einer Sinnkultur und Präsenzkultur

Die vorgenommene Unterscheidung von resonanten *Beziehungen zu Musik, mit Musik, in Musik* und *durch Musik* ist nicht ausschließlich zu verstehen, sondern erfolgt aus heuristischen Gründen, um das musikvermittlerische Handeln theoretisch zu fundieren. Die unterschiedlichen Formen von Musikbeziehungen verfließen in der Praxis ineinander und sind als hybrides Geschehen zu verstehen. Allerdings scheinen die *Beziehung zu Musik* und die *Beziehung in Musik* bisweilen zwei unterschiedliche Ansätze zu sein, die sich gegenseitig ausschließen, was mit unterschiedlichen Zugängen und Verständnissen zu tun hat. Die *Beziehung zu Musik* beinhaltet den Aspekt des Verstehens, weshalb sie mit einem hermeneutischen Ansatz und einem werkorientierten Musikverständnis zu vereinbaren ist. Doch auch mit einem Verständnis von Musik als *Musicking* und einem performativen Ansatz ereignen sich *Beziehungen zu Musik*.

Schwieriger wird es bei den *Beziehungen in Musik*, die mit der Ästhetik der Performativität theoretisch fundiert wurden. Wie Matthias Rebstock am Beispiel der Leichtigkeitslüge von Holger Noltze (2010) zeigt, besteht bei Zuhörer*innen, die ein werkorientiertes Musikverständnis haben und den hermeneutischen Ansatz bevorzugen, manchmal ein Unbehagen gegenüber performativen Verfahren. Es könnte der Eindruck entstehen, der hermeneutische Ansatz, der *Beziehungen zu Musik* theoretisch fundiert, stünde für eine Sinnhaftigkeit, währenddessen der performative Ansatz eine Sinnlichkeit verkörpere. Doch die vorliegende Arbeit hebt immer wieder hervor, dass für Resonanzbeziehungen eine *gleichzeitige Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit* vorhanden sein muss. Dies betrifft auch, wie von Matthias Rebstock gefordert, die (Selbst-)Reflexion von *Beziehungen in Musik*, denn »darin besteht die Sinnkonstitution im Bereich des Performativen.« (Rebstock 2018, S. 159)

Die vermeintliche Trennung verschiedener Ansätze im Bereich des ästhetischen Erlebens erinnert an einen ähnlichen Diskurs in den Geisteswissenschaften, der im Folgenden erläutert wird. Der Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht will in seinen Seminaren seinen Studierenden »verschiedene Arten *ästhetischen Erlebens*« (Gumbrecht 2004, S. 117, H.i.O.) ermöglichen und beabsichtigt, »*Momente der Intensität* zu beschwören

und spürbar zu machen – Momente, an die ich gern und zumeist mit Wehmut zurückdenke, auch wenn die Intensität im Augenblick des Geschehens etwas Schmerzliches hatte.« (Gumbrecht 2004, S. 118, H.i.O.) Hintergrund dieser Absicht ist die Feststellung, dass die Geisteswissenschaften mit ihrer hermeneutischen Vorgehensweise Phänomene der Präsenz zu wenig berücksichtigen.

Gumbrecht unterscheidet zwischen einer »Sinnkultur« und einer »Präsenzkultur«, die sich darin unterscheiden, dass die Sinnkultur sich mit dem Geist und dem Bewusstsein befasst, während sich die Präsenzkultur vor allem auf den Körper bezieht (Gumbrecht 2004, S. 99–100). Für die Sinnkultur besteht die Welt aus materiellen Gegenständen, die Präsenzkultur hingegen nimmt an, der Körper sei Teil einer Kosmologie (Gumbrecht 2004, S. 100–101). Daher verfügen Dinge in der Präsenzkultur jenseits ihres materiellen Seins auch über einen »inhärenten Sinn (nicht bloß einen durch Interpretation vermittelten Sinn), und die Menschen halten ihren Körper für einen integralen Teil ihres Daseins [...]«. (Gumbrecht 2004, S. 101) Wissen wird innerhalb der Sinnkultur durch das Interpretieren der Welt produziert, in der Präsenzkultur jedoch offenbart sich Wissen (Gumbrecht 2004, S. 101). Ein Unterschied zwischen Sinnkultur und Präsenzkultur besteht auch hinsichtlich der wichtigsten Bezugsdimension. In der körperbezogenen Präsenzkultur ist dies der auf das Körperliche bezogene Raum, in dem Menschen untereinander und mit der Welt interagieren. Die Sinnkultur hingegen wird von der Dimension der Zeit bestimmt, da Bewusstheit und Zeitlichkeit in einem Wechselverhältnis stehen (Gumbrecht 2004, S. 103). Des Weiteren bedeutet für die Sinnkultur ein Ereignis eine Innovation und einen Überraschungseffekt. Für die Präsenzkultur aber weicht eine Neuerung »von den Regelmäßigkeiten einer Kosmologie und den in ihr enthaltenen Gesetzen menschlichen Betragens« ab (Gumbrecht 2004, S. 104). Doch auch Menschen in Sinnkulturen erleben Affizierungen und Ereignisse, wie Gumbrecht am Beispiel eines Konzerts erläutert

»Wir wissen zwar, daß das Orchester am Abend, kurz nach acht Uhr, eine Ouvertüre zu spielen beginnt, die wir schon oft gehört haben, und dennoch wird uns die den Augenblick der ersten erklingenden Töne kennzeichnende Diskontinuität ›treffen‹ und einen Ereigniseffekt hervorrufen, der weder Überraschung noch Innovation beinhaltet. Das Beispiel des Bühnenerignisses führt uns [...] zum Spielerischen und zur Fiktion als Begriffen, durch die Sinnkulturen Interaktionen charakterisieren, deren Akteure eine begrenzte oder gar keine Ahnung von den Motiven haben, die ihr Verhalten lenken.« (Gumbrecht 2004, S. 104)

An diesem Beispiel zeigt sich für die Resonanzaffine Musikvermittlung, dass eine Affizierung sich im Modus des Spielerischen ereignet und keiner Intention folgt. Mit einer Affizierung öffnet sich ein Möglichkeits- und Gestaltungsraum.

Auch wenn Gumbrecht zwischen einer Sinn- und Präsenzkultur unterscheidet, sind sie nicht voneinander zu trennen, sie »treten [...] stets zusammen auf und stehen immer in einem Spannungsverhältnis zueinander.« (Gumbrecht 2004, S. 126) Dieses Spannungsverhältnis beschreibt Gumbrecht als ein Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzkultur (Gumbrecht 2004, S. 127). In Momenten der »Insularität« (Gumbrecht 2004, S. 122) wird das Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzkultur als produktiv erlebt

(Gumbrecht 2004, S. 127). Insuläre Situationen ereignen sich abseits des Alltäglichen und sind intensive Momente des ästhetischen Erlebens, wobei Gumbrecht bewusst nicht den Erfahrungsbegriff verwendet, da er mit einer Sinnzuschreibung verbunden ist (Gumbrecht 2004, S. 122). Konzertsituationen bilden daher, wie Gumbrecht am Beispiel des ästhetischen Erlebens einer Ouvertüre zeigt, einen Rahmen für das Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzkultur⁵⁰. Das ästhetische Erleben beinhaltet für Gumbrecht auch eine »vorbegriffliche[...] Dinghaftigkeit« und reaktiviert jenseits und in Ergänzung zu einer begrifflichen Zeichenhaftigkeit »ein Gefühl für die körperliche und die räumliche Dimension unseres Daseins [...]«. (Gumbrecht 2004, S. 137) Der Begriff »ästhetisch« umfasst für Gumbrecht nicht nur den Geist, »sondern [dass wir] auch mit dem Körper davon träumen, es ersehnen und uns vielleicht sogar daran erinnern, wie vortrefflich es wäre, in unserem Leben im gleichen Rhythmus zu schwingen wie die Dinge dieser Welt.« (Gumbrecht 2004, S. 138–139)

Mit der Figur des Oszillierens wird die Gegenüberstellung einer Sinnkultur und Präsenzkultur zwar nicht aufgehoben, aber doch dynamisiert. Es besteht ein Spannungsverhältnis zwischen beiden Kulturen, die situativ unterschiedliche Anteile der anderen Kultur aufweisen. Dennoch ist bei Gumbrecht immer noch eine Dualität zwischen Sinnkultur und Präsenzkultur vorhanden, die Martin Seel kritisiert. Er zweifelt, ob eine Präsenzkultur »ihr Zentrum primär in einem Körperbewusstsein hat« und ob die Sinnkultur »ihr Selbstverständnis primär durch Akte der Auslegung gewinnt« (Seel 2007, S. 83). Für Seel ist jede Sinnkultur auch eine Präsenzkultur, »denn Kultur zu sein *bedeutet* immer auch, Präsenzkultur zu sein. Entsprechendes gilt für den vermeintlichen Gegenbegriff: Jede Kultur ist Sinnkultur und wiederum stärker noch: Sinn ist der Sinn jeder Kultur.« (Seel 2007, S. 84, H.i.O.)

Auch mit einem werkorientierten Musikverständnis ist für Seel eine Präsenzerfahrung gegeben, denn

»Kunstwerke sind Objekte, die ihre Präsenz ausspielen, um als *Präsentationen* von Präsenz erfahrbar zu werden. Das ist der *Sinn* von Kunstwerken, ein Sinn, der am jeweiligen Objekt *verstanden* werden muss, um der jeweiligen künstlerischen Geste teilhaftig zu werden. Eine strikte Opposition zwischen ›Sinn‹ und ›Präsenz‹ geht daher am Darbietungscharakter von Kunstwerken im Ansatz vorbei.« (Seel 2007, S. 91, H.i.O.)

Seels Kritik richtet sich vor allem gegen Gumbrechts Behauptung, es gebe »kein Aufscheinen von Sinn, das nicht zu einer Verminderung des Gewichts der Präsenz führte.« (Gumbrecht 2004, S. 110) Die Beispiele in der vorliegenden Arbeit belegen, dass sich Sinn- und Präsenzkultur nicht gegenseitig ausspielen, sondern im Gegenteil eine Verstärkung von starken musikalischen Erlebnissen bewirken.

Wenn aber in Präsenzkultur auch eine Sinnkultur immanent ist, stellt sich für die Resonanzaffine Musikvermittlung die Frage, wie sich Verstehensprozesse in performativen

50 Es ist zu vermuten, dass in Konzertsituationen mit westlich-klassischer Musik bei akademisch ausgebildeten Musiker*innen die Sinnkultur dominiert, während Amateur*innen das Konzert aus Liebhaberei eher aus der Perspektive der Präsenzkultur erleben. Mit Gumbrechts Oszillieren von Sinn- und Präsenzkultur ist eine Hierarchisierung der beiden Zugänge hinfällig.

Aufführungen äußern. Matthias Rebstock zeigt auf, welche Konsequenzen ein Paradigmenwechsel zur Präsenzkultur für die Musikvermittlung mit sich bringt. Ein Loslösen von der Sinnkultur bedeutet für die Musikvermittlung, ganz besonders im Kontext der Neuen Musik, dass nicht mehr nach Möglichkeiten gesucht werden muss, um das Verstehen der Musik zu befördern (Rebstock 2009, S. 31). Statt um ein Verstehen geht es beim Paradigma der Präsenz um ein unmittelbares, ereignishaftes Erleben von Musik und ihren Qualitäten (Rebstock 2009, S. 31). Doch mit diesem Wechsel ist auch eine Falle verbunden, denn »[u]nversehens führt einen also die Entweder-oder-Rhetorik der Präsenz- bzw. Performativitätsdebatte in die Affirmation des musikalischen Events. Und die von Gumbrecht geforderte Präsenzkultur entpuppt sich plötzlich als die Eventkultur, die wir schon haben, die aber aus Sicht der Musikvermittlung nicht das letzte Wort sein kann.« (Rebstock 2009, S. 31) Vor dem Hintergrund seiner einschlägigen Erfahrung aus dem Musiktheater ist Rebstock der Überzeugung,

»dass gerade die gesteigerte Präsenzerfahrung überhaupt erst dazu führt, sich auch in einen hermeneutischen Prozess mit einem Phänomen zu begeben, dass man aufgrund dieser Erfahrung die Musik überhaupt erst nach Sinnmomenten abzutasten beginnt und sich auf ihre Rätselstruktur einlassen kann. Solange also das Verstehen nur auf das Hermeneutische reduziert bleibt und nicht auch das Erfassen dessen, was sich in der Präsenz der Dinge oder Körper zeigt, als besondere Art des Verstehens aufgefasst werden kann; solange das Performative nicht auch als Sinnhaftes und damit in einem bestimmten Sinn auch als Zeichenprozess aufgefasst werden kann, solange wird man der ästhetischen Bedeutung der Präsenz bzw. des Performativen nicht gerecht.« (Rebstock 2009, S. 31)

Es drängt sich somit für die Musikvermittlung eine fundiertere Auseinandersetzung mit performativen Praktiken auf, in denen nicht nur Mittel zur Produktion von Präsenz eingesetzt werden, um Musik als Ereignis erscheinen zu lassen und ihre Räumlichkeit, Materialität und Zeitlichkeit wahrzunehmen. Vielmehr muss Musikvermittlung auch die Sinnhaftigkeit im Performativen entdecken und das eigene Verständnis des Verstehensbegriffs hinterfragen. Denn wenn in *Beziehungen in Musik* ein Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzkultur wegfällt und nur der Präsenzkultur Raum gegeben wird, driftet das Vorhaben in Richtung Event. Umgekehrt zeigt sich die Resonanzaffine Musikvermittlung in *Beziehungen zu Musik* sensibel für Präsenzmomente und ist auch hier auf ein Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzkultur angewiesen. Dass Erkenntnisse sich auch innerhalb künstlerischer Prozesse und über ein sich Ähnlichmachen und analoges Denken ergeben, belegt Ursula Brandstätter (2013b) in ihrer Theorie der ästhetischen Transformation. Prozesse des Verstehens existieren auch innerhalb von performativen Aufführungen, nur handelt es sich hier um eine andere Art von Verstehen als im hermeneutischen Sinn. Ein Ignorieren (oder bisweilen sogar Negieren) einer Sinnhaftigkeit und eines besonderen Verstehens im Performativen, was in der Musikvermittlung vielleicht auch erfolgt, um eine vermeintliche Pädagogisierung auszuschließen und das Künstlerische (was auch immer das sein mag) zu betonen, verkennt das Wesen des Performativen. Als Desiderat für die Musikvermittlung kann daher eine fundierte Auseinandersetzung mit performativen Verstehensprozessen gelten sowie die Grundierung eines erweiterten Bildungsverständnisses im Kontext von

Musikvermittlung. Zeigt Musikvermittlung eine Musik in performativen Aufführungen lediglich in ihrer Präsenz, so besteht die Gefahr eines »naiven ontologischen Realismus [...], so als ob wir in der Präsenzerfahrung unseren eigenen Erfahrungshorizont überspringen und mit den Dingen an sich in Kontakt kommen könnten.« (Rebstock 2009, S. 32)

Auch Gumbrechts Traum, »wie vortrefflich es wäre, in unserem Leben im gleichen Rhythmus zu schwingen wie die Dinge dieser Welt.« (Gumbrecht 2004, S. 139) erscheint vor diesem Hintergrund kurzsichtig, wenn nicht naiv. Mit Bezug auf Rosas Resonanztheorie kann Gumbrechts Vorstellung eines Mitschwingens im Rhythmus der Welt als Synchronresonanz bezeichnet werden und widerspricht somit dem Wesen der Responsereonanz, worauf die Resonanzaffine Musikvermittlung beruht. Die Resonanzaffine Musikvermittlung, so kann gefolgert werden, ist auch in performativen Aufführungen auf ein Anderes als das phänomenale So-Sein einer Musik angewiesen, wie dies im responsiv angelegten Konzept der *Feedback-Schleife* bei Erika Fischer-Lichte der Fall ist (vgl. Kapitel 6.3.2 und 6.3.3).

Resonante *Beziehungen in Musik*, in denen Transzendenz erfahren wird, implizieren mit Matthias Rebstock eine Erkenntnisform,

»die die Kunst immer schon in die Nähe von Mystik und Religion gebracht hat und ohne die die existentielle Bedeutung von Kunst für das Leben der Menschen gar nicht zu erklären wäre. Allerdings ist auch hier Vorsicht geboten, damit man diesen Gewinn nicht um den Preis eines unkritischen Irrationalismus erzielt. Die Erfahrung von Unmittelbarkeit oder der berühmten Unaussprechlichkeit der Künste findet nicht außerhalb der Sprache bzw. unseres Begriffssystems statt sondern innerhalb, und sie wird durch dieses auch nicht behindert, sondern erst ermöglicht.« (Rebstock 2009, S. 32)

Die Unmittelbarkeit einer ästhetischen Erfahrung in Konzertsituationen steht also immer im Kontext einer Begrifflichkeit und Fassbarkeit. Das Unmittelbare wird nicht nur passiv, also untätig hinnehmend, wahrgenommen. Es ist vielmehr eine Eigentätigkeit damit verbunden. Daher betont Matthias Rebstock, dass die Rezipient*innen auch in Präsenzerfahrungen eine Aktivität ausüben (Rebstock 2009, S. 32). Es braucht »eine gewisse Aufnahmebereitschaft, Offenheit für Neues, Konzentration, eine Bereitschaft zur *Hingabe* [...]« (Rebstock 2009, S. 32, H.i.O.), um Musik in ihrer Präsenz zu erfahren. Während Rebstock »Formulierungen wie ›die Dinge drängen sich den Sinnen auf‹, sie ›treten hervor‹, ›zeigen sich‹ [...]« als Aktivität der Dinge interpretiert und die Rezipierenden damit in eine passive Rolle gedrängt sieht (Rebstock 2009, S. 32), versteht die Resonanzaffine Musikvermittlung solche Prozesse als mediopassiv. Weder die Dinge noch die Rezipient*innen sind vollständig aktiv oder passiv, es handelt sich um eine dritte Form von Handeln im Dazwischen von Aktivität und Passivität. Mediopassivität aber weist auf die Möglichkeit von Resonanzbeziehungen hin.

6.6 Zusammenfassung

Beziehungen zu Musik, mit Musik und in Musik folgen unterschiedlichen Ausrichtungen, weshalb sie verschiedene theoretische Fundierungen vorweisen. Während in der Theorie zwischen den einzelnen Musikbeziehungen unterschieden wird, zeigt sich in der Praxis häufig eine Gleichzeitigkeit von mehreren Musikbeziehungen. Da die resonanten Musikbeziehungen Interaktionen sind, ist jede Form von Musikbeziehung auch eine *Selbstbeziehung durch Musik*. Die *Beziehung zu Musik* meint eine intensive Auseinandersetzung mit Musik und zielt auf einen Erkenntnisgewinn. Zur theoretischen Fundierung bietet sich ein hermeneutischer Zugang an. Interdisziplinäre Vermittlungsweisen, die *Beziehungen zu Musik* vertiefen wollen, entsprechen ästhetischen Transformationen, die ein vergleichendes Denken anregen und Erkenntnisse mit künstlerischen Mitteln generieren.

Die Gestaltung von *Beziehungen mit Musik* zeigt sich in kreativen Interaktionen in unterschiedlichen Ausprägungen, beispielsweise als gemeinsames Vorhaben, mit einer körperlichen Verbundenheit oder als musikalisches Zusammenspiel. Partizipative und interaktive Praktiken in Konzertsituationen stehen seit den 1960er Jahren in einer kompositorischen und aufführungspraktischen Tradition und werden von einzelnen Musiker*innen als Teil ihres künstlerischen Schaffens verstanden. Insbesondere im englischsprachigen Raum sind interaktive Konzerte und Musikvermittlungsangebote seit langem etabliert.

Beziehungen in Musik basieren auf einer performativen Ästhetik. Sie zeigt sich mit einer besonderen Qualität von Präsenz, die mit Strategien wie Auratisierung, Spiritualisierung, Visualisierung und Theatralisierung produziert werden. Aspekte von Performativität betreffen die Körperlichkeit, Räumlichkeit, Materialität und Zeitlichkeit von Aufführungen. In ihnen ereignet sich Liminalität, was ein Schwellenzustand des »betwixt and between« (Fischer-Lichte 2004, S. 258) darstellt. Es handelt sich um einen Raum des Dazwischen, in dem von einer Ordnung der Wahrnehmung zu einer nächsten übergegangen wird und der ein instabiler Ort ästhetischer Erfahrungen ist. In performativen Aufführungen emergieren Bedeutungen. Sie sind mit einer starken leiblichen Wahrnehmung verbunden, für die kaum Worte gefunden werden. Performative Aufführungen verlangen einen freien Umgang mit Musik und arbeiten häufig mit szenischen Elementen. Die Musikvermittlung kann hier von Erfahrungen aus dem Musiktheater und dem Tanz profitieren.

Die Inszenierung in performativen Aufführungen lässt ästhetische Ereignisse erscheinen, wofür Arrangements von Räumlichkeit, Materialität, Körperlichkeit und Zeitlichkeit vorgenommen werden. Ästhetische Ereignisse können jedoch nicht geplant werden, sie erscheinen und werden als Widerfahrnis und Erschütterung wahrgenommen. Aus dem Irritationsmoment ästhetischer Ereignisse entspringt ein Potenzial, das bestehende Ordnungen hinterfragt und zu einer Transformation anregt.

Auch wenn in Konzertsituationen zwischen zwei Ansätzen, nämlich einer Sinnkultur und Präsenzkultur, unterschieden werden kann, stehen diese nicht in einem dichotomen Verhältnis, sondern oszillieren und finden gleichzeitig statt. Resonante Musikbeziehungen ereignen sich in einem *Liminal Space*, der ein Ort der Begegnung, der Auflösung bestehender Verhältnisse und Hierarchien und ein Ort des Ausprobierens neuer Möglichkeiten ist. Im *Liminal Space* vollzieht sich eine Verwandlung, die mit einer Spiel- und Experimentierfreude zu Selbstwirksamkeitserfahrungen führt.

In Konzertsituationen, so hat sich gezeigt, verlaufen vielschichtige musikbezogene Interaktionen und Transformationsprozesse. Wie die Resonanzaffine Musikvermittlung ein musikalisches Involviertsein in Konzertsituationen begünstigen kann, wird nun im Schlusskapitel dargelegt.

7. Resonanzaffine Musikvermittlung in Konzertsituationen

Die Resonanzaffine Musikvermittlung basiert auf Christopher Smalls Verständnis von Musik als *Musicking* (Small 1998), wonach Musik eine Tätigkeit ist, die Beziehungen und Bedeutungen stiftet. Als Weiterführung des *Musicking* bilden Partituren¹ für die Resonanzaffine Musikvermittlung Vorlagen und Impulse, mit denen im Sinne von Nicholas Cook (2013) und Daniel Leech-Wilkinson (2020) gespielt werden kann. Mit einem solchen erweiterten Aufführungsverständnis von Musik versteht sich die Resonanzaffine Musikvermittlung als Schnittstellendisziplin und gemeinsames Handlungsfeld (Müller-Brozović 2017) unterschiedlicher Musikgenres, Kunstsparten und Disziplinen, in dem sich Interaktionen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten ereignen. Das Wesen dieser Interaktionen wird mit Hartmut Rosas (2016) Resonanztheorie erfasst. Es handelt sich demnach um Wechselbeziehungen, die mit einer Affizierung beginnen, Selbstwirksamkeit ermöglichen, einer Unverfügbarkeit unterliegen und eine Transformation aufweisen.

Da Resonanz als subjektive und situative Qualität einer Wechselbeziehung aufgrund ihrer Unverfügbarkeit und Ergebnisoffenheit nicht geplant werden kann, ist es auch nicht möglich, Resonanz begünstigende Kriterien aufzulisten in der Hoffnung, deren möglichst vollständige Anwendung würde Resonanz erzeugen. Die Forschungsfrage nach begünstigenden Faktoren eines musikalischen Involviertseins in Konzertsituationen kann daher weder mit eindeutigen Eigenschaften noch mit bestimmten Vorgehensweisen beantwortet werden. Resonante Musikbeziehungen basieren nicht auf einer Kausalität und verlaufen nicht linear, vielmehr ereignen sie sich in vielfältigen Verflechtungen von Interaktionen. Die Resonanzaffine Musikvermittlung in Konzertsituationen kann daher als dynamische *Assemblage* (Deleuze und Guattari 1987) verstanden

¹ Da das vorliegende Forschungsfeld aus Konzertsituationen mit vorhandenen Partituren besteht, fungieren hier Partituren als musikalische Impulse. Grundsätzlich basiert die Resonanzaffine Musikvermittlung auf unterschiedlichsten musikbezogenen Praktiken und ist keineswegs auf Partituren angewiesen. Insbesondere die Improvisation beinhaltet ein hohes Potenzial für resonante Musikbeziehungen.

werden. Gestaltet sich die Konstellation in der *Assemblage* resonanzaffin, so bildet sie einen Möglichkeitsraum für resonante Musikbeziehungen.

Bevor begünstigende Faktoren eines solchen Möglichkeitsraums benannt werden und das in Kapitel 3 entwickelte abstrakte Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung mit weiteren Erkenntnissen verfeinert und konkretisiert wird, erfolgt eine Situierung der Resonanzaffinen Musikvermittlung in der Gestalt einer *Assemblage*. Da resonante Musikbeziehungen in ihrem Gelingen auf eine Affizierung angewiesen sind, wird zudem auf den *Affective Turn* eingegangen. Schließlich werden besondere Merkmale sowie der Qualitätsanspruch der Resonanzaffinen Musikvermittlung diskutiert.

7.1 Resonanzaffine Musikvermittlung als *Assemblage*

Die Verflechtungen und dynamischen Konstellationen musikspezifischer Interaktionen können im Sinne von Gilles Deleuze und Félix Guattari (1987) als *Assemblage* bezeichnet werden. Eine musikalische *Assemblage* im Deleuzianischen Denken besteht nach Ansicht der Musiksoziologin Georgina Born aus einer Vielheit von heterogenen, autonomen Komponenten, die durch ihr Zusammenwirken eine Einheit bilden (Born 2015, S. 359–360). Born definiert eine musikalische *Assemblage* »as a particular combination of mediations (sonic, discursive, visual, artefactual, technological, social, temporal) characteristic of a certain musical culture and historical period.« (Born 2005, S. 8) Musikalische *Assemblagen*, und damit auch Konstellationen der Resonanzaffinen Musikvermittlung, sind also bestimmte Kombinationen musikspezifischer Interaktionen und Ausdruck einer historisch eingebetteten musikalischen Kultur. Gleichzeitig beinhalten *Assemblagen* eine Eigendynamik. Sie weisen keine Hierarchien auf, sondern sind hybrid und durchlässig. Es handelt sich um Kombinationen und Mixturen unterschiedlicher Stränge und Schichten, in denen sich Unerwartetes ereignen kann. Die Interaktionen in *Assemblagen* basieren nicht auf synchronen, sondern auf responsiven Verhältnissen, was auch dem Wesen von Resonanzbeziehungen entspricht. Eine konkretere Form einer *Assemblage* ist das Forum (Müller-Brozović 2018), ein öffentlicher Raum mit unterschiedlichsten gesellschaftlichen Praktiken, die rhizomartig miteinander verflochten sind und an denen sich auch die Resonanzaffine Musikvermittlung beteiligt.

Interessanterweise bezieht sich auch die Kunstvermittlerin Eva Sturm² auf die *Assemblage* und *Rhizomatik* bei Deleuze und Guattari und entwickelt davon ausgehend eine Kunstvermittlung von Kunst aus (Sturm 2011). Damit meint Sturm, dass *erstens* eine künstlerische Arbeit der Startpunkt ist für *zweitens* eine künstlerische Haltung und Herangehensweise und *drittens* sich eine bildungsbezogene Auseinandersetzung an der Kunst selbst orientiert (Sturm 2011, S. 30). Eine Kunstvermittlung von Kunst aus bewirkt Veränderungen. Die *Assemblage* als dynamische Konstellation unterschiedlichster Komponenten hinterfragt und wendet bestehende Verhältnisse, ja löst sie bisweilen auf.

2 Eva Sturm wiederum verweist auf Pierangelo Maset (1995) und seine an Deleuze orientierte *Ästhetische Bildung der Differenz*. Maset (2001, S. 13) beschreibt das Vermitteln von Kunst als rhizomatisches Vorgehen.

Die Interaktionen verlaufen mediopassiv und unverfügbar, erzeugen Ereignisse und machen Widerständiges sichtbar.

Kunstvermittlung von Kunst aus beginnt damit, dass die Rezipient*innen von Kunst gepackt und affiziert werden. Sturm verweist hier auf Roland Barthes' *Punktum*, das die Rezipient*innen unvorbereitet trifft und ergreift (Sturm 2011, S. 53) (zu Barthes vgl. Kapitel 4.3 und 6.1.3). Die Anziehungskraft von Kunst übt eine Faszination aus, sie vermag die Rezipient*innen mitzureißen, was eine Transformation auslöst: »man ›wird‹ mit/durch Kunst.« (Sturm 2011, S. 46) Kunst, die die Rezipient*innen trifft, verlangt nach einer Antwort, nach einer Re-Aktion; Sturm spricht vom *Getroffen-werden* durch Kunst und von einem *von Kunst aus Zurückschießen* (Sturm 2011, S. 32–54). Die Dynamik von Kunst erläutert Sturm mit dem Kunstbegriff von Deleuze und Guattari, wonach Kunst eine Störung³ beinhaltet, die Energieströme freisetzt und das Werden mit und durch Kunst speist (Sturm 2011, S. 87). Daher versteht Sturm Kunstvermittlung als Prozess, »in dem Kunst *als Kunst* weiter wirken kann.« (Sturm 2011, S. 115, H.i.O.)

Doch nicht nur im *Punktum* von Barthes, sondern auch in der *Assemblage* nach Deleuze und Guattari ist der Affekt⁴ ein entscheidendes Phänomen, weshalb hier eine Nähe zu Rosas Resonanztheorie besteht, ist doch die Affizierung eines ihrer definierenden Merkmale. Da der Affekt in den Geistes- und Sozialwissenschaften an Wichtigkeit gewinnt und von einem eigentlichen *Affective Turn* (Clough und Halley 2007) die Rede ist, wird im Folgenden auf diesen Paradigmenwechsel, der auch im Bereich der Pädagogik (Zembylas 2014; Dernikos et al. 2020) Einzug hält, eingegangen.

7.2 Resonanzaffine Musikvermittlung im Kontext des Affective Turns

Der *Affective Turn* überwindet die Trennung zwischen Kognitivem und Affektivem und beruft sich u.a. auf Gilles Deleuze und Félix Guattari, die in ihrer Publikation *Tausend Plateaus* nicht nur den Begriff der *Assemblage* einführen, sondern auch die Wichtigkeit des Affekts betonen. Im Vorwort der englischsprachigen Übersetzung von *Tausend Plateaus* erläutert der Philosoph Brian Massumi, dass mit dem französischen Begriff »affect« bei Deleuze und Guattari kein Gefühl gemeint sei (dies würde dem französischen Wort »sentiment« entsprechen), sondern vielmehr die Fähigkeit, zu affizieren und affiziert zu werden (Deleuze und Guattari 1987, S. XVI). Massumi betont auch in seinen eigenen Schriften, dass Affekt und Gefühl zweierlei seien, worauf sich wiederum Hart-

3 Die Störung findet sich etymologisch auch im Vermittlungsbegriff, ist doch ein Mittel, das zwischen zwei Entitäten geschoben wird, ein verbindendes, aber auch ein trennendes Element (Müller-Brozović 2017). Musikvermittlung kann daher nicht nur als Brückenbauerin, sondern auch als Störung empfunden werden, woraus sich kreative Prozesse entwickeln können.

4 Auch der Soziologe Theodor Schatzki erwähnt, dass Menschen ihre Praktiken nicht nur nach Konventionen und Regeln ausrichten, sondern »they always do what makes sense to them to do in the current circumstances« (Schatzki 2014, S. 23, H.i.O.). Schatzki zufolge unterliegen Praktiken einer »teleoaffektiven« Struktur (Schatzki 2014, S. 23). Mit der Resonanzaffinen Musikvermittlung gele- sen entscheiden sich Menschen demnach aufgrund einer individuellen Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit für eine bestimmte Praktik.

mut Rosa stützt, wenn er darauf hinweist, dass Resonanz einer Affizierung bedarf, die jedoch unabhängig von einer bestimmten Gefühlsart ist (Rosa 2016, S. 288–289).

Auch der Soziologe Andreas Reckwitz beschäftigt sich mit Praktiken und deren Affekten und vermutet, Massumi ziehe den Begriff des Affektes der Emotion vor, weil der Affekt »eine disruptive Kraft [beinhaltet], die kulturelle Routinisierungen durchbricht« (Reckwitz 2016, S. 173). Reckwitz selbst vertritt die Position, »dass jede soziale Ordnung als Konfiguration von Praktiken zugleich und notwendig eine spezifische affektuelle Ordnung darstellt [...]«, was jedoch meistens keine Berücksichtigung in der Analyse von Praktiken findet, weshalb Reckwitz von einem »blinde[n] Fleck der Affekte« spricht (Reckwitz 2016, S. 166). Aus praxeologischer Perspektive sind Affekte »nicht subjektiv, sondern sozial. Sie sind keine Eigenschaft, sondern eine Aktivität.« (Reckwitz 2016, S. 170) Die Aktivität besteht darin, dass sich »Subjekte von anderen Subjekten, Dingen oder Vorstellungen in bestimmter Weise ›affizieren‹ [lassen].« (Reckwitz 2016, S. 172) Somit handelt es sich beim Affekt nicht um eine Emotion, sondern um eine Beziehung zwischen verschiedenen Entitäten (Reckwitz 2016, S. 172–173).

Im Bereich der Pädagogik trägt der *Affective Turn* dazu bei, die Dichotomie zwischen Gefühl und Verstand zu überwinden sowie soziale und psychische Aspekte aus intersektionaler Perspektive zu begreifen (Zembylas 2014, S. 539). Zudem fordert der *Affective Turn* dazu auf, Curricula und methodisch-didaktische Vorgehensweisen ganzheitlicher zu gestalten (Zembylas 2014, S. 548). Auch wenn die hier entwickelte Resonanzaffine Musikvermittlung sich nicht auf den schulischen Kontext bezieht, kann sie zu einem *Affective Turn* auch im Bereich der schulischen Pädagogik beitragen. Affizierung wird in der Resonanzaffinen Musikvermittlung als Beziehungsform verstanden, die in einer Wechselwirkung mit der Selbstwirksamkeit steht und daher weder einen passiven noch aktiven, sondern mediopassiven Charakter aufweist. Die beteiligten Entitäten affizieren sich gegenseitig und empfinden sich gleichzeitig selbstwirksam. Wie ein epistemologischer Prozess vom Ergreifen zum Begreifen abläuft, bleibt allerdings offen. Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass der Ansatz der Resonanzaffinen Musikvermittlung ressourcenorientiert ist, da alle Beteiligten sich mit ihren eigenen Möglichkeiten und ihrer Stimme eingeben und gleichzeitig auf die Möglichkeiten und Grenzen der anderen Beteiligten achten.

7.3 Wesentliche Merkmale der Resonanzaffinen Musikvermittlung

Im Verlauf der vorliegenden Arbeit wurden kontinuierlich wesentliche Merkmale der Resonanzaffinen Musikvermittlung hergeleitet, auf die an dieser Stelle nochmals in kompakter Form hingewiesen wird.

- Resonanz ist ein körperlich-leibliches Phänomen und beruht auf durchlässigen, inspirierenden, kreativ partizipierenden Wechselbeziehungen zwischen dem Selbst, dem Körper und der Welt (vgl. Kapitel 3.1.2). Der Körper ist Klangkörper des Selbst und der Welt, er partizipiert an der Welt und inspiriert das Selbst (Rosa 2016, S. 149).

- Resonanz ereignet sich als Widerfahrnis, beinhaltet einen Geschenkcharakter und ist ein seltenes Phänomen (Rosa 2018b, S. 68, vgl. Kapitel 3.1.1). Resonanz weist immer ein überschießendes Moment auf (Rosa 2016, S. 667) und zeichnet sich durch eine ergebnisoffene Transformation aus.
- Die Resonanzaffine Musikvermittlung basiert auf Interaktionen und geht daher von einer Co-Präsenz der Beteiligten aus, zwischen denen eine zirkulierende Energie fließt (Rosa 2023, S 25; 125, vgl. Kapitel 6.3.2 und 6.3.3). Die Interaktion entspricht einer Antwortbeziehung, nicht einer Verschmelzung. Das Prinzip der Interaktion hat zur Konsequenz, dass Resonanzaffine Musikvermittler*innen im Modus des Co-Agierens und Co-Kreierens vorgehen. Die Interaktionen innerhalb der Resonanzaffinen Musikvermittlung sind auf den Austausch in einem Forum angewiesen (vgl. Kapitel 1.6), was sowohl eine vollständige Autonomie als auch einen Rückzug in selbstreferenzielle Blasen ausschließt, hingegen eine eigene Veränderung und Entwicklung impliziert. Es finden im Sinne einer Resonanzaffinen Musikvermittlung nach innen auch Interaktionen mit (eigenen) Institutionen und Organisationen statt, was als *Intra-Musikvermittlung* bezeichnet wird (vgl. Kapitel 4.3.2).
- Die Resonanzaffine Musikvermittlung entsteht im Resonanzstern, am Schnittpunkt verschiedener Mischverhältnisse (vgl. Kapitel 3.5.2 und Abb. 6). Sie überwindet ein dualistisches Denken, erzeugt eine Komplexitätssteigerung und erfordert eine Ambiguitätstoleranz.
- Resonanzaffine Musikvermittlung versteht Musik als subversive Unterhaltung, bei der persönlich relevante Bedeutungen entstehen, nicht aber Transfereffekte erhofft werden (Hornberger 2020, S. 60, vgl. Kapitel 1.6). Die Resonanzaffine Musikvermittlung verwendet alle Formen von Musiken, darunter insbesondere auch Stille, als soziale, co-kreative Praxis.
- Im Sinne des *Capability Approach* setzt sich die Resonanzaffine Musikvermittlung für eine Chancengerechtigkeit ein und engagiert sich daher für das Ermöglichen von Rechten, Ressourcen und vielfältigen Handlungsräumen. Sie anerkennt individuelle Entscheidungen von Beteiligten – auch wenn dies eine Abwendung von Musik bedeutet (vgl. Kapitel 2.5.2).
- Die Resonanzaffine Musikvermittlung strebt nicht nach einer Reichweitenvergrößerung, sondern will ein musikalisches Involviertsein in Form von gelingenden Musikbeziehungen begünstigen. Sie sieht sich in einer gesellschaftlichen Verantwortung der (Um-)Welt gegenüber, in der menschliche und nichtmenschliche Entitäten co-agieren⁵. Die Resonanzaffine Musikvermittlung setzt sich für eine Nachhaltigkeit im umfassenden Sinn ein und leistet einen Beitrag zu einer Postwachstumsgesellschaft.

5 Wie die Resonanztheorie von Rosa (2021, S. 184) bietet auch die Resonanzaffine Musikvermittlung eine Anschlussfähigkeit an den *Neuen Materialismus* und *Agentiellen Realismus* (Barad 2012).

7.4 Resonanz als Qualität im Sinne einer besonderen Beschaffenheit von Musikbeziehungen

Resonante Musikbeziehungen sind gelingende Musikbeziehungen und bezeichnen damit eine Qualität im Sinne einer besonderen Beschaffenheit. Da Resonanz jedoch eine subjektive und situative Qualität ist, beinhaltet die Resonanzaffine Musikvermittlung keine objektive und übertragbare Qualität. Dennoch kann sich die Resonanzaffine Musikvermittlung dem Qualitätsdiskurs, der sich auch in der kulturellen Bildung etabliert hat, nicht entziehen, wird hier doch mit einem offenen, pluralen und relationalen Qualitätsbegriff gearbeitet, der an ganz unterschiedliche Konzepte aus Theorie und Praxis anschlussfähig ist (Unterberg 2018, S. 77). Die Musikvermittlerin Lisa Unterberg hebt hervor, dass im Kontext von kultureller Bildung »nicht von Möglichkeiten, Potenzialen und Chancen gesprochen wird, sondern Tatsachen suggeriert werden.« (Unterberg 2018, S. 78) Es wird somit ohne kritische Reflexion davon ausgegangen, dass Musikvermittlungsprojekte zur Persönlichkeitsbildung beitragen, vielfältige Zugangsweisen zur Welt erschließen und eine Grundlage bieten für ein Mitgestalten der Gesellschaft (Unterberg 2018, S. 78). Musikvermittlungsprojekte, die einer solchen Argumentationslogik folgen (müssen) und in einem Wettbewerb mit anderen Vermittlungsprojekten stehen, erfüllen Forderungen von neoliberalen Steuerungs- und Regierungskonzepten (Unterberg 2018, S. 79). Auch die Resonanzaffine Musikvermittlung steht unter einem solchen Druck. Da die Resonanzaffine Musikvermittlung jedoch (im Gegensatz zu Hartmut Rosa) nicht behauptet, resonante Beziehungen würden zu einem gelingenden Leben führen, sondern lediglich gelingende Musikbeziehungen begünstigen will, distanziert sie sich von möglichen Transfereffekten und entsprechenden Vereinnahmungen.

Die Resonanzaffine Musikvermittlung greift Lisa Unterbergs Vorschläge für den Umgang mit dem Qualitätsbegriff auf. Demnach ergibt sich die »Notwendigkeit, neue und andere Fragen zu stellen. Zum Beispiel die Frage danach, welche unterschiedlichen Sprachspiele für die jeweiligen Kontexte wichtig und wesentlich sind, welche legitimatorischen Regeln befolgt werden müssen und wie Musik, Lernen, Bildung und Unterricht jeweils spezifisch verstanden und begründet werden. Wer bestimmt, was Qualität ist? Und mit welchem Ziel wird diese Bestimmung vorgenommen?« (Unterberg 2018, S. 80)

Die Resonanzaffine Musikvermittlung versteht unter Resonanz die Deskription einer gelingenden Musikbeziehung. Da es sich um eine Resonanzaffine Musikvermittlung handelt, beinhaltet sie kein Resonanzversprechen, sondern beabsichtigt lediglich, auf begünstigende Faktoren für Resonanzbeziehungen hinzuweisen. Die Resonanzaffine Musikvermittlung geht davon aus, dass Resonanzbeziehungen sich selten ereignen, weshalb sie den Begriff Resonanz zurückhaltend verwendet⁶. Resonanz kann, muss sich aber nicht ereignen. Die Qualität von Resonanz liegt in den Musikbeziehungen selbst, nicht in einem außermusikalischen Bereich und kann aufgrund der Halbverfügbarkeit von Resonanz nur wahrnehmbar und erreichbar, nicht jedoch vollständig nutzbar oder

6 Ein weiterer Grund für eine zurückhaltende Verwendung des Begriffs in der Praxis besteht darin, dass Resonanz im alltäglichen Sprachgebrauch ein Mitschwingen und eine Zustimmung meint, also eine Synchronresonanz, nicht aber eine Responderesonanz im Sinne von Hartmut Rosa.

gar beherrschbar sein. Transformationen, die sich in Resonanzbeziehungen vollziehen, sind ergebnisoffen und nur bedingt nachvollziehbar. Eine einseitige Aneignung von Wissen widerspricht den Grundzügen von Resonanz, denn mit Transformation ist eine Anverwandlung gemeint.

Ob sich Resonanz als Beziehungsmodus tatsächlich zeigt, kann nur individuell von den Beteiligten eingeschätzt werden, wobei innerhalb der gleichen Situation unterschiedliche Einschätzungen möglich sind. Das Ziel einer Qualitätsdiskussion in der Resonanzaffinen Musikvermittlung ist daher das Bewusstmachen der Beschaffenheit von resonanzaffinen Möglichkeitsräumen unter Berücksichtigung unterschiedlicher Perspektiven. Im besten Fall lassen sich daraus Ideen für zukünftige Resonanzaffine Musikvermittlungsvorhaben ableiten. Das zu entwickelnde konkretere Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung bietet mit seinen Faktoren und den entsprechenden Leitfragen eine mögliche Orientierung beim Konzipieren, aber auch beim Analysieren von Vermittlungssituationen.

Damit wählt die Resonanzaffine Musikvermittlung einen ähnlichen Weg wie die Exchange-Studie von Constanze Wimmer (2010a), die statt Qualitätskriterien Fragen formuliert, womit eine Diskussion unter den Beteiligten angeregt werden soll. Denn bereits der fachliche Austausch und das Arbeiten in Kooperationen und Netzwerken tragen sowohl in der Planung als auch in der Durchführung von Musikvermittlungsvorhaben zu einer künstlerischen Qualität bei (Wimmer 2010a, S. 123).

Einige von Wimmers Fragen zu Prozess-, Produkt- und Strukturqualitäten sind im Hinblick auf eine Resonanzaffine Musikvermittlung besonders interessant. So wird bei den Prozessqualitäten danach gefragt, wie Kinder und Jugendliche dazu »inspiriert und ermutigt [werden], etwas Ungewöhnliches auszuprobieren und innovativ zu sein« und ob die »Kinder bzw. Jugendlichen in die Planung involviert [werden]« (Wimmer 2010a, Fragebogen im Anhang). Mit dem Qualitätsbegriff verbunden sind somit eine Inspiration und Aufforderung, selbst tätig zu sein, explorativ vorzugehen und bereits in der Planungsphase co-kreativ und kollaborativ vorzugehen. Bei den künstlerischen Produktqualitäten fragt Wimmer nach der Begeisterung der Musiker*innen und Musikvermittler*innen sowie nach künstlerisch-charismatischen Momenten (ebd.). Es wird also nach einer möglichen Affizierung gefragt, gleichzeitig aber auch nach Formen der Selbstwirksamkeit, etwa ob die Beteiligten und das Publikum zu eigenen Ideen und Imaginationen inspiriert werden und ob sie sich auch entsprechend beteiligen und Feedback geben können (ebd.).

Wimmers Fragen verweisen darauf, dass Qualitäten von Konzertsituationen auf vielfältigen Formen des Involvierens beruhen. Zunächst involvieren Musiker*innen intra- und interdisziplinäre Kolleg*innen für eine Zusammenarbeit, beziehen jedoch auch weitere Interessierte mit ihren ganz unterschiedlichen Ideen und Fähigkeiten ein. Durch die Zusammenarbeit und den Austausch (nicht nur in einem finalen Feedback) entsteht ein künstlerisches Netzwerk und ein Co-Kreieren, das für resonante Beziehungen wichtig ist.

7.5 Drehscheibe als dynamisches Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung

Da die Resonanzaffine Musikvermittlung als *Assemblage* ein dynamisches Beziehungsgefüge aufweist, erfolgt deren Darstellung in einem dynamischen Modell, das vielfältige Bezüge und Verflechtungen der einzelnen Aspekte erlaubt. Die vier Bereiche des abstrakten Modells (vgl. Abb. 7) sind beweglich und werden als vier Schichten auf einer Drehscheibe (vgl. Abb. 8) übereinandergelegt⁷. Mit einer solchen Visualisierung können die einzelnen Aspekte in unterschiedliche Konstellationen gebracht werden und laden zum Imaginieren (oder Analysieren) von resonanzaffinen Konzertsituationen ein. Als Ergänzung werden zu den einzelnen Aspekten auf der Resonanzscheibe Leitfragen⁸ formuliert, die dazu anregen, Konzertsituationen möglichst resonanzaffin zu konzipieren. Die Nutzer*innen sind jedoch auch dazu eingeladen, eigene Fragen zu formulieren.

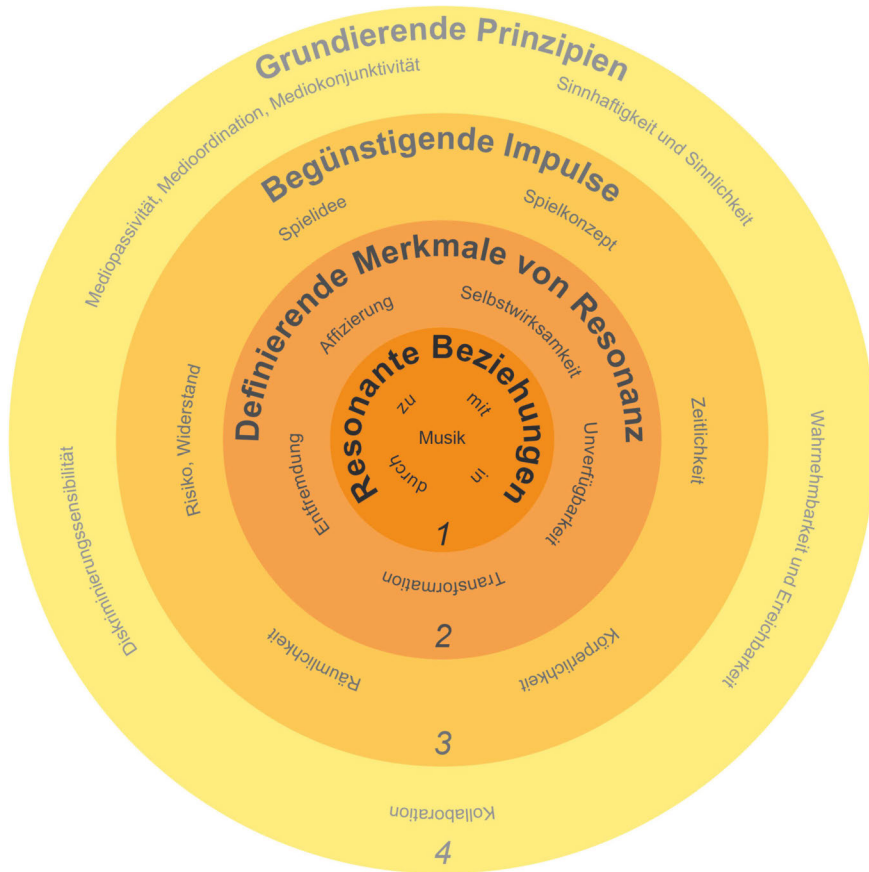
Lediglich die Aspekte der definierenden Merkmale von Resonanz müssen alle vorhanden sein, um resonante Musikbeziehungen zu ermöglichen. Allerdings können diese Aspekte nur bedingt gestaltet oder beeinflusst werden: Eine Affizierung und Selbstwirksamkeit können allenfalls begünstigt werden; für eine Unverfügbarkeit kann nur eine Offenheit entwickelt, für eine mögliche Entfremdung lediglich eine Sensibilität geschärft und eine Transformation als ergebnisoffene Anverwandlung nur zugelassen werden. Man kann also versuchen, resonante Musikbeziehungen zu begünstigen, sie sind aber vor allem auf ein *Geschehenlassen* angewiesen. Die begünstigenden Impulse und grundierenden Prinzipien müssen, ja können nicht alle berücksichtigt werden. Sie verweisen lediglich auf die Vielheit der *Assemblage*. In der Anwendung der Drehscheibe wird klar, dass es eine Vielzahl von möglichen Vorgehensweisen gibt und eine Resonanzaffine Musikvermittlung einer *künstlerischen Beziehungsarbeit mit Musik, zu Musik, in Musik und durch Musik* entspricht. Das abstrakte Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung (Abb. 7) sowie die Drehscheibe (Abb. 8) sind für alle Generationen konzipiert und orientieren sich nicht an bestimmten Zielgruppen. Allfällige Spezifika bezüglich Alter und Barrierefreiheit werden in den grundierenden Prinzipien Wahrnehmbarkeit, Erreichbarkeit und Diskriminierungssensibilität berücksichtigt.

Die vier Scheiben konkretisieren die unterschiedlichen Bereiche von Resonanzbeziehungen. Die (von innen gezählte) erste Scheibe erwähnt die vier resonanten Beziehungsformen, die zweite Scheibe umfasst die Resonanz definierenden Merkmale, die dritte Scheibe verfeinert mit Impulsen eine dramaturgische Konzeption und vorhandene Spielidee und die vierte Scheibe legt mit grundierenden Prinzipien eine Basis für die Resonanzaffine Musikvermittlung. In Ergänzung zur folgenden Darlegung der Resonanzscheibe sei auf die Leitfragen im Anhang verwiesen. Die Fragen sind als Vorschläge zu verstehen und laden dazu ein, weitere eigene, treffendere Fragen zu formulieren und diskutieren.

7 Eine Vorlage zum Ausdrucken der Drehscheibe steht auf der Website des Verlags als Download zur Verfügung, vgl. QR-Code im Anhang.

8 Die Leitfragen sind als Liste im Anhang aufgeführt.

Abbildung 8: Drehscheibe als dynamisches Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung



(eigene Darstellung)

7.5.1 Dimensionen resonanter Musikbeziehungen

Die erste Scheibe beinhaltet die vier Dimensionen von resonanten Musikbeziehungen, nämlich eine *Beziehung zu Musik*, *mit Musik*, *in Musik* und *durch Musik*. In allen Beziehungsdimensionen fungiert die Musik selbst als Co-Akteurin. Die einzelnen Dimensionen können in unterschiedlicher Ausprägung auftreten und zeigen sich nicht in isolierter Weise, sondern meistens als Kombination von mehreren Beziehungsformen. Die Aufgliederung in vier verschiedene Beziehungsdimensionen ist heuristisch notwendig und dient einer theoretischen Fundierung. In allen vier Musikbeziehungen ereignet sich ein *Musicking* in vielfältigen Facetten, wobei einzelne Praktiken nicht auf eindeutige Weise einer bestimmten Beziehungsdimension zugeordnet werden können.

Die *resonante Beziehung zu Musik* ist eine intensive Auseinandersetzung mit Musik und ihrer Machart in allen Facetten, sei dies z.B. in der Beschäftigung mit einem Rhythmus, einem Klang, einer Struktur, einer Bewegung, einem Instrument, der Stimme, einem

(Noten-)Text, einer Idee, ihrer Geschichte, ihrem Kontext oder weiteren musikalischen und musikbezogenen Phänomenen.

Die *resonante Beziehung mit Musik* entspricht einer sozialen Interaktion mit Musik, allerdings ohne kompetitiven Charakter. Die Affizierung, Selbstwirksamkeit und Transformation werden in *resonanten Beziehungen mit Musik* als besondere Form von Zugewandtheit und Stärkung der Gemeinschaft wahrgenommen.

Die *resonante Beziehung in Musik* beschreibt eine bedeutsame existenzielle Verbundenheit mit Musik. Dabei wird Musik als starke, transzendente Kraft erlebt, in der sich Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit vereinen.

Die *resonante Selbstbeziehung durch Musik* ist eine musikalische Antwortbeziehung mit der eigenen Körperlichkeit und Psyche. Sie zielt nicht auf eine Selbstoptimierung, sondern beinhaltet eine kritische Selbstreflexion, eröffnet aber auch neue, visionäre Perspektiven.

7.5.2 Definierende Merkmale von Resonanz

Die zweite Scheibe umfasst die definierenden Merkmale von Resonanz, nämlich die Affizierung, Selbstwirksamkeit, Unverfügbarkeit, eine *mögliche* Entfremdung sowie eine Transformation. *Damit man von Resonanz, respektive von resonanten Beziehungen sprechen kann, müssen alle diese Merkmale vorhanden sein.*

Mit einer *Affizierung* ist ein inneres Berührt- und Bewegtwerden gemeint. Dies entspricht nicht einem Gefallen, sondern einem existenziellen Gemeint- und Angesprochensein. Eine Affizierung ist daher kein Gefühl, sondern ein Beziehungsmodus, der oftmals mit einem Staunen oder Erschrecken beginnt. Im Gegensatz zu einer Rührung ist die Affizierung nicht auf sich selbst fokussiert, sondern steht in einem wechselseitiges Antwortgeschehen mit einer Selbstwirksamkeit und führt zu einer Transformation. Die Affizierung initiiert eine Resonanz, die sich als lebendige, vibrierende Verbindung zeigt und intrinsisch bedeutsam ist.

Die *Selbstwirksamkeit* steht in einer Wechselbeziehung mit der Affizierung. Selbstwirksamkeit bedeutet, ein Gegenüber erreichen und berühren zu können, ohne darüber zu verfügen. Jemanden oder etwas zu bewegen kann sowohl innerlich (in Gedanken) als auch äußerlich (physisch) geschehen. Selbstwirksamkeit im Sinne der Resonanztheorie meint kein autonomes Agieren und Kreieren, sondern geschieht als mediopassiver, ergebnisoffener Vorgang des Co-Agierens und Co-Kreierens.

Aufgrund ihrer *Unverfügbarkeit* ist Resonanz ergebnisoffen und weder planbar, vorhersehbar, kontrollierbar noch steigerungsfähig. Eine vollständige Unverfügbarkeit würde Resonanz allerdings verunmöglichen. Resonanz ist auf eine Wahrnehmbarkeit und Erreichbarkeit angewiesen, weshalb von einer Halbverfügbarkeit gesprochen wird. Ein

vollständiges Kontrollieren und Nutzen von Musik- und (Welt-)Beziehungen schließt Resonanz jedoch aus.

Eine *mögliche Entfremdung* ist eine Grundgegebenheit der Weltbeziehung und konstituierender Teil von Resonanzbeziehungen, denn »Resonanz meint die Begegnung mit einem anderen als Anderem, nicht die Verschmelzung zu einer Einheit.« (Rosa 2016, S. 743) Resonanz, so Rosa, ist ein »primäres Weltverhältnis, während Entfremdung sich zwar notwendig, aber immer erst prozessual als Sozialisierungseffekt und Kulturwirkung einstellt.« (Rosa 2016, S. 624, H.i.O.) Genauso wenig wie Resonanz mit Konsonanz zu tun hat, darf die Entfremdung mit einer Dissonanz verwechselt werden. Resonanz liegt vielmehr zwischen einer Konsonanz und Dissonanz und entspricht daher einem Responseverhältnis, nicht jedoch einer Synchronisierung. Eine *mögliche Entfremdung* ist für Resonanzbeziehungen entscheidend, da sie als alternative Beziehungsform die Gefahr einer Instrumentalisierung oder Manipulation bannt. In der Entfremdung sagt einem die Welt nichts, sie wirkt gleichgültig (indifferent) oder gar feindlich (repulsiv). Eine weitere Form der Entfremdung ist die Echobeziehung, die selbstbezüglich keine anderen Stimmen miteinbezieht. Auf andere Stimmen jedoch ist Resonanz für eine Transformation angewiesen.

Die *Transformation* ist eine wechselseitige Anverwandlung. Sie geht aus einem Antwortgeschehen hervor und verändert die Beteiligten und ihre Wechselbeziehung, wobei eine intensive Lebendigkeit erlebt wird. Im Gegensatz zur Aneignung ist die Anverwandlung oder Transformation ein wechselseitiger Prozess, der ergebnisoffen verläuft. Erfolgt die Transformation unmittelbar und radikal, handelt es sich also um ein starkes (Schlüssel-)Erlebnis, das Erwartungen, Präferenzen und Werte schlagartig und (manchmal auch) nachhaltig verändert, so wird dies als Resonanz erster Ordnung bezeichnet. Eine Resonanz zweiter Ordnung hingegen vertieft und erweitert bereits bestehende Resonanzbeziehungen, was bisweilen mit dem Praktizieren von persönlich bedeutsamen Ritualen oder Routinen verbunden ist.

7.5.3 Begünstigende Impulse für die Resonanzaffine Musikvermittlung

Auf der dritten Scheibe sind begünstigende Impulse für eine Resonanzaffine Musikvermittlung aufgeführt. Es sind dies dramaturgische Aspekte, die es bei der Gestaltung von Musikvermittlungsszenarien zu bedenken gilt. Dazu gehören eine Spielidee, ein Spielkonzept, Zeitlichkeit, Körperlichkeit, Räumlichkeit (und deren Materialität und Lautlichkeit) sowie ein gewisses Risiko und ein Widerstand.

Mit der *Spielidee* ist ein Thema, eine bestimmte Musik(-auswahl) oder eine künstlerische Idee gemeint, die beim Konzipieren eines Resonanzaffinen Musikvermittlungsvorhabens als Ausgangs- und Referenzpunkt fungieren. Die dazugehörigen Leitfragen im Anhang beabsichtigen nicht, Spielideen zu erzeugen, sondern eine vorhandene Spielidee auf deren Resonanzaffinität hin zu befragen und weiterzuentwickeln. Eine Spielidee braucht eine künstlerische Intention und Dringlichkeit, die auch in Bezug zu gesellschaftlichen Fragen steht. Die Spielidee ist einerseits sehr klar, weist andererseits aber

eine Offenheit und Flexibilität für die Durchführung und Ausgestaltung auf. Zur Spielidee gehören auch Ideen, wie ein Publikum empfangen und wie eine offene, inspirierende Atmosphäre geschaffen werden kann. Schließlich geht die Spielidee auch auf das Musikverständnis und damit verbundene musikalische Gestaltungsmöglichkeiten ein, die im Sinne der *Radical Performance* (Leech-Wilkinson 2020) sehr weit gehen können.

Ein resonanzaffines *Spielkonzept* basiert auf einem Co-Agieren und auf einer Resonanzresonanz. Es fördert mediopassive sowie mediokonjunktive Beziehungsformen, die von den vorhandenen Möglichkeiten ausgehen, also ressourcenorientiert angelegt sind und Aktivität und Passivität, Verbindlichkeit und Freiheit vereinen. Oft spielt das Konzept mit einem Ähnlich- oder Verschiedenmachen, einer Kontextualisierung, ästhetischen Transformationen, Fragestellungen oder besonderen Herausforderungen. Das Spielkonzept will überraschen und medioordinative Begegnungsmöglichkeiten für mediopassive Aktionen mit einer mediokonjunktiven Beteiligung schaffen. Je nach Spielkonzept formieren sich andere Interaktions- und Partizipationsformen. Grundsätzlich arbeitet ein resonanzaffines Spielkonzept mit dem künstlerischen Mittel der Reduktion, um kreative Spielräume für ein reales oder imaginierendes Involvieren zu erleichtern und Performativität zu begünstigen. Das Spielkonzept beachtet die vier unterschiedlichen Dimensionen von resonanten Musikbeziehungen und versucht sie vielfältig und situationsgerecht einzusetzen.

Beim Spielkonzept geht es aber auch um Vereinbarungen, die das Vorgehen und konkrete Praktiken mitbestimmen, etwa ob das Konzert innerhalb einer bestimmten Reihe, in einem bestimmten Format (z.B. traditionell, moderiert, szenisch, partizipativ, installativ), für eine Tournee, mit oder ohne Dirigent*in, mit oder ohne Noten und in einer bestimmten Besetzung gespielt wird. Es sind zudem auch Leitlinien, Grundsätze und strukturelle sowie institutionelle Voraussetzungen gemeint, die das Vorgehen bestimmen, wie beispielsweise das vorhandene Budget, die Anzahl und Dauer von Proben sowie Organisations- und Kommunikationsformen. Schließlich umfasst das Spielkonzept auch Vereinbarungen für Abläufe während der Konzertsituation, also wie z.B. der Einlass des Publikums, der musikalisch-künstlerische Verlauf, mögliche Partizipationsformen oder die Applausordnung geregelt sind.

Impulse zur *Zeitlichkeit* gestalten den Zeitfluss (*Chronos*) von Musikvermittlungsvorhaben. Dies betrifft Hinführungen, Anfangssituationen, Übergänge, Pausen sowie verschiedene Formen des Abschließens und Verabschiedens. Die Zeitlichkeit bestimmt den Rhythmus und die Dichte einer Konzertsituation und versucht, Zeit-Inseln zu schaffen, in denen Zeit vergessen geht und sich eine intensive Zeitlosigkeit, eine gefühlte Ewigkeit (*Aion*) einstellt. Impulse für Zeitlichkeit sind sich bewusst, dass es hierfür eines günstigen Zeitpunkts (*Kairos*) bedarf, weshalb die Zeit medioordinativ geplant wird, also mit einem klaren und doch flexiblen Rahmen. Da Musik eine Zeitkunst ist, kann die Zeitlichkeit auch mit musikalischen Mitteln gestaltet werden, indem mit Bezügen, verschiedenen Tempi, Wiederholungen und Zufall gespielt wird.

Impulse, die die *Körperlichkeit* betreffen, gehen bewusst mit körperlich-leiblichen Praktiken und deren Wirkungen um. Sie wissen um die Zusammenhänge zwischen

dem Selbst-Körper-Welt-Verhältnis, die Resonanzbeziehungen zugrunde liegen, und kreieren daher Situationen, in denen die Menschen sich wohlfühlen, gestaltend partizipieren und sich inspirieren lassen können. Resonanz wird verstärkt, wenn die Musiker*innen eine starke Präsenz zeigen und sich gleichzeitig für andere Beteiligte und das Publikum interessieren, woraus sich in einer Wechselwirkung eine Co-Präsenz in Form einer *Feedback-Schleife* bildet. Was zwar nicht geplant, aber zugelassen werden kann, ist ein Widerfahrnis als starkes leiblich-ästhetisches Ereignis. Musiker*innen, die über ein Charisma verfügen und ihre Begeisterung zeigen, wirken ansteckend; gleichzeitig braucht es eine Sensibilität für das Geschehen, um manipulative Situationen zu verhindern. Impulse zur Körperlichkeit und Leiblichkeit sprechen die Sinne und die Sinnlichkeit an und regen zu einem inneren und äußeren Bewegtsein an. Dies kann durch bestimmte Aufstellungen und Atmosphären im Raum begünstigt werden und mit verschiedenen Formen und Haltungen beim Sitzen, Stehen, Gehen, Bewegen, Liegen, Tanzen oder mit nonverbaler Kommunikation intensiviert werden. Körperlichkeit schafft Nähe und (Blick-)Kontakt, Partizipation und Co-Kreation. Resonanzaffine Musikvermittelnde wahren jedoch eine notwendige persönliche Distanz und schützen die körperlich-psychische Unversehrtheit der Beteiligten.

Körperlichkeit und Leiblichkeit betreffen auch den Habitus von Musiker*innen und Publikum, also deren Haltung, Verhalten, Vorlieben, Gewohnheiten und Kleidung. Die Resonanzaffine Musikvermittlung reflektiert den jeweiligen Habitus und setzt gegebenenfalls Impulse, die den Habitus hinterfragen oder durchbrechen.

Impulse für die *Räumlichkeit* unterstützen deren hohes Affizierungspotenzial. Der Raum wird in seiner Räumlichkeit als Akteur wahrgenommen, wozu auch Materialität, Ausstattung und Atmosphären sowie Lautlichkeit gehören. Die Räumlichkeit lenkt die Wahrnehmung und Verhaltensweisen, schafft Nähe oder Distanz. Medioordinative Räume sind wandlungsfähige Räume, die bestimmte Vorgaben setzen und gleichzeitig offen sind für andere Nutzungen. Reduktion stärkt die Räumlichkeit und Performativität. Leere Räume zeigen sich in ihrer Materialität und Lautlichkeit und bieten sich damit als Spielraum an. Ein wichtiger Aspekt für die Räumlichkeit ist das Licht, mit dem nicht nur besondere Atmosphären und Räume geschaffen werden können, sondern das auch mit einer Lichtregie Verwandlungen von Räumen bewirkt sowie Übergänge und Abläufe steuern kann. So wandelbar die Räumlichkeit ist, so einflussreich ist sie auf das Geschehen. Räumlichkeit steht nicht nur in einer akustischen Beziehung zur Musik, sondern geht auch eine atmosphärische, inhaltliche und gestaltende Verbindung mit ihr ein. Räumlichkeiten sind mit Aussagen verbunden und stellen (soziale) Ordnungen auf, weshalb die Resonanzaffine Musikvermittlung (diskriminierungs-)sensibel mit Räumlichkeiten umgeht.

Impulse in Form eines *Risikos* oder *Widerstands* bewirken eine Dynamik. Sie bringen Ordnungen durcheinander und fordern die Beteiligten heraus. Solche Impulse treten manchmal als Überraschung auf oder aber als ungünstige Bedingungen, was beispielsweise den Raum, die Ressourcen, das Material oder die Zeit betrifft. Es gibt aber auch Konzertsituationen, in denen Risiken und Widerstände eingeplant werden, beispielsweise wenn ein Spielkonzept verlangt, dass der Zufall über das Geschehen

(mit-)bestimmt. Widerstände können sich aber auch in der Musik ereignen, verfügt sie doch über einen Eigensinn: in (fast) jedem Konzert ereignen sich unerwartete Situationen. Ob die Musiker*innen und Musikvermittler*innen dies zulassen, auf Risiko spielen und alle Beteiligten ihre Komfortzone verlassen, hat aber auch mit inneren Einstellungen zu tun. Grundsätzlich beinhalten ein Risiko und Widerstand ein Nicht-Verstehen, aber auch einen ästhetischen Überschuss, weshalb Irritationen gleichzeitig erschrecken und entzücken können.

7.5.4 Grundierende Prinzipien der Resonanzaffinen Musikvermittlung

Die vierte Scheibe verweist auf Prinzipien, die alle anderen Aspekte auf den ersten drei Scheiben prägen. Es handelt sich also um wesentliche Bedingungen, die das Vorgehen der Resonanzaffinen Musikvermittlung durchdringen. Als grundierende Prinzipien sind auf der Resonanzscheibe die Mixturen von Mediopassivität, Medioordination und Mediokonjunktivität sowie von Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit aufgeführt, weiters eine Wahrnehmbar- und Erreichbarkeit als sogenannte Halbverfügbarkeit, das Prinzip der Kollaboration⁹ sowie eine Sensibilität für Diskriminierungen und Ausschlüsse.

Die ersten drei Mixturen betreffen die *Mediopassivität*, *Medioordination* und *Mediokonjunktivität*. Die *Mediopassivität* meint ein gleichzeitiges Hören und Antworten, eine simultane passive und aktive Beteiligung. Die *Medioordination* gibt einen klaren Rahmen vor, der gleichzeitig flexibel ist und viel Spiel-, Gestaltungs- und Deutungsraum lässt. Medioordinative Situationen sind ergebnisoffen und gehen auf Unvorhersehbares ein. Sie sind in ihrer Mischung zwischen starrer und lockerer Ordnung keineswegs beliebig, denn sie weisen in ihrer Offenheit eine Entschlossenheit und Klarheit auf. In der *Mediokonjunktivität* mischen sich eine starke Verbundenheit mit einer losen Verbindung. In mediokonjunktiven Situationen finden sich Verbindlichkeit und Freiheit, individuelles Engagement und Verantwortungsbereitschaft, einzelne Interessen und ein Gemeinwohl.

In den drei Mixturen entwickelt sich eine Dynamik, ein Spiel im Dazwischen, ein Ausprobieren von verschiedenen Möglichkeiten, Rollen und Perspektiven und ein Changieren zwischen verschiedenen Positionen. Mediopassivität, Medioordination und Mediokonjunktivität sind genuin musikalische Mixturen; jedes Musizieren erhält seine Lebendigkeit von diesen drei Mischverhältnissen. Die Beschaffenheit der drei Mixturen kreiert einen *Safe Space*, der gleichzeitig einen *Liminal Space* eröffnet.

Eine weitere Mixtur umfasst eine gleichzeitige *Sinnhaftigkeit* und *Sinnlichkeit*. Diese beiden Begriffe stehen für die von Hartmut Rosa herausgearbeiteten starken und schwachen Wertungen. Die Sinnhaftigkeit (respektive die starken Wertungen) stehen für ethi-

9 Im Wissen, dass Kollaboration im Deutschen ein belasteter Begriff ist, wird er dennoch im Sinne der folgenden Begriffsklärung verwendet. Während bei einer Kooperation jede Person in ihrem Bereich parallel mit anderen Personen in einer Arbeitsteilung tätig ist und in wechselseitiger Unterstützung die eigenen Ziele erreicht, ohne sich und die Arbeitsweise zu verändern, ist die Kollaboration von Anfang an ein gemeinsamer dynamischer und offener Prozess, in dem ein gemeinsames Ziel ausgehandelt wird und bisherige Arbeitsweisen und Rollen sich fluide verhalten und verändern.

sche und moralische Überzeugungen und verorten Haltungen und Handlungen auf einer Bewertungslandkarte. Die Sinnlichkeit (beziehungsweise die schwachen Wertungen) erfassen dagegen die Lust und Wünsche auf einer Begehrenslandkarte. Resonanzbeziehungen sind von einer Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit durchwoben. Die Vorgehensweisen der Resonanzaffinen Musikvermittlung sind gleichzeitig sinnhaft und sinnlich. Eine Unterscheidung zwischen sogenannter Ernster Musik und Unterhaltungsmusik ist für die Resonanzaffine Musikvermittlung obsolet. Die Hybridität von Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit löst eine Trennung von Bildung und Unterhaltung, aber auch von pädagogischem und künstlerischem Zugang auf. Innerhalb des *Musicking* entfaltet sich in den entstehenden Beziehungen und Bedeutungen eine gleichzeitige Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit.

Mit dem Prinzip der *Wahrnehmbarkeit* und *Erreichbarkeit* ist eine Halbverfügbarkeit gemeint. Die Resonanzaffine Musikvermittlung ist nicht gänzlich unverfügbar, sondern ist wahrnehmbar und erreichbar, d.h. sie ist den Sinnen zugänglich und schafft ein Bewusstsein für sich selbst, und sie ist auch im praktischen Sinn zugänglich, indem sie durchgeführt und erlebbar wird. Hierzu braucht es einen Aufwand und eine Sensibilität dafür, inwiefern eine Erreichbarkeit gegeben ist. Es müssen also Ressourcen für die Resonanzaffine Musikvermittlung eingesetzt werden und allfällige Barrieren erkannt und möglichst beseitigt werden. Eine gute Wahrnehmbar- und Erreichbarkeit der Resonanzaffinen Musikvermittlung macht sie sichtbar und zugänglich, entspricht jedoch keiner Marketingstrategie. Denn die Resonanzaffine Musikvermittlung ist eine Einladung zu unterschiedlichsten Musikbeziehungen, nicht aber ein Nutzbarmachen von Musik für die Vergrößerung der eigenen Reichweite, die Verstärkung der eigenen Macht oder gar ein Steuern und Kontrollieren des Musikwesens.

Das Wahrnehmbar- und Erreichbarmachen betrifft im Kontext von Konzertsituationen auch das Schaffen einer »readiness to receive« (Brown et al. 2011, S. 7), also einer Offenheit, Neugier und grundsätzlichen Aufnahmebereitschaft. Um diese offene Erwartungshaltung zu fördern, ist es wiederum hilfreich, die Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit des Vorhabens zu stärken und über die Beziehungshaftigkeit des *Musicking* eine Nähe zu schaffen.

Auch das Prinzip der *Kollaboration*¹⁰ bewirkt eine Nähe, eine Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit. Kollaborationen im Sinne der Resonanzaffinen Musikvermittlung sind ergebnisoffene Wechselbeziehungen und zeigen sich nicht nur in äußerlich wahrnehmbaren kollaborativen Arbeitsweisen, sondern auch in einem grundsätzlichen Co-Agieren und Co-Kreieren, wie dies beim *Musicking* und in resonanten Beziehungen aufkonstituierende Weise der Fall ist. Die Resonanzaffine Musikvermittlung arbeitet gerne in genre-, disziplinen-, institutions- und generationenübergreifenden Kollaborationen ergebnisoffen an einem gemeinsamen Vorhaben. Daraus ergeben sich ästhetische Dialoge und Wechselwirkungen. In der Zusammenarbeit mit Menschen aus ähnlichen oder ganz anderen Handlungsfeldern entstehen in bisweilen herausfordernden Prozessen neue Ideen,

10 Zur Begriffsklärung von Kollaboration vgl. die vorige Fußnote.

sei dies beispielsweise mit Musiker*innen aus anderen Genres, Künstler*innen, Architekt*innen, Philosoph*innen, Mathematiker*innen, Historiker*innen oder Umweltwissenschaftler*innen. Die Zusammenarbeit kann aber auch mit Nachbar*innen oder »Experten des Alltags« (Dreyse und Malzacher 2007) erfolgen. Durch die Kollaboration erhält das gemeinsame Vorhaben eine *Re-Levanz*, es wird wieder hochgehoben und erzeugt für die Beteiligten eine situative Bedeutsamkeit.

Das Prinzip der *Diskriminierungssensibilität* emergiert in der vorliegenden Arbeit an vielen Stellen, da Entfremdung eine Grundgegebenheit von Weltbeziehungen darstellt und Resonanz sich nur vor dem Hintergrund einer möglichen Entfremdung zeigt. In jeder Beziehung, die gestiftet wird, finden auch Ausgrenzungen und Ausschlüsse statt, weshalb mit der Resonanzaffinen Musikvermittlung auch ethische Fragen verbunden sind. Mit ihrer Diskriminierungssensibilität setzt sich die Resonanzaffine Musikvermittlung selbstkritisch mit Formen der Ungleichbehandlung, Unterdrückung und Benachteiligung von Menschen auseinander und hinterfragt eigene Privilegien und Formen des *Otherings*. Die Resonanzaffine Musikvermittlung anerkennt eine Vielfalt verschiedener Resonanzsphären, in denen (eine bestimmte Form von) Musik eine wichtige Rolle spielen kann – oder auch nicht. Die Halbverfügbarkeit, wonach sich die Resonanzaffine Musikvermittlung ausrichtet, verhindert Vereinnahmungen und Ausnutzungen und fordert einen ressourcenschonenden Umgang mit Menschen und der Umwelt.

7.6 Praxis der Resonanzaffinen Musikvermittlung in Konzertsituationen

Nachdem anhand der Resonanzscheibe die Forschungsfrage beantwortet wurde, werden die einzelnen Aspekte nun in zwei unterschiedlichen Konzertsituationen beschrieben und konkretisiert. In diesem Kapitel wird die Drehscheibe als Analysetool von Konzertsituationen verwendet. Damit soll weder der Eindruck erweckt werden, dass die beschriebenen Konzertsituationen als resonant gelten, noch soll die Meinung aufkommen, gelingende Musikbeziehungen würden durch eine Kumulation von möglichst vielen begünstigenden Faktoren unterstützt. Resonanzbeziehungen ereignen sich bisweilen gerade in Konzertsituationen, die ungünstig erscheinen, etwa wenn jemand einspringen muss oder die Noten in einem Open-Air-Konzert davonfliegen. Resonanz, so kann nur wiederholt werden, unterliegt einer Unverfügbarkeit und ist grundlegend auf eine Affizierung angewiesen, weshalb es sich um eine nicht planbare, situative und subjektive Beziehungsqualität handelt. Die Auswahl der Beispiele beabsichtigt, die Resonanz begünstigenden Aspekte in zwei unterschiedlichen Konzertsituationen skizzenhaft zu konkretisieren, wobei nicht systematisch alle Aspekte abgearbeitet werden. Die jeweiligen Aspekte können sich selbstverständlich auch ganz anders manifestieren. Die folgenden Beispiele erheben in keinsten Weise einen Anspruch auf Resonanz und dienen auch nicht als Vorlage für ein Resonanzreplikat – dies würde der Resonanzaffinen Musikvermittlung fundamental widersprechen. Vielmehr möchten die Beispiele aufzeigen, wie ein Konzertgeschehen mit der Drehscheibe beschrieben und reflektiert werden kann. Eine fundierte Analyse zu jedem Aspekt kann allerdings nicht erfolgen, dies würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

Es handelt sich *erstens* um das inszenierte Konzert *Heim-Spiel*¹¹ von vier Musikern des Kammerorchester Basel, das die Autorin als Klassenzimmerstück für 11jährige Schüler*innen sowie im Rahmen einer wissenschaftlichen Tagung, in der es um internationale Netzwerke von Musiker*innen ging, als szenisches Konzert für ein Erwachsenenpublikum erlebte. Thema des inszenierten Konzerts sind die Musiker*innen selbst. Sie spielen und erzählen von ihrem Alltag als Musiker*innen eines international tätigen Orchesters, das deutlich häufiger auf Tourneen als in Basel selbst konzertiert. *Zweitens* beschreibt die Autorin die Produktion *#freebrahms* des Stegreiforchesters¹², die sie zwar nur als Film gesehen hat, zu der sie aber von Viola Schmitzer, Mitglied des künstlerischen Teams, in einem persönlichen Gespräch¹³ Einblicke in die Arbeitsweisen des Stegreiforchesters erhielt.

7.6.1 Heim-Spiel des Kammerorchester Basel

»Puh – hier stinkt's!« So begrüßt ein Geiger des Kammerorchester Basel, kaum hat er mit Geigen- und Rollkoffer das Klassenzimmer betreten, sein verduztetes Publikum. Zielstrebig läuft er zum Fenster, öffnet es, greift zu einem Federmäppchen, hält es ans Ohr und wartet ungeduldig. Erst als er seine Zimmernummer nennt, wird klar, dass der Geiger mit der Rezeption telefoniert und sich über die schlechte Luft in seinem fiktiven Hotelzimmer beklagt. In schnellen Szenenwechseln lernt das Publikum ihn und seine Kollegen kennen. Der Geiger ist zusammen mit einem Cellisten, Klarinettenisten und Trompeter auf einer Südamerikatournee, wo sie zwischen Orchesterproben, Auftritten im größten Konzertsaal der Welt und offiziellen Empfängen auch über sich selbst berichten, ihr Instrument vorstellen, Barbershop-Songs singen, eine musikalische Zeitreise unternehmen und sich fragen, ob Beethoven heute wohl ein DJ wäre. Die vier Musiker sprühen vor Spielfreude und überraschen das Publikum mit schrägen Ideen, spontanen Reaktionen und persönlichen Geschichten. Mal spielen sie sich selbst bei einer Probe, wo sie über verschiedene Interpretationsvorstellungen streiten und bezüglich Klangbalance auf die Meinung des Publikums angewiesen sind, mal kommentieren sie den Verlauf eines musikalischen Spannungsbogens wie ein spannendes Fußballmatch, um gleich anschließend ihr eigenes Solo mit »zu spät« oder »zu tief« zu bewerten. Sie spielen den Anfang von Beethovens 5. *Sinfonie* vorwärts und rückwärts, grooven und improvisieren nach Lust und Laune. Das Publikum hört die Musikstücke nicht als Konzertstücke, sondern aus der Perspektive der Musiker, sei es beim Proben, beim Jammen oder beim Warten auf den Einsatz bei einer exponierten Orchesterstelle. Die Musik wird meistens nur angespielt oder ist gekürzt, die Übergänge teilweise schroff. Immer aber spielen die Musiker auswendig. Sie spielen *mit* der Musik, in unterschiedlichsten Situationen.

Ohne ihn vorher zu kennen, bespielen sie den ganzen Raum, indem sie in allen Ecken des Zimmers, mitten in der Schulklasse oder für eine*n ganz bestimmte*n Schüler*in

11 Trailer der Produktion vgl. <https://www.kammerorchesterbasel.ch/de/musikvermittlung/klassenzimmerst%C3%BCcke.html> [15.07.2023].

12 Trailer der Produktion vgl. <https://www.stegreif.org/programm/freebrahms> [15.07.2023].

13 Das Gespräch fand am 16.04.2020 über Zoom statt.

musizieren. Dabei befinden sich die Musiker in unmittelbarer Nähe zu den Schüler*innen, blicken sie an und nehmen musikalisch oder verbal mit ihnen Kontakt auf. Die Musiker sind ständig in Bewegung, sei es beim Musizieren, beim Sprechen oder in kleinen Tanz- und Showeinlagen und wechseln von privater Kleidung zu Fliege und Frack oder verkleiden sich zum Spaß mit Accessoires und Perücke. Die Körperspannung und Ausstrahlung der Musiker erhalten beim Musizieren eine andere Qualität. Es ist eine hohe Präsenz spürbar, die Schüler*innen nehmen nicht nur den Klang der Instrumente, sondern auch die Körperlichkeit der Musiker aus direkter Nähe wahr.

So schnell wie die Szenen wechseln auch die Musikstücke und Genres, die nicht als Konzertstücke durchgespielt werden, sondern probiert, zerpfückt, neu arrangiert und lustvoll interpretiert werden. Die vier kommunizieren nicht nur mit Worten, sondern lassen auch ihre Instrumente sprechen und beziehen einzelne Schüler*innen in ihr Stück ein, etwa wenn jemand beim offiziellen Empfang nach dem Konzert in die Rolle des Botschafters schlüpfen und eine kurze Rede halten muss, wenn eine Schüler*in die Partitur mitsamt dem Auftrag erhält, die Interpretation der vier Musiker zu verfolgen und ihnen einen Einsatz zu geben oder wenn die Schüler*innen aus einzelnen Informationen den Tourplan der Musiker erraten müssen. Das inszenierte Konzert hat keine durchgehende Handlung und entspricht eher einer Collage. Mit szenischen Mitteln wie einem Freeze werden Zeit-Inseln geschaffen, in denen ein einzelner Musiker auf sehr persönliche Weise von sich und seinem Instrument erzählt und mit den Schüler*innen in einen Austausch kommt. Die Szenen sind sehr kurzweilig und das ganze Konzert sehr schnell rhythmisiert. Im Erzählen und in den einzelnen Episoden finden (Zeit-)Sprünge statt, was vom Publikum ein Mitdenken einfordert.

Wie das jeweilige Klassenzimmer aussieht und ob die Schüler*innen sich auf die Impulse einlassen, wissen die Musiker im Vorfeld nicht. Sie improvisieren jedes Mal mit der gegebenen Situation und den vorhandenen Möglichkeiten. Am Ende des Klassenzimmerstücks kommen die Musiker mit der Klasse ins Gespräch und bitten sie, ihnen ihre Lieblingslieder vorzusingen, die die Musiker dann versuchen zu begleiten. Vor ihrer Verabschiedung laden die Musiker die Klasse zu einem Gegenbesuch im Konzertsaal ein. Dies ist allerdings ein freiwilliges Angebot, das nur von einzelnen Klassen wahrgenommen wird.

Ihr *Heim-Spiel* entwickelten und studierten die Musiker gemeinsam mit einer Regisseurin ein und ist ihnen auf den Leib geschnitten. Die Produktion *Heim-Spiel* ist ein biographisches Musiktheater, in dem die Akteure und Inhalte eng miteinander verflochten sind. Das inszenierte Konzert lebt von den einzelnen Persönlichkeiten, aber auch vom gesamten Team und seinem Spielwitz. Das persönliche Kennenlernen und die Nähe zu den Musikern schaffen Relevanz und Sympathie. Das *Heim-Spiel* gibt Einblick in das Musikersein abseits der Konzertbühne, eröffnet neue Hörperspektiven auf Musikstücke und streift auch problematische Seiten des Berufes, etwa Streitigkeiten unter Musiker*innen, den Erfolgsdruck, die Vereinbarkeit mit der Familie oder das Spielen in einem prunkvollen Saal vor (fast) ausschließlich weißem Publikum im Teatro Colon in Buenos Aires, während nach dem Konzert der Bus nur mit Polizeischutz erreicht werden kann, da das Konzerthaus offenbar in einem gefährlichen, von Armut betroffenen Viertel liegt.

Alle diese Themen können nach dem *Heim-Spiel* gemeinsam besprochen werden, weshalb sich das *Heim-Spiel* auch ohne große Adaptionen ausgezeichnet für ein

kritisches Erwachsenenpublikum eignet, gibt es doch auf spielerische Weise einen ungewohnten Einblick in den Alltag von Orchestermusiker*innen.

Während das *Heim-Spiel* vor allem *Beziehungen zu Musik* und *mit Musik* stimuliert, sind es beim Stegreiforchester eher *Beziehungen in* und *mit Musik*, die durch eine musikalische Inszenierung und Improvisationen hervortreten.

7.6.2 #freebrahms des Stegreiforchesters

Bereits beim Betreten des atmosphärisch ausgeleuchteten Konzertsaals wird das Publikum von einem flirrenden Klang umhüllt und in seiner auditiven und visuellen Wahrnehmung sensibilisiert. Aus dem Flirren entwickelt sich allmählich ein Klangwirbel, dann eine Klangwolke, die nicht nur für das Publikum, sondern auch für die Musiker*innen einen immersiven Zugang zur Musik schafft. Licht, Inszenierung, Bewegung und Klänge kreieren eine besondere Atmosphäre der Verbundenheit unter den Menschen, für manche wohl auch zu Transzendente. Aus dem Klanggebilde steigen Melodien aus der 3. *Sinfonie* von Johannes Brahms auf, die allerdings nur auszugsweise in neuen Arrangements und Rekompositionen anklingen und durchwoben sind von Improvisationen sowie von Rock-, Balkan- und Salsamusik.

Die Musiker*innen begehen mit ihrer Dekonstruktion, Rekomposition und Improvisation zur Brahms-Sinfonie ein Sakrileg. Allerdings sind sie und wohl auch das Publikum gerade an diesem Bruch und dem sich daraus ergebenden Neuen interessiert. Im Stegreiforchester spielen junge Musiker*innen aus unterschiedlichen Genres mit großem künstlerischem Interesse für ein Musizieren jenseits bestimmter Stilregeln. Sie wollen mit ihrer Produktion Brahms aus starren Regeln befreien und eine eigene Sinfonie aus dem Moment heraus gemeinsam zum Klingen bringen¹⁴. Die Produktion #freebrahms wird von den Musiker*innen selbst entwickelt und lebt von ihren Eigenheiten, Präferenzen und Möglichkeiten. Ihr Musizieren entspricht einem persönlichen Statement und verbindet eine hohe Sinnhaftigkeit mit einer starken Sinnlichkeit. Mit ihrer eigenen Musik zeigen sich die Musiker*innen auch von einer verletzlichen Seite und gehen mit der Performance ein Wagnis ein. Sie spielen nicht nur ein Konzert, sondern setzen ihr Musizieren aufs Spiel. Ihre Aufführung kann daher auch als Mutprobe verstanden werden, sowohl für jede*n Musiker*in, als auch für das Kollektiv. Es gilt, mit Risiken und Schwierigkeiten umzugehen, das Wagnis und die Mutprobe zu bestehen, die eigenen Grenzen auszuloten, zu überschreiten und daran zu wachsen. Beim Musizieren sind die Musiker*innen einerseits ganz bei sich selbst und dennoch offen für die anderen und die Außenwelt.

Die Musiker*innen spielen auswendig und bewegen sich im Raum. Die Percussion wird auf mobilen Bühnen im Raum herumgeschoben. Die Aufstellungen sind bis zu einem gewissen Grad abgemacht, ergeben sich jedoch auch aus der jeweiligen Situation. Mitunter ist es für einzelne Musiker*innen schwierig, sich spielenderweise einen Weg durch das Publikum zu bahnen. Zwischen Musiker*innen und Publikum ergeben sich

14 Vgl. die Produktionsbeschreibung des Stegreiforchesters unter <https://www.stegreif.org/was-wir-tun> [15.07.2023].

daher Momente von unmittelbarer Nähe. Niemand dirigiert. Es existieren keine Noten, Pulte und Stühle; sie würden zu einem statischen Musizieren zwingen.

Unterstützt von einer Lichtregie, die dem Geschehen eine Dynamik und Fluidität verleiht, formt eine Choreographie musikalische Übergänge, rhythmisiert den Spannungsbogen mit Akzenten und gestaltet mit den Musiker*innen eindruckliche Bilder. In die Choreographie sind auch Szenen eingeflochten, in denen sich alle Beteiligten, also auch das Publikum, in eine bestimmte Richtung bewegen, sich setzen, aufstehen oder tanzen. Die Musiker*innen tragen farblich abgestimmte, bequeme Kleider und agieren barfuß. Blickkontakte zwischen den Musiker*innen sind in gewissen Situationen essenziell, gleichzeitig wird auch der Intuition und dem Moment vertraut. Die Musiker*innen kommunizieren mit ihrem Körper und über ihr Musizieren; sie reagieren auf (für Außenstehende nicht wahrnehmbare) *Cues*.

Während der Performance übernehmen die Musiker*innen unterschiedliche Rollen und fordern sich im Musizieren mit unterschiedlichsten Partner*innen heraus, ihren eigenen musikalischen Spielraum zu erweitern. Die Aufführung folgt einem großen Spannungsbogen, beginnt sehr ruhig und leise und verläuft über mehrere Kaskaden hin zu einem mitreißenden, tänzerischen Finale. Die arrangierten und rekomponierten Abschnitte lösen sich mit Improvisationen ab, woraus sich ein zeitlicher Verlauf ergibt: gewisse Teile haben ein klares Timing, andere sind frei und folgen dem Moment. Übergänge zwischen den einzelnen Teilen stellen die Musiker*innen vor besondere musikalische Herausforderungen.

Im Verlauf der Aufführung werden ganz unterschiedliche Energien und Emotionen freigesetzt; durchgehend ist bei allen Musiker*innen eine hohe Präsenz und Spielfreude spürbar. Die Vielfalt der Tätigkeiten und der freie Umgang mit unterschiedlichsten Musiken bieten dem Publikum viele musikalische Überraschungen. Es zeigt schon im Verlauf der Aufführung seine Begeisterung, ruft den Musiker*innen zu und spendet Zwischenapplaus. Gegen Ende der Aufführung fordert ein Percussionist mit Call and Response nicht nur die Orchestermitglieder, sondern auch das Publikum zum Mitspielen und Mitklatschen auf. Die Musiker*innen reißen das Publikum mit ihrer Begeisterung mit. Die Aufführung endet in einer großen gemeinsamen Tanz-Performance. Abseits der allgemeinen Begeisterung gibt es aber vielleicht auch Menschen im Publikum, denen eine solche Performance nichts sagt oder denen in der allgemeinen Euphorie unwohl ist und die kaum eine Möglichkeit finden, sich dem Sog der Gruppe zu entziehen. Wer sich nicht innerhalb eines Kollektivs auf immersive Weise auf Musik einlassen will, wem zu viel Pathos und tranceähnliche Zustände Mühe bereiten, empfindet in einer solchen Aufführung wohl eine starke Entfremdung.

7.7 Anwendung der Drehscheibe für das resonanzaffine Konzipieren von Konzertsituationen

Mit der Drehscheibe können nicht nur bestehende Konzerte und Musikvermittlungsprojekte analysiert, sondern auch neue Vorhaben konzipiert werden. Auch wenn Hartmut Rosa betont, dass er für die Anwendung der Resonanztheorie keine »roadmap« mitgeben könne (Rosa 2020, S. 412–413), wird hier der Versuch unternommen, mit der Dreh-

scheibe resonanzaffine Konzertsituationen zu begünstigen und das praktische Vorgehen anhand eines Beispiels aufzuzeigen. Die Drehscheibe und die zugehörigen Leitfragen entsprechen jedoch keinesfalls einer linearen Checkliste, die vollständig ausgefüllt und abgehakt werden muss, vielmehr dienen Drehscheibe und Fragen als Impuls für ein individuelles Experimentieren. Das Konzipieren von Konzertsituationen mit den Aspekten auf der Drehscheibe folgt dem spielerischen Gedanken ›was wäre, wenn...?‹ und eröffnet einen Möglichkeitsraum jenseits starrer Kriterien oder bestimmter so genannter *Best-Practice*-Vorbilder. Das Arbeiten mit der Drehscheibe und den Fragen entspricht einem lebendigen, co-kreativen Prozess, bei dem gewisse Aspekte mit einer Dringlichkeit emergieren, andere hingegen in den Hintergrund treten.

Das hier dargelegte Vorgehen versteht sich als Vorschlag; in der individuellen Praxis von Musiker*innen und Musikvermittler*innen werden sich weitere Varianten ergeben. Als kollaborative und co-kreative Praxis bezieht die Resonanzaffine Musikvermittlung wenn immer möglich die Beteiligten von Konzertsituationen in das Konzipieren mit ein. Konzipieren bedeutet im wörtlichen Sinn ›auffassen, in sich aufnehmen, sich etwas vorstellen¹⁵. Ideen, die in einem Konzept entworfen und entwickelt werden, entspringen einem Wahrnehmen, Beobachten und Hinhören. Daher beginnt und realisiert sich ein resonanzaffines Musikvermitteln als kontinuierliche (Feld-)Arbeit, bei der auf die jeweilige Situation eingegangen und mit den beteiligten Menschen, sofern sie dies wünschen, zusammengearbeitet wird.

In der Konzertplanung müssen frühzeitig Termin, Raum, Besetzung und Budget fixiert und für die Öffentlichkeitsarbeit auch ein Titel, das musikalische Programm sowie ein kurzer Programmtext kommuniziert werden. Der Text will das Publikum ansprechen und in ihm eine verheißungsvolle Vorstellung wecken, was eine vorhandene Konzeptskizze voraussetzt. Gleichzeitig braucht ein kollaboratives Konzipieren Zeit und einen flexiblen Rahmen, um neue Ideen im Verlauf des Konzeptions- und Probenprozesses realisieren zu können. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit eines medioordinativen Konzepts, das einerseits klar und dennoch flexibel und entwicklungsfähig ist.

Die Arbeit mit der Drehscheibe zielt nicht auf Szenarios mit einer Überwältigungsästhetik und will auch nicht jedes Konzert(-format) neu erfinden. Resonanz entzieht sich einer vollständigen Planung und ereignet sich besonders gerne in unerwarteten, vielleicht auch ungünstigen Momenten abseits arrangierter Settings: etwa bei der zufälligen Begegnung mit einer Straßenmusikerin (was auch einer Konzertsituation entspricht), beim spontanen ›Auftritt‹ eines Kindes, das auf berührende Weise seine Lieblingsmusik spielt oder beim absichtslosen Erkunden eines Hinterhofs, wo gerade ein Garagenkonzert läuft. Statt die Innovationsspirale weiter zu beschleunigen und einen hohen Aufwand für das ›Dekorieren‹ von Raum oder Musik zu betreiben, stellt sich die Resonanzaffine Musikvermittlung immer die Frage, wie das Vorhaben ressourcenorientiert und ressourcenschonend resonante Musikbeziehungen begünstigen kann, was keineswegs nur in neuen Konzertformaten, sondern auch in sinnhaft und sinnlich erlebten traditionellen Konzertformaten möglich ist.

Es ist zu empfehlen, bei der Beschäftigung mit der Drehscheibe bei der Spielidee zu beginnen und im Verlaufe des Prozesses eine mögliche Affizierung, Selbstwirksamkeit,

15 Vgl. <https://www.dwds.de/wb/konzipieren> [15.07.2023].

Unverfügbarkeit sowie die Beziehungsdimensionen zu thematisieren. Die Reihenfolge der einzelnen Aspekte kann nach Gutdünken gewählt werden und es müssen keinesfalls alle Aspekte berücksichtigt werden. Im Gegenteil: ein vollständiges Beantworten aller Fragen wäre kontraproduktiv und würde Intuition und Kreativität verhindern. Die nicht berücksichtigten Aspekte sollten aber auch nicht ganz außer Acht gelassen werden, denn die leeren Stellen sind gewissermaßen Lehrstellen: sie machen andere (vielleicht bisher vernachlässigte) Aspekte und Vorgehensweisen bewusst, laden zu einer Methodenvielfalt ein und tragen zu einer kritisch-reflektierten Praxis und deren Weiterentwicklung bei.

Um das Vorgehen möglichst umfassend zu illustrieren, wird im Folgenden zwar auf die allermeisten Aspekte der Drehscheibe eingegangen (was in der Praxis nicht der Fall wäre), es werden aber auch hier gewisse Aspekte nicht besprochen, da sie sich der beschriebenen Situation entziehen. Die Drehscheibe lädt dazu ein, von Scheibe zu Scheibe zu springen und bestimmte Aspekte miteinander in Beziehung zu bringen, was für das Konzipieren (und Analysieren) besonders anregend ist (vgl. dazu Kapitel 7.7.18). Die im Folgenden skizzierten Aspekte beziehen sich auf die zugehörigen Leitfragen im Anhang. Das skizzierte Konzertkonzept ist fiktiv¹⁶ und würde in Realität co-kreativ mit den Beteiligten – sofern sie dies wünschen – in einem längeren Prozess entwickelt. Gewisse Ideen und Vorgehensweisen würden verstärkt, andere hingegen verändert oder aufgegeben.

7.7.1 Spielidee von TraumRaum

Ausgangspunkt des zu gestaltenden (oder analysierenden) Konzepts ist eine Spielidee. Sie kann z.B. ein bestimmtes Musikstück, ein musikalisches Programm, ein außermusikalisches Thema, eine Idee oder ein bestimmter Ort sein. Ausgehend von der Spielidee wird umfangreich recherchiert und ein Ideenfundus angelegt. Hier versammeln sich rhizomartig Assoziationen, persönliche, gesellschaftliche, ortsspezifische, interdisziplinäre, historische, kultur- und musikwissenschaftliche Bezüge zur Spielidee. Der Ideenfundus speist sich aus

- einem Brainstorming und/oder anderen Kreativitätstechniken,
- einer breiten künstlerischen, interdisziplinären, fachlich fundierten Recherche, wobei keineswegs nur auf Texte eingegangen wird, sondern alle möglichen Ausdrucksformen und in besonderem Maße die Perspektive der Musiker*innen, deren Wünsche, Ideen und Fragen, aber auch deren Körperlichkeit beim Musizieren berücksichtigt werden,
- Gesprächen mit weiteren Musiker*innen, Expert*innen und Projektbeteiligten, sowie
- einem Dialog mit künstlicher Intelligenz, die kritisch-reflektiert als Werkzeug eingesetzt wird.

16 Die Autorin leitete über zehn Jahre umfangreiche mehrmonatige interdisziplinäre Musikvermittlungsprojekte von Kulturinstitutionen und Künstler*innen der freien Szene. Das vorliegende Beispiel basiert auf diesen Erfahrungen.

Wie es der Begriff Ideenfundus andeutet, wird ein Überfluss an möglichen Ideen, Informationen und Bezügen gesammelt. In einem nächsten Schritt werden besonders faszinierende und bedeutsame Ideen in Hinblick auf eine mögliche resonanzaffine Umsetzung diskutiert. Hier kommt die Drehscheibe und deren Anwendung ins Spiel.

Im Beispiel wird als Spielidee das Thema *Traum* gewählt und im Folgenden eine kleine Auswahl des Ideenfundus skizziert. Der Begriff *Traum* hat unterschiedliche Bedeutungen: Ein Traum ist *erstens* eine Vorstellung oder Erscheinung während des Schlafs oder unter Drogeneinfluss, entspricht *zweitens* einem rationalen, starken Wunsch, einer innigen Hoffnung und steht *drittens* metaphorisch für etwas Wundervolles, eben traumhaft Schönes¹⁷. Das Thema *Traum* betrifft alle Menschen, unabhängig von Alter, Herkunft, Sprache und Kultur und eröffnet allein schon begrifflich vom Albtraum bis zum Wunschtraum viele mögliche Spielfelder wie z.B. Traumbilder, Traumgespinste, Traummaschinen, Traumwelten, Traumdeutung oder luzides Träumen. Auch in Literatur, Film, Kunst, Religion, Psychologie, Neurowissenschaften, Geschichte und Politik (so könnte z.B. ein Konzert zu Martin Luther Kings *I have a dream* konzipiert werden) spielt der Traum eine große Rolle und es finden sich unzählige interdisziplinäre Bezüge – in der Literatur beispielsweise von Novalis, Franz Kafka oder Ingeborg Bachmann, die in ihrem Hörspiel *Ein Geschäft mit Träumen* einen Laden beschreibt, in dem Träume verkauft werden¹⁸ (was für eine Konzertinstallation eine inspirierende Spielidee wäre). Insbesondere die Künstler*innen der Romantik und des Surrealismus beschäftigen sich intensiv mit Träumen. Im 20. Jahrhundert führen viele Menschen, wohl inspiriert von Sigmund Freud, ein privates Traumjournal; einige dieser Aufzeichnungen liegen auch als Publikation vor, so z.B. von Walter Benjamin oder Meret Oppenheim.

Für ein Konzert besonders interessant ist, dass Träume Ruhe und Bewegtheit verbinden und Fiktion und Realität verschwimmen lassen. Das Thema *Traum* erlaubt es, Musik sowohl experimentell und abstrakt als Klang, Struktur und zeitlichen Energiefluss (z.B. mit erweiterten Spieltechniken, Mikrotonalität oder Aleatorik) als auch bildlich zu verwenden, so könnten typische Träume wie Fliegen, Fallen, surreale Begegnungen oder Landschaften, aber auch Einträge aus einem Traumjournal musikalisch dargestellt werden. Für eine bildliche Darstellung von Träumen werden oftmals stereotype Mittel verwendet, die man bewusst verwenden oder aber vermeiden kann. Zudem erlaubt das Thema *Traum* auch einen *site specific* Umgang mit Musik, der die besondere Materialität des betreffenden Raums erkundet.

Beim vorliegenden Beispiel wird entschieden, mit dem *Traum* als Erscheinung im Schlaf zu arbeiten. In einem nächsten Schritt werden bruchstückhaft die sich bisweilen widersprechenden Eigenschaften solcher Träume konturiert. Träume werden z.B. klar, undeutlich, fantastisch, bizarr, sprunghaft, inkonsistent und doch sinnvoll wahrgenommen. Sie weisen eine ungewöhnliche Logik mit paradoxen Situationen auf, Realität und Fiktion verschwimmen. Orte, Personen und Dinge wechseln unvermittelt, transformieren sich und erhalten eine neue Bedeutung. Auch die sensorische Wahrnehmung verändert sich: Berührungen, Gerüche, Geschmäcke, Klänge und Farben werden anders

17 Vgl. <https://www.dwds.de/wb/Traum> [15.07.2023].

18 Vgl. <https://www.srf.ch/audio/hoerspiel/ein-geschaefft-mit-traeumen-von-ingeborg-bachmann?id=10102733> [15.07.2023].

empfunden. Visuelle Elemente von einfachen geometrischen Formen bis zu detaillierten Landschaften werden realistisch oder abstrakt und häufig dynamisch wahrgenommen (insbesondere in Albträumen). Das Geschehen wird oftmals verdichtet, verschoben oder verwischt erlebt, auch das Zeitgefühl erfährt eine Verzerrung in alle Dimensionen. Mit einem Riss erfahren Träume oft ein abruptes Ende. Viele Träume weisen zudem eine emotionale Intensität mit einer unvorhersehbaren Dynamik auf. Auf Ereignisse und Handlungen kann (außer beim luziden Träumen) meistens nicht eingewirkt werden; in Träumen erfahren wir einen Kontrollverlust. Gewohnte Regeln werden aufgehoben, physische, soziale und moralische Grenzen durchbrochen. Uns selbst oder auch andere Wesen erleben wir in veränderten Identitäten und Rollen, wobei auch hier die Wechsel plötzlich erfolgen können.

Kompositionen¹⁹ zum Thema *Traum* existieren wohl tausende²⁰, so beispielsweise Henry Purcells *The Fairy Queen* mit einem losen Bezug zu Shakespeares Sommernachts Traum oder John Cages *Dream Music for the Dance by Merce Cunningham* sowie unzählige weitere Stücke in vermutlich sämtlichen Musikgenres dieser Welt. Da *Träume* in diesem Beispiel nicht im realistischen oder metaphorischen Sinn thematisiert werden, geht es nicht darum, ein Wunschkonzert mit Musik zum Träumen oder Programmmusik zu spielen. Vielmehr wird nach Musiken gesucht, die eine Verwandtschaft zu den soeben beschriebenen Eigenschaften von Träumen aufweisen, sei dies in ihrer Struktur und Machart, ihrer Spielweise oder in ihrer Wahrnehmung. Passende Musiken für ein Konzert zum Thema *Traum* finden sich daher auch ohne expliziten thematischen Bezug, etwa wenn

- die Musik einen passenden Gestus aufweist (wie z.B. Minimal Music oder George Crumbs *Music for a Summer Evening, Makrokosmos III*),
- Aleatorik eine Rolle spielt,
- die Form collagenähnlich ist,
- erweiterte Spieltechniken vorkommen,
- elektronische Musik einbezogen wird,
- außergewöhnliche Instrumente gespielt werden (z.B. Toy Piano oder Theremin),
- experimentelle, selbst erfundene Instrumente und Klangskulpturen ertönen,
- sphärische oder aber bedrohliche Musiken erklingen.

Weil diese musikalischen Merkmale es nahelegen und zudem das Thema *Traum* seit dem 20. Jahrhundert sowohl in der Psychologie als auch in den Neurowissenschaften sowie bei einer breiten Bevölkerung ein starkes Interesse weckt, fällt die Musikwahl auf eine

19 Da sich die vorliegende Arbeit (im Sinne einer besonderen Herausforderung) mit Konzerten beschäftigt, in denen bereits komponierte Stücke gespielt werden, beinhaltet das Konzept entsprechende Musiken, eröffnet gleichzeitig jedoch auch einen Spielraum für einen freien, improvisatorischen Umgang mit den musikalischen Vorgaben im Sinne der *Radical Performance*, vgl. Kapitel 4.3.

20 Eine thematische Auswahl westlich-klassischer Musik bietet Klaus Schneiders (1999) Lexikon der Programmmusik.

zeitgenössische Komposition²¹, nämlich (auch wenn nicht alle oben aufgelisteten Aspekte zutreffen) auf George Crumbs *Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)* für zwei Flügel und Percussion²².

Zu dieser Musik erfolgt eine weitere umfassende Recherche, wobei phänomenologische, kulturwissenschaftliche und musikwissenschaftliche Herangehensweisen miteinander verbunden werden und dabei immer auf die Besonderheiten der gewählten Musik und ihrer Interpretation geachtet wird. Dazu gehört auch eine enge Zusammenarbeit mit den Musiker*innen: was sind für sie besondere, faszinierende und irritierende Aspekte des Stücks? Welche Stellen sind weshalb besonders herausfordernd? Worauf sind die Musiker*innen beim Spielen angewiesen, inwiefern könnte aber auch mit dem Setting (z.B. was die Aufstellung der Instrumente und Positionierung der Musiker*innen betrifft) und dem Stück (im Sinne einer *Radical Performance*) experimentiert werden?

Da die Resonanzaffine Musikvermittlung Musikbeziehungen initiieren und verstärken will, beschäftigt sie sich intensiv mit der betreffenden Musik, denn schließlich sind die Musik (und ihre Interpret*innen) Hauptakteur*innen im zu knüpfenden Beziehungsnetz (vgl. dazu die Ausführungen zu *Musicking* in Kapitel 4.1). Auch wenn an dieser Stelle nicht eine umfassende Recherche erfolgen kann, werden im Folgenden wesentliche Merkmale von Crumbs Stück beschrieben, die im Vermittlungsprozess als Bezugs- und Anknüpfungspunkte verwendet werden können.

Zunächst interessieren die Besetzung und die Aufstellung der Instrumente: die beiden offenen, elektronisch verstärkten Flügel stehen sich gegenüber, um einen direkten Dialog zwischen den beiden Pianist*innen zu ermöglichen; dahinter befindet sich das Instrumentarium der beiden Percussionist*innen mit u.a. Vibraphon, Röhrenglocken, Gong, Crotales, Xylophon, Woodblock, Claves, Lotosflöten und Flaschen. Bei der Musik handelt es sich, wie der Titel *Music for a Summer Evening* schon sagt, um ein Nachtstück. Die Titel der einzelnen Sätze künden mystische (Klang-)Ereignisse an.

In I. *Nocturnal Sounds (The Awakening)* erklingen, einer Anrufung gleich, einzelne Töne auf Klavier, Gong, Glocken, Maracas, Crotales und Vibraphon, die sich allmählich zu einem bewegten und doch schwebenden Klangbild zusammenfügen. Dazu tragen insbesondere die gestrichenen Vibraphon-, Crotales- und Gongklänge sowie Klangeffekte und deren Nachhall auf den Flügeln bei, die das Hörerlebnis in (fast) allen Sätzen prägen. Isorhythmische Figuren wandern durch die Musik und versuchen zaghaft, eine Struktur herzustellen; auch wenn die sphärischen Klänge immer wieder heftig zerrissen werden, verdichten sie sich zu einer immer stärker vibrierenden Energie, bis diese auf ihrem Höhepunkt durch einen Gongschlag unterbrochen wird. In der II. *Wanderer-Fantasy*

21 Die erwähnten musikalischen Merkmale könnten jedoch auch eine *Radical Performance* von älterer Musik dramaturgisch begründen: so könnten z.B. verfremdete Fragmente eines romantischen Musikstücks gespielt werden.

22 Da die Resonanzaffine Musikvermittlung auf dem Verständnis von *Musicking* basiert, beschäftigt sie sich in ihrer Recherche mit Musik als Tätigkeit. Dazu gehört nicht nur eine Auseinandersetzung mit (Noten- und) Textmaterial, sondern in besonderem Maße mit der Aufführung der Musik. Es wird empfohlen, sich jeweils mit unterschiedlichen Interpretationen (im Idealfall im Dialog mit den ausführenden Musiker*innen) zu beschäftigen. Als Vorschlag hier zwei Interpretationen von Crumbs *Music for a Summer Evening* <https://www.youtube.com/watch?v=1R8N84XHAMA&t=4s> oder <https://www.youtube.com/watch?v=XoeTJg4NKWI> [15.07.2023].

stehen die beiden Percussionist*innen gebückt vor den offenen Flügeln und nutzen deren Korpus als Resonanzraum. Mit fragenden Motiven spielen sie auf Lotosflöten einen irreal anmutenden Dialog, während die Pianist*innen im Mittelteil mit einzelnen Tönen und Pizzicati ruhige sphärische Klangebenen weben. Neben Gong und Donnerblech kommen in *III. The Advent (with Hymn for the Nativity of the Star-Child)* verstärkt erweiterte Spieltechniken zum Einsatz. Dadurch drängen sich die beiden Flügel als Co-Akteure in den Vordergrund und fordern von den Pianist*innen vollen Körpereinsatz, sei dies mit harten oder gedämpften Schlägen auf die Basssaiten, mit Wischbewegungen über freischwingende Saiten (bei gleichzeitig gedrückten stummen Tasten), mit Pizzicati im Diskantbereich oder mit heftigen grellen Tremoli. Die Attacken von geschlagenen und gezupften Klaviersaiten wechseln sich mit ätherischen Saitenglissandi ab, aus denen leicht verzögert (aufgrund der gedrückten stummen Tasten) Phrasen einer Hymne auftauchen, die an ein mittelalterliches Organum erinnern. Die Percussionist*innen intonieren die Hymne auf dem Vibraphon und mit ihrer Stimme. Die Melodie wird allerdings immer wieder jäh in die Tiefe gerissen und von grellen Klangexplosionen unterbrochen, wodurch ganz unterschiedliche Facetten eines Klangkosmos ertönen. In *IV. Myth* erfahren die Klangereignisse in ihrer Gegensätzlichkeit noch eine Steigerung. In diesem Satz erklingen nur Percussionsinstrumente: die Pianist*innen spielen auf einer Mbira ein solistisches Zwischenspiel, schmettern mit aller Wucht Crotales auf Basssaiten oder klopfen mit Holzmallets auf den Metallrahmen des Flügels. Ein unvermittelter Schlag, ein scharfer durchdringender Schrei und das Schnattern eines Vibraslaps erzeugen Schrecken und Fürchten. Die einzelnen Klangereignisse wechseln sich ab und werden ohne nachvollziehbare Logik wiederholt. Manche pointiert abgesetzten regelmäßigen Schläge auf Claves, Flügelrahmen, Steine sowie geblasene Flaschenklänge, tief stöhnende Laute und rhythmisch gutturale Ausrufe strukturieren den Ablauf auf unvorhersehbare Weise und zelebrieren in ihrer Wiederholung die Zahlen 3, 5 und 7. Die aneinandergereihten Klangereignisse erzeugen unwillkürlich Beziehungen und verschleierte Bedeutungen. Der letzte Satz *V. Music of the Starry Night* beginnt mit einer perkussiven, grell klingenden Fanfare. Auf heftige Basscluster und ein vom Diskant abfallender Klangfunkenregen folgen immer wieder Saitenglissandi im *pianissimo*. Aus wabernden Klangschichten tauchen immer wieder Fragmente aus Johann Sebastian Bachs *dis-Moll-Fuge BWV 877* auf, allerdings verfremdet, da auf den Klaviersaiten Papier liegt und die Percussionist*innen die Melodie mixturartig auf dem Vibraphon begleiten. Heftige Klangeruptionen unterbrechen Glockenklänge, die sich ihrerseits mit hämmernden Tremoli intensivieren, bevor die Klänge sich beruhigen, verschwimmen, ausklingen und als Coda sirrende Vibraphonklänge an das Fugenmotiv erinnern.

Wie erwähnt dienen ein solches Hörprotokoll sowie Erkenntnisse und Ideen aus einer weiteren Beschäftigung mit Crumbs Musik als Ausgangs- und Anknüpfungspunkte bei der folgenden Konzeptionsarbeit mit der Drehscheibe. Im Sinne eines Arbeitstitels wird das Konzert *TraumRaum* genannt. Da das Thema *Traum* in der Adoleszenz an Wichtigkeit gewinnt und Musikvermittlungsprojekte für Jugendliche eher selten sind, wird im vorliegenden Beispiel entschieden, Jugendliche aktiv in das Konzertgeschehen einzubeziehen (vgl. dazu das Kapitel 7.7.4 zum Aspekt Kollaboration). Das Konzert selbst ist jedoch nicht als Jugendkonzert konzipiert, sondern ist für alle Menschen gedacht (für jüngere Kinder sowie für Menschen, für die verbundene Augen und der Aufenthalt in

Kellern unangenehm ist oder die in ihrer Mobilität eingeschränkt sind, wird ein entsprechender Hinweis bereits im Vorfeld des Konzerts transparent kommuniziert).

Mit der Musikwahl und ersten Spielideen werden Grundzüge des Konzerts festgelegt. Nun werden Musiker*innen angefragt, die nicht nur Crumb interpretieren, sondern auch eigene Gestaltungsideen einbringen, gerne improvisieren, mit dem Publikum interagieren und mit Jugendlichen im Vorfeld des Konzerts zusammenarbeiten wollen.

In den folgenden Kapiteln werden ausgehend von der beschriebenen Musik und der noch vagen Spielidee zu fast jedem Aspekt auf der Drehscheibe eine Fülle von Ideen skizziert; die Kategorien richtig und falsch existieren hier nicht, vielmehr gilt es, gemeinsam mit dem Team überzeugende Vorgehensweisen zu finden²³. Dieser Prozess wird auch mit den Musiker*innen besprochen: nur wenn sie im Vorhaben eine Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit erkennen und sie sich in ihrer Selbst-Körper-Welt-Beziehung (vgl. Kapitel 3.1.2) wohl fühlen, besteht eine Chance, dass auch das Publikum die Umsetzung der gewählten Ideen positiv erlebt und sich im Konzertgeschehen womöglich resonante Musikbeziehungen ereignen.

Als mögliche Hilfestellung für das Konzipieren (und Analysieren) von Konzertsituationen können einige der zugehörigen Leitfragen im Anhang verwendet werden. So soll bei der Spielidee deren gesellschaftliche Dringlichkeit und künstlerische Intention erläutert sowie formuliert werden, was denn auf dem Spiel steht. Da es bei der Spielidee um den zentralen Ausgangspunkt geht, sind die dramaturgischen Fragen nach dem Warum? nicht schon zu Beginn abschließend beantwortbar, sondern begleiten den ganzen Prozess des Konzipierens und Realisierens von Konzertsituationen. Die Drehscheibe und ihre Leitfragen sind ständige Begleiter, die Ideen generieren und hinterfragen. Das Konzert *TraumRaum* folgt z.B. der künstlerischen Intention, Gedanken von Jugendlichen zum Thema *Traum* einen Raum zu geben, mit ungewohnten Klängen neue Hörerfahrungen zu ermöglichen und die Beschaffenheit von Träumen auf nonverbale Weise zu ergründen.

7.7.2 Räumlichkeit bei TraumRaum

Nun folgt aus praktischen Gründen – Konzerträume müssen frühzeitig gebucht werden – die Beschäftigung mit der *Räumlichkeit* des Konzertorts. Für *TraumRaum* wird ein besonderer Ort gewählt: eine ehemalige Langsamfilter-Anlage für Trinkwasser, die aus einer Säulenhalle mit Sandboden und Holzdeck sowie einem großen Vorplatz unter mächtigen Blutbuchen besteht²⁴. Der Garten lädt zum Verweilen ein, die Säulenhalle liegt verborgen hinter einer Steinwand. Wer sich über ein paar Treppenstufen hineinwagt, betritt eine andere Welt: hier ist es schummrig, die Füße spüren unebenen Grund und versinken im Sand. Der Raum wirkt geheimnisvoll und vermittelt dennoch eine Sicherheit. Die Säulen und Gewölbedecke strukturieren den Raum und bieten ideale Flächen für Lichtprojektionen. Da der Raum in seiner rauen Materialität und dumpfen Lautlichkeit fasziniert und zum Entdecken einlädt, die Sichtverhältnisse für das Publikum aber

23 Das Finden von passenden Vorgehensweisen fordert zu einem späteren Zeitpunkt das Loslassen von liebgewonnenen Ideen, was im Fachjargon *kill your darlings* genannt wird.

24 Dieser Raum liegt in einem Basler Villenviertel, vgl. <https://filter4.ch/> [15.07.2023].

problematisch sind, wird für die Ausstattung von *TraumRaum* lediglich mit Lichtprojektionen und weißen (Sitz-)Kissen gearbeitet; es ist jedoch vorgesehen, dass das Publikum im Laufe des Konzerts durch den Raum wandelt und das Konzert aus unterschiedlichen Positionen hört. Aus technischen Gründen stehen die Instrumente auf einem Holzdeck, das Publikum sitzt während Crumbs Stücken rundum die Musiker*innen auf den Kissen im Sand. In den anderen Konzertphasen spielen die Musiker*innen im Raum verteilt und das Publikum kann sich seine Position selber wählen.

7.7.3 Affizierung bei TraumRaum

Sowohl das Thema *Traum* als auch der geheimnisvolle, nur selten zugängliche Konzertraum berühren und bewegen mich²⁵ und wohl viele Menschen. Alle Menschen haben Träume, sie sind etwas Verbindendes und doch sehr Persönliches. Das Thema *Traum* evokiert Erinnerungen und Hoffnungen, es ermöglicht unzählige Anknüpfungspunkte und Bezüge, es fasziniert und bleibt dennoch unfassbar. Bei der ehemaligen Trinkwasserfilteranlage beeindruckten mich die riesigen alten Blutbuchen im Garten, die historische Architektur mit der Gewölbedecke, in der ich mich geborgen fühle, und der Sandboden, der dazu verlockt, barfuß zu gehen, langsam und genussvoll durch die Säulenhalle zu schlendern und mit den Füßen Muster auf den Boden zu zeichnen.

Crumbs *Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)* begeistert mich seit vielen Jahren. Ich lernte das Stück im Rahmen eines Kinderkonzerts kennen, das ich für das Detmolder Sommertheater konzipierte und moderierte. Auch nach zwanzig Jahren erinnere ich mich sehr deutlich, auch körperlich-leiblich, an die besondere Atmosphäre und die fantastischen Klänge dieser Musik – und an die virtuosen Detmolder Studierenden, die dieses Stück interpretierten und sich auf meine abenteuerlichen Inszenierungsvorschläge einließen. In Crumbs Komposition faszinieren mich die musikalischen Dialoge, die dichte Atmosphäre, die klanglichen Überraschungen und die weiten Spannungsbögen, wozu insbesondere die eindrucklichen Momente der Stille beitragen. Ich lausche und nehme wahr: in Crumbs *Music for a Summer Evening* erlebe ich Staunen, Erschrecken, Erahnen. Ich bin ganz in der Musik und finde gleichzeitig Freiräume für unfassbare Gedanken. Crumbs *Makrokosmos III*, so scheint mir, eröffnet neue (Klang-)Welten und Galaxien, überrascht jedoch auch mit Schreckensmomenten und birgt die Gefahr von Entfremdung und Abwehr.

Vermutlich interessiert auch das potenzielle Publikum das Thema *Traum* in seinen unterschiedlichen Facetten. Allerdings verleitet dieses beliebte Thema (auch) im Musikbereich zu einer oberflächlichen Verwendung. Es gilt daher, für *TraumRaum* eine besonders ansprechende, aber auch tiefgründige Auseinandersetzung mit dem Thema *Traum* zu finden. Sich musikalisch mit Träumen zu befassen und dabei nicht nur Musik zum Träumen zu hören, sondern in einer Musikperformance Wesensmerkmale von Träumen (im Sinne von Erscheinungen während des Schlafs) zu erleben, die mit Worten kaum zu fassen sind, könnte für das Publikum faszinierend sein. Unterstützend wirkt hierbei bestimmt der geheimnisvolle Konzertort, der in der breiten Bevölkerung nicht bekannt

25 Da die Affizierung ein persönliches Berührt- und Bewegtsein meint, spricht die Autorin hier aus einer subjektiven Perspektive in der ersten Person.

ist. Das affizierende Potenzial von *TraumRaum* liegt also in einer sinnlichen, ernsthaften und gleichwohl verspielten musikalischen Beschäftigung mit dem Thema *Traum* und dem Entdecken eines außergewöhnlich atmosphärischen Raums. Aus diesem Grund beginnt das Konzert im Garten, wo das Publikum sich auf einem *Kleinen Markt der großen Träume* begegnet, verschiedene Stände besucht und an bestimmten Aktionen teilnehmen kann, die alle mit dem Thema *Traum* zu tun haben und teilweise später im Konzert wieder aufgegriffen werden.

7.7.4 Kollaboration bei TraumRaum

Damit allfällige Projektpartner*innen frühzeitig einbezogen und mitbestimmen können, wird als nächstes auf den Aspekt *Kollaboration* eingegangen. Um eine langfristige und verbindliche Kollaboration in der mehrmonatigen Vorbereitungsphase zu gewährleisten, werden aus pragmatischen Gründen Projektpartner*innen gesucht, die als bereits bestehende Gruppe in einer Organisation, Institution oder einem Betrieb tätig sind. *TraumRaum* wünscht daher eine Kollaboration mit ca. 17jährigen Jugendlichen und stellt Auszubildenden aus den Bereichen Grafik, Modedesign, Schneiderei, Metallbau oder Veranstaltungstechnik die Spielidee und Räumlichkeit vor. Es werden Ideen ausgetauscht, was der Beitrag der Jugendlichen sein könnte, z. B. ein künstlerisches (und daher nicht konkretes, sondern ästhetisch transformiertes) Formulieren der Träume der Jugendlichen, ein experimentelles Musizieren und Performen von Träumen, ein Lotsen des Publikums in eine Traumwelt, das Herstellen von Traumjournalen, surrealen Figuren/Kostümen, Soundskulpturen/Installationen, Augenmasken, (Sitz-)Kissen für das Publikum sowie ein Lichtkonzept für den Anlass²⁶. Die Form der Kollaboration wird gemeinsam mit den Beteiligten bestimmt (vgl. Müller-Brozović 2018). Die Jugendlichen erhalten in ihrer Arbeit professionelle Unterstützung von Expert*innen, sei dies je nach Vorhaben z. B. aus den Bereichen Szenographie, Choreographie, Sound Arts oder Slam Poetry.

7.7.5 Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit bei TraumRaum

Das Vorhaben ist sehr eng mit inneren Überzeugungen verbunden, spiegeln doch Träume unsere (bisweilen kontroverse) Auseinandersetzung mit dem, was wir eigentlich *sollten*. In Träumen werden Grundsätze und Gewissheiten auf den Kopf gestellt, es blitzen Visionen auf. Träume sind persönlich bedeutsam – auch wenn wir sie nicht deuten und verstehen können. Sich in einem Konzert dem besonderen Bewusstseinszustand von Träumen anzunähern, ist mit einer Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit verbunden, wird doch versucht, dieses täglich (oder nächtlich) erlebte und doch nicht fassbare Phänomen mit künstlerischen Mitteln (nach-)zu gestalten, besonders intensiv wahrzunehmen und zu hinterfragen. Das Thema *Traum* weckt Lust, es offenbart unsere innersten Begehren, also das, was wir eigentlich *wollen*. In seiner hohen Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit offenbart das Thema *Traum* eine hohe persönliche Relevanz, aber auch eine Verletzlichkeit, mit der behutsam umgegangen werden muss.

26 Diese vielen Ideen sind als Vorschläge zu verstehen und werden gemeinsam mit den Ideen der Beteiligten auf wenige relevante Vorhaben reduziert, die resonanzaffin weiterentwickelt werden.

Bei der Auswahl der Musiker*innen ist es wichtig, dass sie über das Vorhaben Bescheid wissen und darin eine Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit erkennen. Daher sind nicht (nur) eine zeitliche Verfügbarkeit und angemessene Bezahlung die entscheidenden Kriterien für eine Zusage, sondern (zusätzlich) eine wohlwollende Offenheit gegenüber dem Vorhaben, eine Experimentier- und Kommunikationsfreude sowie die Bereitschaft, sich auch in schwierigen Situationen zu engagieren.

Ein entsprechendes Commitment und einen bewussten Entscheid für das Vorhaben braucht es auch von den Jugendlichen. Ansonsten bleibt offen, ob sie das Vorhaben tatsächlich als sinnhaft und sinnlich einschätzen. Vielleicht vermissen sie einen konkreten Bezug zu ihrer fachlichen Ausbildung oder zu ihren Interessen und Werten. Vielleicht ist ihnen der institutionalisierte Kulturbetrieb und insbesondere zeitgenössische Musik fremd und sie wollen sich schlicht nicht damit befassen. Daher wird den Jugendlichen das Vorhaben möglichst praxisnah vorgestellt und ihnen danach die Möglichkeit gegeben, sich dafür oder dagegen zu entscheiden (Müller-Brozović 2018, S. 39–44).

7.7.6 Spielkonzept bei TraumRaum

Nachdem nun klar ist, *wer was wo* und *warum* spielt, widmet sich die Konzeption der Fragestellung, *wie* die Spielidee umgesetzt wird. Es geht also darum, den Rahmen und Ablauf des Konzerts zu skizzieren, die in der weiteren Planung gemeinsam mit den Projektpartner*innen konkretisiert werden.

Das Konzert *TraumRaum* besteht aus zwei Teilen: es beginnt mit einem *Kleinen Markt der großen Träume* auf dem Vorplatz im Garten und wird in der ehemaligen Filteranlage fortgeführt. Das Publikum wird von den Jugendlichen und Musiker*innen auf einem Marktplatz mit verschiedenen Ständen und Aktionen begrüßt. Die unterschiedlichen Angebote werden in vorgängigen Workshops entwickelt und sind als Einladung für das Publikum gedacht, gehören also keineswegs zum Pflichtprogramm. Je nach Ideen und Möglichkeiten der Projektbeteiligten könnten die Angebote beispielsweise sein:

- Ein Traumklangkollektor, bei dem das Publikum eine Melodie, einen Klang oder ein Geräusch aufnimmt, z.B. aus einem Wunsch- oder Albtraum (die Audiodateien werden als Teil einer Klangcollage im zweiten Teil des Konzerts verwendet).
- Ein traumhaftes Klangkabinett, bei dem Musiker*innen auf einem Toy Piano und Theremin spielen und zu dem auch das Publikum Klänge beitragen kann.
- Eine Traumschmiede, bei der das Publikum eine fiktive Traumfigur beschreibt, die dann von den Jugendlichen gezeichnet und aus Pappe ausgeschnitten wird (die Traumfiguren werden im zweiten Teil des Konzerts für Schattenbilder verwendet).
- Ein Elfhenskriptorium, wo das Publikum zum Stichwort Traum ein Elfchen schreibt²⁷ (die Texte werden im Konzert auf die Gewölbedecke projiziert).
- Ein Traumkarrussell mit skurrilen Metallobjekten als Klangskulptur, die sowohl von den Percussionist*innen als auch vom Publikum bespielt wird.

27 Ein Elfchen ist ein kurzes Gedicht, das aus elf Wörtern und einer festgelegten Form besteht, die einen Rahmen für ein assoziatives, kreatives Schreiben vorgeben.

- Ein Fernrohr oder eine VR-Brille für luzides Träumen, bei der ein*e Wissenschaftler*in Tipps gibt, wie Träume bewusst gesteuert werden können.

Als Überleitung zur zweiten Konzerthälfte erhalten die Konzertbesucher*innen von den Jugendlichen Augenmasken und werden darüber informiert, dass sie die Masken später im Konzert wieder ablegen dürfen, sobald sie die vorhin aufgenommenen Audiodateien aus dem Traumklangkollector in einer Soundcollage hören. Außerdem werden die Konzertbesucher*innen von den Jugendlichen gebeten, im Verlauf des Konzerts einen neuen Sitzplatz einzunehmen, wenn sie ein regelmäßiges Ticken hören. Vor Betreten des Konzertraums setzen sich die Konzertbesucher*innen die Augenmasken auf und werden von den Jugendlichen einzeln über ein paar Treppenstufen in den sandigen Konzertraum geführt, wo sie auf einem Sitzkissen Platz nehmen und einer Improvisation mit verschiedenen Holzklängen zuhören, die zu *Crumbs Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)* hinführt. Dabei bewegen sich die Musiker*innen und musizierenden Jugendlichen im Raum und umspielen die einzelnen Zuhörer*innen auch in unmittelbarer Nähe, bis alle Publikumsmitglieder ein akustisches Klangbad erlebt und Platz genommen haben. Es folgt eine längere Phase der Stille, in die schließlich der erste Satz aus *Makrokosmos III, Awakening*, gespielt wird. Mit einem direkten Übergang folgt die Klangcollage mit den aufgenommenen Audiodateien des Publikums, was als Aufforderung gilt, die Augenmasken abzulegen. Der Raum ist spärlich beleuchtet. Die Musiker*innen und Jugendlichen tragen Lichterketten, sie bewegen sich im ganzen Raum, sind aber kaum zu erkennen. Mit Bezug auf den folgenden Satz von Crumb spielen die Musiker*innen und Jugendlichen auf Lotosflöten dialogisch zur live gesteuerten Klangcollage mit den aufgenommenen Traumklängen des Publikums. Mit der Zeit verändert sich das Licht und es huschen Elfchen-Gedichte, die das Publikum verfasst hat, über die Gewölbendecke. Ein langsamer Lichtwechsel leitet mit einem *decrecendo* zum zweiten Satz über, der *Wanderer-Fantasie* aus *Crumbs Makrokosmos III*. Während des Stücks wird durch eine entsprechende Lichtregie die Säulenstruktur des Raums immer besser erkennbar. Nach dem Verklingen des letzten Tons markiert ein schroffer Wechsel zu grellem Licht und tiefen Trommelwirbeln den Beginn einer Improvisation mit perkussiven Klängen auf Klaviersaiten, Becken und Gongs. Die Jugendlichen führen dazu mit den Traumfiguren des Publikums mit verzerrten, mal kleinen, mal großen Schattenbildern auf der Gewölbendecke groteske Tänze auf. Die Improvisation führt direkt in den dritten Satz, *The Advent*. Mit dem ersten heftigen Klang des Stücks wird es im Raum stockdunkel, nur die Musiker*innen werden minimal beleuchtet. Gegen Ende des Stücks wird der Raum langsam heller und die Jugendlichen treten als Traumgestalten in skurrilen, selbst kreierten Kostümen auf. Einige wandeln durch den Raum, lassen Sandkörner durch die Hände rieseln, graben sich in den Sandboden ein, andere improvisieren gemeinsam mit den Musiker*innen mit Steinen und Flaschen und formieren sich zu Skulpturen. Das Publikum wird von den traumwandelnden Gestalten nonverbal dazu aufgefordert, aufzustehen und mit ihnen den Raum und die klingenden Skulpturen zu erkunden. Ein regelmäßiger Claveschlag weist schließlich das Publikum darauf hin, eine neue Sitzgelegenheit zu wählen. Nachdem alle Personen ihre Plätze eingenommen haben, erklingt *Myth*, der vierte Satz aus *Crumbs Music for a Summer Evening*. Dazu folgt das Licht in zurückhaltender Weise der Musik. Mit Ende dieses Satzes setzen sich die Jugendlichen Augenmasken auf und

fordern das Publikum nonverbal auf, es ihnen gleich zu tun. Es erklingt der letzte Satz, *Music of the Starry Night*, in dem Ausschnitte aus Bachs *dis-Moll-Fuge BWV 877* mit verzerrtem Klang zitiert werden. Aus einer längeren Phase der Stille erklingt zum Abschluss des Konzerts die Bach-Fuge nochmals, diesmal ohne Verzerrung und in ganzer Länge. Erst beim Applaus setzen die Zuhörer*innen ihre Augenmasken wieder ab. Nach dem Konzert sammeln die Jugendlichen die Augenmasken ein, das Publikum erhält im Gegenzug ein von den angehenden Grafiker*innen gestaltetes Programmheft, das einerseits von ihnen verfasste Texte zum Konzert sowie kurze Interviews mit den Musiker*innen, einem*r Traum-Expert*in aus den Bereichen Psychotherapie und Neurowissenschaft enthält und andererseits mit leeren Seiten dazu einlädt, ein eigenes Traumjournal zu führen. Der Konzertabend klingt mit traumhaften Drinks und angeregten Gesprächen an der Bar aus.

7.7.7 Selbstwirksamkeit bei TraumRaum

Das oben skizzierte Konzept für *TraumRaum* wird nun anhand der weiteren Aspekte auf der Drehscheibe reflektiert und gegebenenfalls verändert. Was die Selbstwirksamkeit betrifft, so eröffnen die Spielidee und das Spielkonzept den Jugendlichen (fast zu) viele Gestaltungsmöglichkeiten. Sie können sich mit ihren Ideen und fachlichen Kenntnissen einbringen, sich aber auch, wenn sie dies möchten, bei der musikalischen Improvisation beteiligen. Die Beiträge der Jugendlichen sind ein wesentlicher Bestandteil des Konzerts: sie zeigen einerseits den Musiker*innen und dem Publikum die Perspektiven und Expertise von jungen Menschen und laden andererseits das Publikum ein, sich selbst zu beteiligen. Die Jugendlichen erreichen, berühren und bewegen das Publikum im wahren Sinn des Wortes. Die Zuhörer*innen entscheiden selbst, ob sie sich bei den Aktionen auf dem *Kleinen Markt der großen Träume* aktiv einbringen möchten oder lieber nur beobachten und sich beim Geschehen im Garten und in der Filteranlage innerlich berühren und bewegen lassen. Sich mit verbundenen Augen über Treppenstufen in einen Raum mit unebenem Grund führen zu lassen, ist zunächst mit einer großen Einschränkung der Eigenständigkeit und Selbstwirksamkeit verbunden. Das Ausschalten des Sehsinns führt jedoch zu einer Schärfung der Wahrnehmung, insbesondere des Hörsinns. Möglicherweise erlebt sich das Publikum, wenn es die Situation sinnhaft und sinnlich wahrnimmt, als selbstwirksam, weil es sich aktiv den vorhandenen Phänomenen zuwendet und versucht, die Situation zu erfassen. Diejenigen Publikumsmitglieder, die aktiv an den Marktaktionen teilgenommen haben, entdecken ihre Beiträge im Konzert wieder und erleben sich als Teilhabende und Teilgebende.

Zusätzlich zum Musizieren erfahren die beteiligten Musiker*innen sich selbstwirksam, wenn sie (sofern sie dies möchten) eigene musikalische und konzeptionelle Ideen vorschlagen, vermitteln und realisieren. Im Austausch mit den Jugendlichen erhält ihre Tätigkeit eine Relevanz und beim Improvisieren agieren die Musiker*innen nicht »nur« als nachschöpfende Interpret*innen, sondern als genuin kreative Gestalter*innen.

7.7.8 Beziehung zu Musik bei TraumRaum

Bei *TraumRaum* beschäftigen sich sowohl die Musiker*innen, die Jugendlichen als auch das Publikum mit einem bestimmten Thema, einem Ort, einer Musik und deren Machart. Dabei werden auch explorative und improvisatorische Vorgehensweisen gewählt, die einen Spielraum eröffnen und ein sich Involvierendes erlauben. Die Auseinandersetzung mit dem Thema *Traum* und den Eigenheiten von *Music for a Summer Evening* verläuft co-kreativ und offen. Statt mit absoluten Kriterien wie richtig oder falsch, werden Entscheidungen situativ getroffen, wobei eine stimmige Vorgehensweise immer auch ein irritierendes Moment aufweisen kann, da dies eine Beziehung zu Musik begünstigen kann.

Eine für das Publikum relevante Beziehung zu Musik sind die Höranweisungen, die es vor dem Betreten des Konzertraums von den Jugendlichen erhält, um sich daran zu orientieren und hörend zu entscheiden, wann die Augenmaske abgelegt und wann ein neuer Sitzplatz gesucht werden kann. Beim Einlass werden die Zuhörer*innen in unmittelbarer Nähe bespielt und erleben ein ›Klangbad‹, was in seiner Intensität eine Beziehung zu Musik einfordert. Die eigenen musikalischen oder literarischen Beiträge des Publikums begünstigen ebenso eine Beziehung zu Musik. Zudem locken die besonderen Instrumente und Spieltechniken zu einem Ergründen dieser Klänge und initiieren damit Beziehungen zu Musik. Außerdem eröffnen die dialogischen Strukturen und Zitate bei Crumb sowie die Bezüge zwischen den Improvisationen und Crumbs Komposition vielfältige Beziehungen zu Musik²⁸. Alle genannten Musikbeziehungen gelten auch für die Jugendlichen und Musiker*innen²⁹; für sie ergeben sich zusätzlich beim gemeinsamen Improvisieren Beziehungen zu Musik, stellen sich dabei doch folgende Fragen: Was höre ich und wie reagiere ich darauf? Wann und wie spiele ich welches Instrument?

7.7.9 Beziehung in Musik bei TraumRaum

Ein immersives Musikhören steht bei *TraumRaum* im Zentrum: das Thema *Traum*, der besondere Konzertraum sowie Crumbs atmosphärische Musik begünstigen Beziehungen in Musik. Zudem weisen das Thema *Traum* und Crumbs Komposition inhaltlich eine starke Verbundenheit mit dem Leben und Universum auf, was existenzielle Musikbeziehungen verstärkt. Auch der Umgang mit der Räumlichkeit, deren Materialität und insbesondere das Lichtkonzept zielen darauf ab, das immersive Erleben von Musik zu verstärken. Ob allerdings die (Licht-)Inszenierung den Fokus auf die Musikbeziehungen begünstigt oder eher beeinträchtigt, ist unklar; möglicherweise entstehen mit verbundenen Augen stärkere Beziehungen in Musik. Daher ist beim Lichtkonzept Vorsicht

28 Crumbs *Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)* generiert für Kenner*innen westlich-klassischer Musik neben einer Beschäftigung mit dessen Kompositionsweise weitere Beziehungen zu Musik, erinnern doch Crumbs Besetzung und gewisse Passagen an Musiken von Bartók (*Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug; Mikrokosmos*), Debussy (*La cathédrale engloutie* aus *Préludes I*), Messiaen (*Le réveil des oiseaux*), Mussorgsky (Glocken in *Boris Godunow* sowie *Das große Tor von Kiew* aus *Bilder einer Ausstellung*), Bach (*dis-Moll-Fuge BWV 877*), die frühe Mehrstimmigkeit (Organum) sowie Ars Nova (Isorhythmik).

29 Als Interpret*innen pflegen die Musiker*innen grundsätzlich Beziehungen zu Musik.

geboten; eine technische Probe vor Ort einige Tage vor dem Konzert wäre hilfreich, um allenfalls das Konzept anzupassen.

Während die Zuhörer*innen und Jugendlichen (falls sie sich darauf einlassen) wahrscheinlich vor allem Beziehungen *in* Musik erleben, ist dies für die Musiker*innen beim Interpretieren von Crumbs *Makrokosmos III* kaum möglich, fordern doch die Komposition und das Zusammenspiel höchste Konzentration. Dennoch ist für eine packende Interpretation entscheidend, dass auch die Musiker*innen das Potenzial von Beziehungen *in* Musik ausloten und die Musik entsprechend performen.

7.7.10 Unverfügbarkeit bei TraumRaum

Träume sind – auch wenn einige Menschen versuchen, luzide zu träumen – unverfügbar; entsprechend sollte ein Konzert zu diesem Thema eine besondere Sensibilität für die Unverfügbarkeit aufweisen. Bei *TraumRaum* sind alle Konzertphasen und insbesondere die ›Führung‹ und die (Re-)Aktionen des Publikums sehr genau geplant. Der Improvisation und damit der Unverfügbarkeit wird zwar immer wieder Raum gegeben, allerdings innerhalb eines klar vorgegebenen Rahmens. Gewisse Annahmen können allerdings nicht geprobt und überprüft werden: funktionieren die Abläufe wie gedacht, insbesondere der geführte Einlass in den Konzertraum? Einerseits sollte bei kritischen Punkten wenn möglich eine Realisierbarkeit geprüft werden, andererseits könnte den Mitwirkenden und dem Publikum bei musikalisch-dramaturgischen Aspekten mehr Freiheit gegeben werden. Um alle diese Fragen zu klären, wird vorgeschlagen, eine offene Probe mit Testpublikum durchzuführen.

7.7.11 Risiko und Widerstand bei TraumRaum

Aus künstlerischer und organisatorischer Perspektive bieten sowohl die Open-Air-Situation als auch die Filteranlage mit ihren akustischen und architektonischen Eigenheiten besondere Herausforderungen, auf die nur bedingt reagiert werden kann. Ob sich im Garten eine Marktatmosphäre ergibt, hängt wesentlich von den interagierenden Menschen ab, weshalb die Jugendlichen ihre Rolle und Kommunikation mit einem Testpublikum proben. Auch das Führen von fremden Personen mit verbundenen Augen braucht Vertrauen und Erfahrung, da eine reale Unfallgefahr besteht. Zudem können für Menschen mit negativen Vorerfahrungen das Verbinden von Augen sowie Kellerräume verstörend wirken. Daher sollte mit einer Triggerwarnung darauf hingewiesen werden.

Ein weiteres erhebliches Risiko liegt in der Kommunikation und Organisation von *TraumRaum*, sind doch viele Personen mit ganz unterschiedlichen Erfahrungen, Erwartungen und Arbeitsweisen beteiligt. Für die Planung und Durchführung von *TraumRaum* sind daher eine erfahrene Produktionsleitung und eine gute Teamarbeit wesentlich.

Künstlerische Widerstände in Form einer fehlenden oder nachlassenden Motivation von (einzelnen) Schüler*innen treten im Probenprozess mit Schulklassen häufig auf. Gleichzeitig zeigen Kinder und Jugendliche erfahrungsgemäß im Ernstfall, also am Konzert selbst, eine extreme Steigerungskurve und beeindrucken das Publikum mit ihrer Darbietung und ihrem hohen Engagement. Während des Probenprozesses hingegen folgt nach einem energiegelassen Start oft eine schwierige Phase. Die Leitungspersonen

müssen in Bezug auf das gemeinsame Vorhaben immer wieder die Sinnfrage stellen – und gleichzeitig dem Spaß genügend Raum geben, denn nicht nur die Sinnhaftigkeit, sondern auch die Sinnlichkeit sind wesentlich für die Motivation der Beteiligten und für die Dramaturgie des Konzerts. Entsprechend stehen die künstlerischen Widerstände in einem sehr engen Verhältnis zu zentralen Fragen des Vorhabens: Warum braucht es diese Produktion? Warum wird das Konzert auf diese Weise gestaltet? Welche Ideen haben die Beteiligten und wie können diese aufgegriffen werden?

7.7.12 Zeitlichkeit bei TraumRaum

Das Konzert weist in beiden Teilen ganz unterschiedliche Formen von Zeitlichkeit auf. Auf dem Marktplatz existieren weder ein gemeinsamer Zeitfluss noch ein Spannungsbogen. Das Publikum hat hier die Möglichkeit, selber zu entscheiden, wie lange es wo verweilt. Im Konzertraum hingegen wird der zeitliche Verlauf vorgegeben, wobei sich die einzelnen Sätze von Crumb und die freien Improvisationen ablösen. Im Konzept wird darauf geachtet, die Übergänge und die Improvisationsphasen jeweils unterschiedlich und inspiriert vom verzerrten Zeitgefühl in Träumen zu gestalten. An welchen Stellen eine besondere Dichte von zirkulierender Energie, d.h. eine Co-Präsenz entsteht, ist schwierig abzuschätzen, weshalb es hilfreich ist, diese dramaturgischen Fragen im Team und eventuell auch mit einer externen Person (einem *oeuil extérieur*) zu besprechen. Die Ausführungen zu Zeitlichkeit und Co-Präsenz in der vorliegenden Arbeit weisen darauf hin, dass Zeitempfinden und Beziehungsqualität in einem engen Bezug stehen. Es bietet sich daher an, Zeitlichkeit auf der Drehscheibe in Verbindung mit weiteren Aspekten wie den verschiedenen Musikbeziehungen oder der Selbstwirksamkeit zu reflektieren. Im Konzert *TraumRaum* könnten etwa die Improvisationsphasen vom Publikum ganz anders wahrgenommen werden als von den aktiv Beteiligten. Es ist daher darauf zu achten, dass die Improvisierenden nicht nur für sich spielen, sondern auch dem Publikum zuhören und die Zuhörer*innen als Co-Akteur*innen wahrnehmen. Zudem sollte beim Konzept nochmals genauer untersucht werden, welche Musikbeziehungen sich dem Publikum während der Improvisationen auf tun.

7.7.13 Körperlichkeit bei TraumRaum

Mit Körperlichkeit wird in *TraumRaum* ganz unterschiedlich umgegangen. Auf dem Marktplatz können die Beteiligten selber bestimmen, wo sie sich wann aufhalten und inwiefern sie die Situation mitgestalten wollen. Wem die Angebote des Markts nichts sagen, kann sich auch zurückziehen und das Geschehen aus der Ferne beobachten. Den Grad der Nähe, die Art der Begegnung und des Austauschs bestimmen die Beteiligten selbst. Dies verändert sich schlagartig mit dem Verteilen der Augenmasken. Um dem Konzertgeschehen weiter zu folgen, müssen die Publikumsmitglieder ihre Eigenständigkeit aufgeben und sind in ihrer Körperlichkeit auf die Nähe und Führung der Jugendlichen angewiesen. Hier braucht es eine Sensibilität für die körperlich-psychische Befindlichkeit jeder Person. Nicht sehen zu können und dabei über Treppenstufen und Sandboden zu einer ungewohnten Sitzgelegenheit geführt zu werden, entspricht einem Kontrollverlust und löst eine große Verunsicherung aus, vielleicht auch einige

Schreckensmomente. Die Situation verlangt Vertrauen und fokussiert die Betroffenen auf ihre Körperlichkeit: sie nehmen sich hörend und tastend intensiv in ihrem Dasein wahr und loten die Beziehung zwischen ihrer Körperlichkeit und der Außenwelt aus. Auch die Jugendlichen intensivieren beim Führen des Publikums ihre Wahrnehmung. Sie fühlen sich in die Körperlichkeit der anderen Person ein und passen sich ihr an. Im Konzertraum geben die Sitzkissen den Zuhörer*innen wieder Halt und bewirken (hoffentlich) eine entspannte Haltung, aus der sich die Zuhörer*innen beim Aufstehen jedoch nur mit einer Anstrengung befreien können. Auch der Sandboden zeigt sich widerständig und gleichzeitig inspirierend: er bewirkt einerseits ein langsames und bewussteres Gehen auf unebenem Grund und lädt andererseits zum spielerischen Gestalten ein.

Die Räumlichkeit, Materialität und Lautlichkeit der Filteranlage beeinflusst auch die Körperlichkeit der Musiker*innen. Besondere Aufstellungen, der Sandboden, die Lichtverhältnisse sowie die Akustik stellen für das Musizieren eine Herausforderung dar und verlangen ein intensiveres körperliches Musizieren, was sich wiederum positiv auf die Wahrnehmung des Publikums auswirken kann. Das Konzertgeschehen erleben die Zuhörer*innen sowohl sehend als auch mit verbundenen Augen. Dabei verändert sich wohl auch die körperlich-leibliche Wahrnehmung.

7.7.14 Mediopassivität, Medioordination und Mediokonjunktivität bei TraumRaum

Ein gegenseitiges Zuhören und Antworten findet bei *TraumRaum* offensichtlich an den Marktständen sowie beim Improvisieren statt. Das Konzept sollte sich aber nicht auf diese mediopassiven Phasen beschränken, sondern insbesondere im Konzert immer wieder Gelegenheiten schaffen, in denen die Musiker*innen dem Publikum zuhören und das Publikum sich den Musiker*innen zuwendet. Die Konzeption von *TraumRaum* hat im medioordinativen Sinn einen klaren Rahmen mit Freiräumen in den Zwischenspielen von *Music for a Summer Evening*. Eine Mediokonjunktivität, also eine gleichzeitige Verbindlichkeit und Flexibilität, wird am Konzertabend von allen aktiv Beteiligten verlangt, insbesondere aber im Vorbereitungsprozess. Da eine Lebendigkeit auf ein Oszillieren innerhalb dieser drei Mischverhältnisse angewiesen ist, wird bei der Weiterentwicklung und Realisierung der Konzeptskizze darauf geachtet, wie diese Interaktionsformen noch intensiviert werden können. Den Jugendlichen könnte z.B. mehr Verantwortung übertragen werden, die Musiker*innen könnten sich größere musikalische Freiheiten erlauben und das Publikum könnte die (freiwillige) Möglichkeit erhalten, sich an einer Improvisation zu beteiligen.

7.7.15 Wahrnehmbarkeit und Erreichbarkeit bei TraumRaum

Das Konzept von *TraumRaum* versucht, den Hörsinn zu stärken und zielt auf ein intensives sinnliches (und gleichzeitig sinnhaftes) Erlebnis. *TraumRaum* will verlockend leichte und doch tiefe, ernsthafte Musikbeziehungen stiften und sowohl für Menschen, die die gespielte Musik bisher nicht kennen, als auch für Crumb-Expert*innen erstaunliche Entdeckungen bieten. Neben einer inhaltlichen, ist an dieser Stelle auch eine praktische und verkehrstechnische Zugänglichkeit zu diskutieren. Das Konzert ist nicht bar-

rierefrei und daher für Personen mit einer Gehbehinderung nicht geeignet, was deutlich kommuniziert werden muss. Für Menschen mit einer Sehbehinderung hingegen eignet sich das Konzert; sie könnten den Konzertraum als erste erkunden und erhielten während des Anlasses eine Audiodeskription. Da sich die ehemalige Trinkwasserfilteranlage in einem ruhigen, wohlhabenden Viertel der Stadt Basel befindet und versteckt hinter Bäumen von den meisten Leuten gar nicht bemerkt wird, benötigt das Konzert und der unbekannte und doch so verlockende Ort eine umsichtige Öffentlichkeitsarbeit. Die Filteranlage ist mit öffentlichen Verkehrsmitteln gut erreichbar, Parkplätze hingegen stehen kaum zur Verfügung.

Das Konzert wird der Komposition von Crumb folgend an einem Sommerabend stattfinden. Dies schränkt die Teilnahme von jüngeren Kindern ein; ansonsten ist das Vorhaben für ein altersdurchmisches Publikum gedacht und hofft, dass die Jugendlichen ihre Freund*innen und Familie, aber auch ihre Arbeitskolleg*innen an das Konzert einladen.

7.7.16 Diskriminierungssensibilität bei TraumRaum

Die kollaborative Vorgehensweise erleichtert es den Verantwortlichen von *TraumRaum*, in Reflexions- und Diskussionsrunden immer wieder Perspektivenwechsel vorzunehmen und mögliche Exklusionsgründe zu erkennen. Die Vorgehensweise von *TraumRaum* benötigt ein Nachdenken über eigene Privilegien und strukturelle Machtverhältnisse sowie eine transparente und lösungsorientierte Feedback- und Fehlerkultur. Hierfür nehmen die Verantwortlichen von *TraumRaum* Tools und Angebote von einschlägigen Organisationen in Anspruch wie z. B. die *Diversity Roadmap* von *Helvetia rockt*³⁰, eine Mitgliedschaft bei *Kultur inklusiv*³¹ oder Workshops von *Un-Label* und *Diversity Arts Culture*³².

Das Konzept von *TraumRaum* bestimmt Thema, Musik und Raum, bevor die Projektpartner*innen, insbesondere die Jugendlichen, angefragt werden. Sie haben vermutlich keinen Bezug zu Crumbs *Makrokosmos III* und zeigen mit ihrer Bereitschaft, sich auf das Vorhaben einzulassen, eine große Offenheit. Die Verantwortlichen von *TraumRaum* sind sich dessen und der in der Zusammenarbeit bestehenden ungleichen Machtverhältnisse bewusst. Sie interessieren sich für die Ideen und Fragen der Jugendlichen, gehen ergebnisoffen vor und engagieren sich für eine kollaborative Vorgehensweise, die vielfältige Perspektiven und Initiativen unterstützt.

Das Konzept von *TraumRaum* will ressourcenschonend mit Menschen und Umwelt umgehen. Angesichts der Ideenvielfalt und der Tatsache, dass das Konzert vermutlich nur wenige Male aufgeführt wird, suchen alle Beteiligten nach Möglichkeiten, wie die verwendeten Mittel und Arbeitsweisen möglichst klimafreundlich ein-, respektive umgesetzt werden. Dies betrifft insbesondere die Marktstände, Augenmasken, Sitzkissen und Kostüme.

30 Vgl. <https://diversityroadmap.org/> [15.07.2023].

31 Vgl. <https://www.kulturinklusive.ch/de/> [15.07.2023].

32 Vgl. <https://diversity-arts-culture.berlin/> [15.07.2023] und <https://un-label.eu/> [15.07.2023].

7.7.17 Fehlende Aspekte in der Konzeption von TraumRaum

Einige Aspekte auf der Drehscheibe werden in diesem Beispiel nicht besprochen, denn sie passen entweder nicht ins Konzept oder entziehen sich einer Planung und Wahrnehmung. So liegt bei *TraumRaum* der Fokus nicht auf Beziehungen *mit* Musik (abgesehen davon, dass Musik grundsätzlich eine soziale, co-kreative Praxis ist), sondern auf Beziehungen *in* und *zu* Musik. Die Beziehungen *durch* Musik ereignen sich auf einer individuellen Ebene. Angesichts des subjektiv gefärbten Themas *Traum* ist eine Auseinandersetzung mit sich selbst naheliegend. Ob dies tatsächlich stattfindet, etwa wenn Musik (und insbesondere Stille) mit verbundenen Augen gehört wird, bleibt allerdings offen.

Ganz bewusst wird in der Konzeption auch der Aspekt der Transformation ausgelassen. Eine Transformation im Sinne der Resonanztheorie vollzieht sich als Selbst-Transformation in einem Geflecht von Interaktionen. Statt den Fokus auf die Transformation anderer Personen zu legen, setzt *TraumRaum* daher beim Selbst an, pflegt eine (ergebnis-)offene Haltung, und lässt jede beteiligte Person für sich selbst ergründen, welche neue Möglichkeiten sich für sie aus dem Erlebten ergeben.

Eine mögliche Entfremdung ist eine verborgene Zone von *TraumRaum*. Sie ist zwar nicht Teil der Konzeption, aber dennoch latent vorhanden, wenn auch in unvorhersehbarer Form. Eine Beschäftigung mit möglichen Formen der Entfremdung begünstigt eine Diskriminierungssensibilität, weshalb hier einige Szenarien entworfen werden. Da sich bei *TraumRaum* aufgrund der kollaborativen Vorgehensweise viele Beteiligte und Besucher*innen persönlich kennen, kann diese Verbundenheit für Außenstehende befremdlich wirken. Sie könnten sich bei *TraumRaum* entsprechend unwohl und alleine fühlen. Der *Kleine Markt der großen Träume* will daher Begegnungen schaffen und einen ungezwungenen Austausch unter Unbekannten fördern. Beim Einlass und im Konzert können indes mögliche Entfremdungen aufkommen, wenn Personen sich nicht wohlfühlen, sei es, weil sie sich in ihrer Freiheit eingeschränkt fühlen oder das Geschehen ihre Vorstellungen enttäuscht oder sogar verletzt. Das Konzept benötigt daher eine alternative Lösung für den Einlass und muss Konzertbesucher*innen die Freiheit und Möglichkeit geben, sich am Geschehen nicht zu beteiligen, den Raum auf andere Weise zu betreten oder den Anlass frühzeitig zu verlassen. Um mögliche Exklusionsgründe aufzuspüren, ist es hilfreich, das Vorhaben im Vorfeld kritisch mit den Beteiligten, aber auch mit einem Testpublikum zu diskutieren.

7.7.18 Die Dynamik der Drehscheibe und Bezüge zwischen den einzelnen Aspekten

Die Resonanzaffine Musikvermittlung besteht aus rhizomartigen Verbindungen. Die vielfältigen Bezüge *zwischen* den einzelnen Aspekten können aufgezeigt und diskutiert werden, wenn die einzelnen Scheiben in unterschiedliche Konstellationen gedreht werden. Auf diese Weise wird ein einzelner Aspekt nicht autonom, sondern verschie-

dene Aspekte in ihrer Verwobenheit thematisiert. Daraus ergeben sich hoffentlich neue Perspektiven und Ideen³³.

Im Folgenden wird die Anwendung der Drehscheibe als dynamisches Modell am skizzierten Konzertkonzept *TraumRaum* illustriert, und zwar in der Konstellation folgender Aspekte: Beziehung zu Musik – Selbstwirksamkeit – Risiko, Widerstand – Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit. Es geht dabei um die Frage, wie in *TraumRaum* die Jugendlichen in der Auseinandersetzung mit Risiko und Widerstand selbstwirksam eine sinnhafte und sinnliche Beziehung zu Musik gestalten können.

Das Beispiel bezieht sich auf die Konzertsequenz zwischen dem 3. und 4. Satz von Crumbs *Music for a Summer Evening*, bei der vorgesehen ist, dass die Jugendlichen und Musiker*innen mit Steinen und Flaschen (die bei Crumb im 4. Satz verwendet werden) improvisieren und menschliche Klangskulpturen formen. Diese Form des Musizierens ist für die Jugendlichen wahrscheinlich befremdlich und kann Widerstände hervorrufen. Die Musiker*innen und Musikvermittler*in hören den Jugendlichen zu, nehmen ihre Bedenken ernst und interessieren sich für ihre Ideen, ihre bevorzugten Musikpraktiken und deren Machart. Es wird gemeinsam entschieden, Expert*innen elektronischer Musik einzubeziehen und in Music-Production-Workshops mit elektronischen Setups zu arbeiten. Passend zum Thema *Traum* und Crumbs Musik werden experimentelle Sounds sowie gesampelte Stein- und Flaschenklänge verwendet. Im Konzert musizieren die Jugendlichen mit Smartphones und mobilen Lautsprechern, die beiden Percussionist*innen spielen auf analogen Klangerzeugern. Die musikalische Arbeit mit Elektronik erweitert die klanglichen Möglichkeiten und erzeugt bei den Jugendlichen hoffentlich eine Selbstwirksamkeit, gleichzeitig ist der Einbezug von elektronischer Musik aber mit einem erheblichen technischen Zusatzaufwand verbunden. Die Änderungen in der Konzeption ermöglichen jedoch auch andere Formen der Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit: die Jugendlichen gestalten die Improvisationssequenz von Anfang an mit und äußern, was ihnen wichtig ist und worauf sie Lust haben. Im Umgang mit den digitalen Musiktools setzen sie sich außerdem intensiv mit Musik auseinander und gestalten eine Beziehung zu Musik. Das elektronische Setup wird nicht nur ins Konzert integriert, sondern neben Theremin und Toy Piano auch auf dem *Kleinen Markt für große Träume* als Tool für traumartige Musiken verwendet.

Aus diesem Beispiel lassen sich folgende Erkenntnisse ableiten: Auch wenn beim Konzipieren bereits in einem frühen Stadium die Projektpartner*innen gefunden und miteinbezogen werden, vermissen Beteiligte bisweilen eine Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit des Vorhabens (dies wäre auch bei den Musiker*innen denkbar). Widerstände und Risiken sind Teil eines co-kreativen Arbeitens und eine Entfremdung oder ein Abbrechen des Vorhabens sind immer möglich. Damit resonanzaffin vorgegangen werden kann, wird in der Planung des Vorhabens dessen Unverfügbarkeit (und in der Budgetierung eine beträchtliche Summe für Unvorhergesehenes) immer miteingerechnet. Die Qualität einer Resonanzaffinen Musikvermittlung misst sich nicht an einem effizienten, punktgenauen Erreichen eines gesetzten Ziels, sondern an der Lebendigkeit der Musikbeziehungen, an der Dichte der zirkulierenden Energie und an einer ergebnisoffenen

33 Die Praxistauglichkeit und das Potenzial der Drehscheibe müssen noch erprobt werden. Das Modell versteht sich in diesem Sinn als Vorschlag.

Transformation innerhalb der gesamten Produktion. Dies hat Auswirkungen auf die Arbeit von Musikvermittler*innen und auf die Förderung ihrer Arbeit: die Musikvermittler*innen verstehen sich als lernende und mitgestaltende Personen in einem sich ständig verändernden Geflecht von (Musik-)Beziehungen. In diesem Sinne könnten Musikvermittler*innen für die Bezeichnung ihrer Tätigkeit eine künstlerische Arbeit von Yoko Ono verwenden. Die Arbeit von Ono besteht aus einer Visitenkarte, auf der einzig die folgenden beiden Begriffe stehen:

SPACE TRANSFORMER³⁴

Die Kunsthistorikerin Magdalena Holdar vergleicht Onos Visitenkarte mit einer musikalischen Partitur, die zu einer Aktion und zu unzähligen Variationen von Performances aufruft. In Holdars Ausführungen zu SPACE TRANSFORMER spiegelt sich die Haltung und Tätigkeit von resonanzaffinen Musikvermittler*innen, die ihr Handeln im Sinne der *Radical Performance* (vgl. Kapitel 4.3) als künstlerische co-kreative und ergebnisoffene Praxis verstehen:

»You receive this initial, material origin for an action – the printed card and its instruction having the same function as sheet music – but you also have the possibility to perform it in many different ways. The details of a traditional musical score might produce a certain frame for individual interpretation, letting variations appear in, for example, tempo and articulation, whereas the variations of performances of instructions can be almost unlimited.« (Holdar 2018, S. 111)

Die Drehscheibe als dynamisches Modell einer Resonanzaffinen Musikvermittlung will ein kritisch-reflektiertes, co-kreatives Handeln ermöglichen, das mit performativen Mitteln (und sei dies auch nur in Gedanken) ein musikalisches Involviertsein und eine ergebnisoffene Transformation begünstigt. So wie die *Event Score* auf der Visitenkarte zu einer Aktion auffordert, kann hoffentlich auch die Drehscheibe als Impuls für ein resonanzaffines Musizieren und Musikvermitteln verwendet werden.

7.8 Zusammenfassung und Ausblick

Die Forschungsfrage, wie Musiker*innen ein musikalisches Involviertsein in Konzertsituationen begünstigen können, kann mit der Resonanzaffinen Musikvermittlung beantwortet werden. Doch bereits mit der Beschreibung von starken Musikerlebnissen, die als intensives musikalisches Involviertsein gelten, wird klar, dass es sich um ein seltenes Phänomen handelt, das nicht geplant werden kann. Die Resonanzaffine Musikvermittlung kann kein musikalisches Involviertsein bewirken, sondern lediglich gute Voraussetzungen schaffen und hierfür gewisse Anhaltspunkte bieten. Die Resonanzaffine

34 Eine zusätzliche Instruktion zur Visitenkarte postete Yoko Ono am 21.03.2010 auf X (Twitter): »SPACE TRANSFORMER card: Attach a card saying SPACE TRANSFORMER to the room and/or object you wish to transform.« <https://twitter.com/yokoono/status/10826357580?lang=de> [15.07.2023].

Musikvermittlung versteht Musik als Tätigkeit, die Beziehungen und Bedeutungen stiftet. Wird mit musikalischen Vorgaben (wie z.B. Partituren) musiziert, so bieten diese einen möglichen Ausgangspunkt, womit kreativ gespielt werden kann. Die Aufgabe der Resonanzaffinen Musikvermittlung besteht darin, Musikbeziehungen zu stiften, intensivieren und erweitern. Die Beziehungen erfolgen wechselseitig als Interaktionen und verändern alle Beteiligten. Das jeweilige Beziehungsnetz formt eine Konstellation, die als *Assemblage* bezeichnet wird und in einem Forum Anwendung findet. Die menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen des Beziehungsnetzes stehen nicht in einem synchronen, sondern in einem responsiven Verhältnis. Um aber überhaupt in eine lebendige Wechselbeziehung zu kommen, braucht es eine initiale Affizierung. Mit einer Affizierung ist kein Gefühl gemeint, sondern die Fähigkeit, jemanden zu berühren und selbst berührt zu werden. Affizierung beschreibt also einen wechselseitigen Beziehungsmodus. Die beteiligten Entitäten affizieren sich gegenseitig, weshalb damit auch eine Selbstwirksamkeit verbunden ist. Die Beteiligten fühlen sich nicht nur angesprochen, sondern bringen sich auch mit ihrer eigenen Stimme ein. Die Resonanzaffine Musikvermittlung versteht sich daher als ressourcenorientierter Ansatz. Musiker*innen und Musikvermittelnde wollen andere Menschen bewegen und lassen sich von ihnen bewegen und transformieren. Daraus ergibt sich die Dynamik und Lebendigkeit von resonanten Musikbeziehungen.

Resonanz bezeichnet eine gelingende, lebendige Wechselbeziehung und entspricht einer subjektiven und situativen Beziehungsqualität. Die Resonanzaffine Musikvermittlung bezieht das Gelingen nur auf die Musikbeziehung, nicht aber auf eine Lebensgestaltung, weshalb sie nicht mit möglichen Transfereffekten von Musik argumentiert. Sie beinhaltet auch kein Resonanzversprechen, sondern schlägt lediglich begünstigende Aspekte vor und bezeichnet sich als *Resonanzaffine Musikvermittlung*. Die Forschungsfrage wird entsprechend nicht mit Handlungsempfehlungen, sondern mit einem Modell und Leitfragen beantwortet, die zu eigenen Anwendungsszenarien einladen. Da es sich bei Resonanzbeziehungen um dynamische Interaktionen handelt, wird kein statisches, sondern ein dynamisches Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung entwickelt, wofür sich eine Drehscheibe mit unterschiedlichen Schichten anbietet. Damit können unterschiedliche begünstigende Aspekte für definierende Merkmale von Resonanz in verschiedenen Beziehungsformen miteinander kombiniert und somit unterschiedliche Konstellationen einer resonanzaffinen *Assemblage* entwickelt werden. Die Anwendung der Resonanzscheibe zeigt, dass die Resonanzaffine Musikvermittlung einer *künstlerischen Beziehungsarbeit mit Musik, zu Musik, in Musik und durch Musik* entspricht. Das Modell ist offen und auf eine Vielfalt von Musiken und Situationen anwendbar. Ganz bewusst wird keine Zielgruppenorientierung vorgenommen. Allfällige Altersspezifika und Zugangsbarrieren werden im Modell unter den grundlegenden Prinzipien der Wahrnehmbarkeit und Erreichbarkeit erfasst und spezifiziert.

Auch wenn das dynamische Modell der Resonanzaffinen Musikvermittlung nur Anhaltspunkte bietet und die genaue Vorgehensweise offenlässt, muss betont werden, dass eine Affizierung als möglicher Beginn einer Resonanzbeziehung unabdingbar ist. Dies kann nicht erzwungen werden. Allenfalls sind einige Aspekte wie eine persönliche Begeisterung und Ausstrahlung, eine offene, inspirierende Atmosphäre oder ein bestehender Kontext einer möglichen Affizierung zuträglich. Die Affizierung ist zudem als Wech-

selbeziehung zu verstehen. Musiker*innen, Musikvermittelnde und Publikum affizieren einander gegenseitig und lassen sich affizieren. Entscheidend für Musiker*innen und Musikvermittelnde ist daher das Bewusstsein, dass die Beziehung zum Publikum als Antwortbeziehung gelebt wird. Es geht nicht nur darum, auf der Bühne zu musizieren, kommunizieren und agieren, sondern auch dem Publikum zuzuhören und zu antworten. Gelingt diese Wechselbeziehung, so fließt im Dazwischen eine zirkulierende Energie als *Feedback-Schleife*, woraus eine Co-Präsenz von Bühnenakteur*innen und Publikum entsteht. Auch wenn die Resonanzaffine Musikvermittlung Faktoren benennt, die Resonanz begünstigen können, ist sie sich bewusst, dass hohe Erwartungen an ein besonderes Konzerterlebnis und ein Resonanzspektakel Resonanzbeziehungen vereiteln und zu massiven Enttäuschungen führen können.

Die Resonanzaffine Musikvermittlung kennt vier verschiedene Formen von Musikbeziehungen. *Beziehungen zu Musik* sind intensive Auseinandersetzungen mit Musik, *Beziehungen mit Musik* erfolgen als soziale Interaktion mit Musik, *Beziehungen in Musik* ereignen sich in immersiven, existenziell bedeutsamen Begegnungen mit Musik, und *Selbstbeziehungen durch Musik* geschehen als Antwortbeziehungen, in denen neue visionäre Perspektiven emergieren. Damit von Resonanz gesprochen werden kann, müssen alle definierenden Merkmale vorhanden sein, nämlich eine Affizierung, Selbstwirksamkeit, Unverfügbarkeit und Transformation. Zudem ist eine mögliche Entfremdung eine Grundgegebenheit von Weltbeziehungen und ein konstitutiver Teil einer Resonanzbeziehung.

Die *Affizierung* wird als Staunen oder Erschrecken erlebt und berührt und bewegt die Menschen. Mit einer *Selbstwirksamkeit*, wie sie in der Resonanztheorie verstanden wird, kann jemand oder etwas innerlich (und äußerlich) bewegt werden, ohne über diese Entität zu verfügen. Die Selbstwirksamkeit wird von einer intrinsischen Motivation genährt und kann physisch oder mit Gedanken erfolgen. Ob sich allerdings eine Resonanzbeziehung ergibt, unterliegt einer *Unverfügbarkeit*. Resonante Musikbeziehungen sind nicht planbar und verhalten sich ergebnisoffen. Statt einer lebendigen Wechselbeziehung ist auch immer eine gleichgültige oder repulsive Beziehung, also eine *Entfremdung*, möglich. Doch nur in einer lebendigen Wechselbeziehung vollzieht sich eine *Transformation* aller Beteiligten, indem sie sich anverwandeln.

Die Resonanzbeziehungen begünstigenden Impulse betreffen dramaturgische Aspekte zur Gestaltung von Konzertsituationen, nämlich eine Spielidee, ein Spielkonzept, Zeitlichkeit, Körperlichkeit, Räumlichkeit (womit auch Materialität und Lautlichkeit gemeint sind) sowie ein gewisses Risiko und einen Widerstand. Eine vorhandene *Spielidee* wird hinsichtlich ihrer künstlerischen und gesellschaftlichen Intention befragt und setzt einen klaren und doch flexiblen Rahmen. Das *Spielkonzept* fördert medio-passive, medioordinative und mediokonjunktive Spielräume, in denen die Beteiligten in einem *Safe Space* (der gleichzeitig einen *Liminal Space* eröffnet) Inspiration finden, mitgestalten und eine Verbindlichkeit, aber keine Verpflichtung wahrnehmen. Mit der *Zeitlichkeit* wird der Rhythmus eines Vorhabens gestaltet. Es geht um die Gestaltung von zeitlichen Abläufen (*Chronos*) mit Anfängen, Übergängen und Abschlüssen, um Spannungsbögen und besonders dichte Momente, in denen die Zeit als gefühlte Ewigkeit (*Aion*) vergessen geht, sowie um das Ermöglichen eines *Kairos*, eines günstigen Augenblicks. Daher wird die zeitliche Planung flexibel umgesetzt. Die Zeitlichkeit bedarf also eines medioordinativen Spielkonzepts. Für die *Körperlichkeit* sind Spielräume

günstig, in denen die Beteiligten sich wohlfühlen, gestaltend partizipieren und sich inspirieren lassen können. Ihr Verhältnis von Selbst-Körper-Welt ist resonant, nicht stumm. Als ein wesentlicher Faktor für Resonanz gilt die Präsenz von Musiker*innen, womit allerdings nicht (nur) eine Bühnenpräsenz gemeint ist, sondern das erwähnte Konzept der Co-Präsenz nach Erika Fischer-Lichte, das sich *zwischen* den Musiker*innen und dem Publikum ereignet. Die Energie fokussiert also nicht auf die Musiker*innen, sondern zeigt sich in der Wechselbeziehung von Musiker*innen und Publikum. Die Körperlichkeit regt außerdem dazu an, mögliche Aufstellungen und Abläufe zu gestalten, die eine besondere körperliche und sinnliche Wahrnehmung betonen. Neben der Präsenz der Musiker*innen verfügt auch die *Räumlichkeit* mit ihrer Materialität und Lautlichkeit über ein besonders hohes Affizierungspotenzial, wofür – oft mit Licht oder dem künstlerischen Mittel der Reduktion – inspirierende Atmosphären geschaffen werden. Mit einer Räumlichkeit ist eine bestimmte Ordnung und Aussage verbunden, die die Resonanzaffine Musikvermittlung in ihrer Konzeption wahrnimmt und allenfalls verändert. Ein gewisses *Risiko* oder ein *Widerstand* werden in der Resonanzaffinen Musikvermittlung zugelassen oder sogar eingeplant, denn mögliche Irritationen bewirken Veränderungen und begünstigen Situationen des Nicht-Verstehens, woraus sich ein ästhetischer Überschuss ergeben kann.

Die grundierenden Prinzipien der Resonanzaffinen Musikvermittlung beinhalten unterschiedliche Mixturen: Es handelt sich um die Verhältnisse der *Mediopassivität*, was eine gleichzeitige Aktivität und Passivität meint, der *Medioordination*, was eine gleichzeitige Klarheit und Offenheit bezeichnet, und der *Mediokonjunktivität*, worin sich eine Verbindlichkeit und eine Freiheit mischen, sowie um die Mischung von *Sinnhaftigkeit* und *Sinnlichkeit*, womit ein Einbezug von inneren Überzeugungen und einem Begehren gemeint ist. Die Unverfügbarkeit von Resonanz wird durch eine *Wahrnehmbarkeit* und *Erreichbarkeit* in eine Halbverfügbarkeit verwandelt. Denn resonante Beziehungen können sich nur ereignen, wenn sie erlebbar, durchführbar und zugänglich sind. In *Kollaborationen* arbeitet die Resonanzaffine Musikvermittlung mit anderen Kunstsparten, Institutionen und Menschen zusammen, was neue Perspektiven einbringt und im besten Fall eine Relevanz und Nähe bewirkt. Gleichzeitig können in jedem Vorhaben auch *Diskriminierungen* und *Ausschlüsse* stattfinden, wofür die Resonanzaffine Musikvermittlung eine *Sensibilität* entwickeln will. Dazu gehört auch ein Bewusstsein, dass das Vorhaben nicht für alle beteiligten Menschen eine Resonanzsphäre darstellt und resonante Musikbeziehungen daher nicht möglich sind. Die Resonanzaffine Musikvermittlung ist bestrebt, starke Musikerlebnisse wahrnehmbar und erreichbar zu machen. Dabei ist sie sich der strukturellen und individuellen Voraussetzungen von kultureller Teilhabe bewusst, weshalb sie beim (potenziellen) Publikum im Sinne des *Capability Approach* auch mit einer (zukünftigen) Nicht-Teilhabe rechnet und dies akzeptiert.

Resonanzbeziehungen sind wie erwähnt ein eher seltenes Ereignis. Sie können geschehen, müssen aber nicht. Die Resonanzaffine Musikvermittlung verwendet den Resonanzbegriff daher in der Praxis zurückhaltend. Es reicht, Musik möglichst resonanzaffin zu vermitteln. Das Ziel, Resonanz zu garantieren, würde dem Wesen von Resonanz widersprechen und erweist sich als kontraproduktiv.

Eine subjektive und situative Resonanzerfahrung ist weder objektivierbar noch auf andere Menschen oder Situationen übertragbar. Doch das offene, dynamische Modell

der Resonanzaffinen Musikvermittlung hofft, für andere Situationen anschlussfähig zu sein, insbesondere für partizipative Musikvermittlungsprojekte. Ein großes Potenzial für die Anwendung der Resonanzaffinen Musikvermittlung wird auch in der Instrumentalpädagogik vermutet, da hier ein individuelles und (falls Strukturen und Vorgaben dies nicht einschränken) ein ergebnisoffenes Arbeiten möglich ist. Allgemein zeigt sich für pädagogische Situationen, dass die Persönlichkeit und Begeisterung der leitenden Personen zentral sind. Da Resonanzbeziehungen keinen Dauerzustand bilden, bietet es sich für den schulischen Kontext an, bisweilen außergewöhnliche Situationen zu schaffen, etwa wenn Gäst*innen in die Schule kommen oder die Schüler*innen die Schule verlassen, sei dies in einer Musikwoche, in einer mehrwöchigen Phase, in der Schüler*innen eine selbst gewählte Herausforderung meistern wollen – allerdings ist hier neben der intrinsischen Motivation auch eine Ergebnisoffenheit wichtig – oder im Bespielen eines Raums außerhalb der Schule, was als Szenario eine besondere Relevanz erzeugt. Resonanzaffine Vorhaben im schulischen Kontext können gelingen, wenn bei den Schüler*innen und den Lehrpersonen eine Selbstwirksamkeitserwartung und intrinsische Motivation vorhanden ist. Es ist zu vermuten, dass dies vor allem bei Schüler*innen mit guten schulischen Leistungen der Fall ist.

Daher kann als ein Kritikpunkt an der Resonanzaffinen Musikvermittlung eine Nähe zu bildungsbürgerlichen Konzepten genannt werden, womit andere Gesellschaftsgruppen ausgeschlossen werden. Auch wenn Musikvermittlung sich der komplexen Verhältnisse im Kontext kultureller Teilhabe bewusst ist und westlich-klassische Musik aus ihrem hochkulturellen Status befreien möchte, bleiben deren Habitus, Image und Macht bestehen. Allerdings weist Hartmut Rosa (2020, S. 406) darauf hin, dass Resonanz keine Kulturtechnik oder erworbene ästhetische Sensibilität ist, sondern eine universale Weltbeziehung beschreibt. Rosas Resonanztheorie bietet einen »Best Account«, d.h. einen »bestmöglichen Deutungsvorschlag« der Gesellschaft, der auf multilokal und multiperspektivisch geprüften gesellschaftlichen Erfahrungen basiert (Rosa 2021, S. 168–169). Dies bedeutet für die Resonanzaffine Musikvermittlung, dass sie auch in anderen Musikgenres und in fluiden künstlerischen Praktiken verwendet werden kann und sie im Kontext von geforderten kulturpolitischen Transformationen eine hohe Relevanz aufweist³⁵. Ob sich allerdings aus der massiven Krise aufgrund der Pandemie in absehbarer Zeit diesbezüglich wahrnehmbare künstlerische und strukturelle Veränderungen ergeben, kann zum aktuellen Zeitpunkt nicht abgeschätzt werden³⁶. Für diejenigen Musiker*innen, die erkannt haben, wie wichtig eine Antwortbeziehung mit dem Publikum ist und welche kreativen Möglichkeiten sich durch ein Aufbrechen von Konventionen ergeben, ist auf eine angemessene und langfristige Unterstützung zu hoffen.

35 Philipp Bischof, Leiter der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, fordert, die Kulturszene müsse sich transformieren, um nicht transformiert zu werden, vgl. <https://kupoge.de/blog/2021/01/29/tranformieren-statt-transformiert-werden-chancen-fuer-den-kultursektor/> [15.07.2023].

36 Immerhin hat die Pandemie aktuelle Handlungsfelder der Kulturpolitik befördert: Die Schweizer Kulturförderung fokussiert sich in den Jahren 2025–2028 auf (1) Kultur als Arbeitswelt (mit sozialer Sicherheit), (2) die Aktualisierung der Kulturförderung (mit Berücksichtigung von Prozessen, nicht nur Produktionen), (3) digitale Transformation in der Kultur, (4) Kultur als Dimension der Nachhaltigkeit, (5) Kulturerbe als lebendiges Gedächtnis sowie (6) Gouvernanz im Kulturbereich, vgl. <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/themen/kulturbotschaft.html> [15.07.2023].

Ein weiterer Kritikpunkt betrifft den diffusen Begriff der Transformation in Resonanzbeziehungen. Es bleibt unklar, was sich verändert und inwiefern damit auch andere Formen von Bildungsprozessen verbunden sind, die auch noch nicht erforscht sind. Diesen Fragestellungen nachzugehen, kann daher als Forschungsdesiderat bezeichnet werden. In diesem Kontext wäre auch zu untersuchen, ob Resonanzbeziehungen, wie in der Resonanzaffinen Musikvermittlung behauptet, ein Risiko oder einen Widerstand brauchen oder ob im Sinne von Barbara Hornberger (und, wenn man an die Resonanzbeispiele mit seiner Lieblingsmusik denkt, wohl auch von Hartmut Rosa) eine gute Unterhaltung genauso transformativ wirkt.

Ein wichtiges Desiderat, das auch Rosa (2020, S. 406) in Bezug auf seine Resonanztheorie benennt, betrifft das Untersuchen von Machtverhältnissen in Resonanzbeziehungen. Studien zu Machtverhältnissen liegen allgemein im Bereich der Musikvermittlung bisher kaum vor³⁷. Schließlich sei auch auf das Desiderat für eine historiografische Perspektive von Musikvermittlung hingewiesen. Die Entwicklung und Veränderung von Konzertsituationen könnte, mit Rückgriff auf die vorliegende Arbeit, auch entlang verschiedener Beziehungsformen untersucht werden.

Angesichts dieser Kritikpunkte und Desiderata versucht die Resonanzaffine Musikvermittlung, einen Beitrag zur inhaltlichen und strukturellen Transformation im Kulturbereich zu leisten, macht sich für einen *Affective Turn* in den Kulturwissenschaften und der Musikpädagogik stark, strebt eine Überwindung von Dualismen an und setzt sich für eine vielfältige Gesellschaft ein. Dann würden Musiker*innen nicht nur in ihren Zoomkacheln aus ihren Gewohnheiten ausbrechen, sondern sich im analogen und digitalen Alltag in ungewohnte und unerhörte Situationen begeben und dort nach resonanten Musikbeziehungen suchen. In diesem Sinne hofft die vorliegende Arbeit, nicht nur einen Beitrag zur theoretischen Fundierung von Musikvermittlung zu leisten, sondern auch zu resonanzaffinen musikbezogenen Praktiken anzuregen.

37 Nina Stoffers (2019) untersucht transkulturelle Musikvermittlungsprojekte im Spannungsfeld von Empowerment und Othering; Linda Aicher (2006) analysiert Kinderkonzerte als Mittel der Distinktion.

Anhang

Literaturverzeichnis

- Abramović, Marina; Peisinger, Linsey (2018): A conversation with Marina Abramović and collaborator Lynsey Peisinger. Alte Oper Frankfurt. A Different Way of Hearing: The Abramović Method for Music. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=VtpT97t_B14&t=1s [15.07.2023].
- Abramović, Marina; Pott, Kristina; Seiberts, Ruth; Woll, Bjørn (2019): Anders hören – die Abramović-Methode für Musik. Hg. v. Kristina Pott. Frankfurt: Alte Oper Frankfurt Konzert- und Kongresszentrum GmbH.
- Adam, Anja (2022): Das *Foyer Public* des Theater Basel. In: Irena Müller-Brozović und Barbara Balba Weber (Hg.): Das Konzertpublikum der Zukunft. Forschungsperspektiven, Praxisreflexionen und Verortungen im Spannungsfeld einer sich verändernden Gesellschaft. Bielefeld: transcript, S. 205–216.
- Aicher, Linda (2006): Kinderkonzerte als Mittel der Distinktion. Soziologische Betrachtung von Kinderkonzerten in Wien anhand von Pierre Bourdieus kultursoziologischem Ansatz. Wien: Wirtschaftsuniversität, Schriftenreihe 2. Forschungsbereich Wirtschaft und Kultur <http://pub.wu.ac.at/1602> [15.07.2023].
- Altenmüller, Eckart (2018): Vom Neandertal in die Philharmonie. Warum der Mensch ohne Musik nicht leben kann. Berlin: Springer.
- Altenmüller, Eckart; Kopiez, Reinhard (2014): Was kann uns die Gänsehaut lehren? Ein Beitrag zum evolutionären Ursprung der Musik. In: Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing (Hg.): Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen. Bielefeld: transcript, S. 211–230.
- Anders, Günther (2017): Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen [1930/1931]. In: Reinhard Ellensohn (Hg.): Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente. München: C.H. Beck.
- Ardila-Mantilla, Natalia (2016): Musiklernwelten erkennen und gestalten. Eine qualitative Studie über Musikschularbeit in Österreich. Wien: LIT.
- Ardila-Mantilla, Natalia; Rübke, Peter (Hg.) (2009): Vom wilden Lernen. Musizieren lernen – auch außerhalb von Schule und Unterricht. Mainz: Schott.
- Ardila-Mantilla, Natalia; Rübke, Peter; Stekel, Hanns (Hg.) (2015): Musikschule gibt es nur im Plural. Drei Zugänge. Innsbruck: Helbling.

- Barad, Karen (2012): *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Berlin: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. 17. Auflage 2019. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Beljan, Jens (2017): *Schule als Resonanzraum und Entfremdungszone. Eine neue Perspektive auf Bildung*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Berg, Ivo Ignaz (2017): Von der ›Verkörperung‹ zum ›Embodiment‹? Ein neues Paradigma aus der Philosophie des Geistes und seine Anwendung in der Musikpädagogik. In: *Diskussion Musikpädagogik* 73 (2017), S. 12–19.
- Berg, Ivo Ignaz (2018): Gestisches Lernen. Gesten in der Musik: Bewegung – Kommunikation – Kognition. In: Wilfried Gruhn und Peter Röbbke (Hg.): *Musiklernen. Bedingungen, Handlungsfelder, Positionen*. Innsbruck, Esslingen, Bern-Belp: Helbling, S. 155–176.
- Berg, Ivo Ignaz; Lindmaier, Hannah; Röbbke, Peter (Hg.) (2020): *Vorzeichenwechsel. Gesellschaftspolitische Dimensionen von Musikpädagogik heute*. Münster: Waxmann.
- Bernstein, Leonard (1985a): *Konzert für junge Leute. Die Welt der Musik in neun Kapiteln*. München und Hamburg: Albrecht Knaus.
- Bernstein, Leonard (1985b): *Musik – die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard-Universität*. München: Goldmann.
- Blanchard, Olivier (2019): *Hegemonie im Musikunterricht. Die Befremdung der eigenen Kultur als Bedingung für den verständigen Umgang mit kultureller Diversität*. Münster, New York: Waxmann.
- Booth, Eric (2009): *The Music Teaching Artist's Bible. Becoming a Virtuoso Educator*. New York: Oxford University Press.
- Borchard, Beatrix (2009): Musik als Beziehungskunst – ein Blick zurück, zwei nach vorne. In: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: transcript, S. 247–266.
- Born, Georgina (2005): On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. In: *twentieth-century music* (2/1), S. 7–36. Online verfügbar unter doi:10.1017/S147857220500023X [15.07.2023].
- Born, Georgina (2015): Mediation Theory. In: John Shepherd und Kyle Devine (Hg.): *The Routledge reader on the sociology of music*. New York: Routledge, S. 359–367.
- Borwick, Doug (Hg.) (2012): *Building Communities, not Audiences. The Future of the Arts in the United States*. Winston-Salem: ArtsEngaged.
- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational aesthetics*. Dijon-Quetigny: Les Presses du Réel.
- Boyce-Tillman, June (2009): The Transformative Qualities of a Liminal Space Created by Musicking. In: *Philosophy of Music Education Review* 2009 (17/2), S. 184–202. Online verfügbar unter www.jstor.org/stable/40495499 [15.07.2023].
- Brandstätter, Ursula (2008): *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*. Köln: Böhlau.
- Brandstätter, Ursula (2013a): *Ästhetische Erfahrung (Kulturelle Bildung Online)*. Online verfügbar unter <https://www.kubi-online.de/artikel/aesthetische-erfahrung> [15.07.2023].
- Brandstätter, Ursula (2013b): *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*. Köln: Böhlau.

- Brandstätter, Ursula (2015): Ästhetische Erfahrung und das »gute Leben«? In: *Diskussion Musikpädagogik* (68), S. 50–56.
- Brown, Alan S. (2006): An Architecture of Value (Grantmakers in the Art, Vol 17, No 1). Online verfügbar unter www.giarts.org/article/architecture-value [15.07.2023].
- Brown, Alan S.; Baker, Debbie; Richards (2011): Intrinsic Impact. How Audiences and Visitors are Transformed by Cultural Experiences in Liverpool. Online verfügbar unter <http://happymuseumproject.org/wp-content/uploads/2013/02/LARC-Intrinsic-Impact-Pilot-Study-Report-June-2011.pdf> [15.07.2023].
- Bugiel, Lukas (2015): Wenn man von der Krise spricht... Diskursanalytische Untersuchung zur »Krise des Konzerts« in Musik- und musikpädagogischen Zeitschriften. In: Alexander J. Cvetko und Constanze Rora (Hg.): *Konzertpädagogik*. Aachen: Shaker, S. 59–79.
- Bugiel, Lukas (2021): *Musikalische Bildung als Transformationsprozess. Zur Grundlegung einer Theorie*. Bielefeld: transcript.
- Chrusciel, Anna (2017): Messen, Ordnen, Bewerten. Eine diskursanalytische Betrachtung von Wirkungsanliegen Kultureller Bildung. Online verfügbar unter <https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/messen-ordnen-bewerten-diskursanalytische-betrachtung-wirkungsanliegen-kultureller-bildung> [15.07.2023].
- Clough, Patricia Ticineto; Halley, Jean (Hg.) (2007): *The Affective Turn. Theorizing the Social*. North Carolina: Duke University Press.
- Cook, Nicholas (2013): *Beyond the score. Music as performance*. New York, Oxford, Auckland: Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1987): *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dernikos, Bessie; Lesko, Nancy; McCall, Stephanie D.; Niccolini, Alyssa (Hg.) (2020): *Mapping the Affective Turn in Education. Theory, Research, and Pedagogies*. New York: Routledge.
- Dobson, Melissa C.; Sloboda, John (2014): Staying Behind. Post-performance Musician-Audience Dialogue. In: Karen Burland und Stephanie Pitts (Hg.): *Coughing and Clapping. Investigating audience experience*. Farnham, Surrey: Ashgate, S. 159–173.
- Doerne, Andreas (2019): *Musikschule neu erfinden. Ideen für ein Musizierlernhaus der Zukunft*. Mainz: Schott
- Dreßler, Susanne (2016): Ästhetische Erfahrung im Musikunterricht oder Begegnung mit Klingendem, die uns »aus dem Anzug stößt«. In: Andreas Lehmann-Wermser (Hg.): *Musikdidaktische Konzeptionen. Ein Studienbuch*. Augsburg: Wißner, S. 45–64.
- Dreyse, Miriam; Malzacher, Florian (Hg.) (2007): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini-Protokoll*. Berlin: Alexander.
- Elliott, David James; Silverman, Marissa; Bowman, Wayne D. (2016): *Artistic citizenship. Artistry, social responsibility, and ethical praxis*. New York: Oxford University Press.
- Endres, Wolfgang; Bauer, Joachim; Brohm-Badry, Michaela; Knüfken, Jörg; Rosa, Hartmut (Hg.) (2020): *Resonanzpädagogik in Schule und Unterricht. Von der Entdeckung neuer Denkmuster*. Weinheim: Beltz.
- Figdor, Helmuth; Röbbke, Peter (2008): *Das Musizieren und die Gefühle. Instrumentalpädagogik und Psychoanalyse im Dialog*. Mainz: Schott.

- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Fuchs, Max (2018): *Kultur für alle: Wozu? Zur Karriere einer kulturpolitischen Leitformel*. In: *p/art/icipate Kultur aktiv gestalten* Nr. 9, Online verfügbar unter <https://www.p-art-icipate.net/kultur-fuer-alle-wozu/> [15.07.2023].
- Gabrielsson, Alf (2011): *Strong Experiences with Music. Music is much more than just music*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Gaunt, Helena; Duffy, Celia; Čorić, Ana; González Delgado, Isabel R.; Messas, Linda; Prymenko, Oleksandr; Sveidahl, Henrik (2021): *Musicians as »Makers in Society«: A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education*. In: *Frontiers in Psychology* 12 (713648), S. 1–20. doi:10.3389/fpsyg.2021.713648 [15.07.2023].
- Grüny, Christian (2014): *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*. Weilerswist: Velbrück.
- Grüny, Christian (2017): *Mimesis auf Distanz. Musik als Resonanz und Vollzug*. In: Klaus Aringer, Franz Karl Praßl, Peter Revers und Christian Utz (Hg.): *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach, S. 59–76.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hametner, Stephan (2006): *Musik als Anstiftung. Theorie und Praxis einer systematisch-konstruktivistischen Musikpädagogik. Band 1: Erkenntnistheoretische Grundlagen, didaktische Prinzipien, Interventionsformen*. Heidelberg: Carl-Auer.
- Hannah, Karen; Langsted, Joern; Roerdam Larsen, Charlotte (2003): *The IAN-Model and its three Concepts. Ønskekivist-modellen. Kunstnerisk kvalitet i performativ kunst [The IAN-Model. Artistic Quality in the Performing Arts]*. Aarhus. Online verfügbar unter <https://yamspace.org/toolkit/ian-model> [06.09.2021].
- Hanslick, Eduard; Lomnäs, Bonnie; Strauß, Dietmar (Hg.) (2008): *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*. Wien: Böhlau. Online verfügbar unter <https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/33082/574813.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [15.07.2023].
- Heister, Hanns-Werner (1983): *Das Konzert. Theorie einer Kulturform. Beiträge zur Theorie des Konzerts*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Hentschel, Ulrike (Hg.) (2016): *Theater lehren. Didaktik probieren*. Strasburg (Uckermark): Schibri.
- Heß, Frauke (2012): *»Klassik« und Musikgeschichte im Unterricht*. In: Werner Jank (Hg.): *Musikdidaktik. Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II*. Berlin: Cornelsen Scriptor, S. 201–208.
- Hilliger, Dorothea (2018): *K_eine Didaktik der performativen Künste. Theaterpädagogisch handeln im Framing von Risk, Rules, Reality und Rhythm*. Berlin: Schibri.
- Hirsch, Markus (Hg.) (2016): *Musik(unterricht) angesichts von Ereignissen*. Münster, New York: Waxmann (wiener reihe musikpädagogik).
- Holdar, Magdalena (2018): *The Unlimited Performativity of Instruction Art: Space Transformer by Yoko Ono*. In: Sonya Petersson, Christer Johansson, Magdalena Holdar und Sara Callahan (Hg.): *The Power of the In-Between*. Stockholm: Stockholm University Press, S. 99–128. DOI: <https://doi.org/10.16993/baq.e>

- Honnens, Johann (2016): Verbindet Musik? Anerkennungstheoretische Überlegungen zum Leitbild der Musikschulen. In: Katharina Bradler (Hg.): Vielfalt im Musizierunterricht. Theoretische Zugänge und praktische Anregungen. Mainz: Schott (Üben & Musizieren), S. 93–105.
- Hoppe, Katharina (2017): »The World Kicks Back«. Hartmut Rosas Soziologie der Weltbeziehung als »material turn« der Kritischen Theorie? In: Christian Helge Peters und Peter Schulz (Hg.): Resonanzen und Dissonanzen. Hartmut Rosas kritische Theorie in der Diskussion. Bielefeld: transcript, S. 159–175.
- Hornberger, Barbara (2020): Was wir uns ein-bilden. Musikpädagogik aus der Perspektive der Cultural Studies. In: Ivo Ignaz Berg, Hannah Lindmaier und Peter Röbbke (Hg.): Vorzeichenwechsel. Gesellschaftspolitische Dimensionen von Musikpädagogik heute. Münster, New York: Waxmann, S. 47–64.
- Hüttmann, Rebekka (2009): Wege der Vermittlung von Musik. Ein Konzept auf der Grundlage allgemeiner Gestaltungsprinzipien. Augsburg: Wißner.
- Ingarden, Roman (1962): Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild, Architektur, Film. Tübingen: Max Niemeyer.
- Kaiser, Hermann J. (2001): Auf dem Wege zu verständiger Musikpraxis. In: Karl Heinrich Ehrenforth (Hg.): Musik – unsere Welt als andere. Phänomenologie und Musikpädagogik im Gespräch. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 85–97.
- Kaiser, Hermann J. (2014): Musikalische Erfahrung revisited. In: Jürgen Vogt, Frauke Heß und Markus Brenk (Hg.): (Grund-)Begriffe musikpädagogischen Nachdenkens. Entstehung, Bedeutung, Gebrauch. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf, S. 81–104.
- Kertz-Welzel (2018): »There is no such thing as music«: Musicking und seine Bedeutung für die internationale Musikpädagogik. In: Frauke Heß, Lars Oberhaus und Christian Rolle (Hg.): Zwischen Praxis und Performanz. Zur Theorie musikalischen Handelns in musikpädagogischer Perspektive: Sitzungsbericht 2017 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik (= Wissenschaftliche Musikpädagogik, Band 8). Münster: LIT, 2018, S. 7–24.
- Kenny, Alibhe (2016): Communities of Musical Practice. New York: Routledge.
- Keuchel, Susanne (2016): Zukünftige Herausforderungen der spartenübergreifenden Kulturpublikumsforschung. Ein Beitrag aus soziologischer Sicht. In: Patrick Glogner-Pilz und Patrick S. Föhl (Hg.): Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde. Wiesbaden: Springer VS, S. 611–634.
- Khittl, Christoph (2014): »Gute« Musik? In musikpädagogischen Kontexten? Phänomenologische Überlegungen zu einem situativen Musikbegriff – Essay zur Theorie der musikalischen Situation nach Günther Anders. In: Christoph Khittl und Stefan Zöllner-Dressler (Hg.): Jahrbuch 2013/2014. Musik wissenschaftlich-pädagogisch-politisch. Festschrift für Arnold Werner-Jensen zum 70. Geburtstag. Essen: Blaue Eule, S. 177–250.
- Khittl, Christoph (2016): Die musikalische Situation und Aspekte einer »Musikdidaktik des Ereignishaften«. In: Markus Hirsch (Hg.): Musik(unterricht) angesichts von Ereignissen. Münster: Waxmann (wiener reihe musikpädagogik), S. 147–170.
- Klein, Gabriele (Hg.) (2015): Choreografischer Baukasten. Das Buch. Bielefeld: transcript Verlag.

- Koch, Jan-Peter; Niegot, Adrian (2020): Von responsiven und repulsiven Beziehungen: Resonanz – gelingendes Leben – Musikpädagogik. In: Adrian Niegot, Constanze Rora und Andrea Welte (Hg.): *Gelingendes Leben und Musik*. Düren: Shaker, S. 213–222.
- Koller, Hans-Christoph (2012): *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Krämer, Oliver (2011): *Strukturbilder, Sinnbilder, Weltbilder. Visualisierung als Hilfe beim Erleben und Verstehen von Musik*. Augsburg: Wißner.
- Krupp-Schleußner, Valerie (2016a): Der Capability Approach in der musikpädagogischen Teilhabeforschung. Empirische Anwendung eines capability-basierten Modells der Teilhabe an Musikkultur. In: *Beiträge empirischer Musikpädagogik* 7 (1), S. 1–28. Online verfügbar unter <https://www.b-em.info/index.php/ojs/article/view/140/285> [15.07.2023].
- Krupp-Schleußner, Valerie (2016b): *Jedem Kind ein Instrument? Teilhabe an Musikkultur vor dem Hintergrund des capability approach*. Münster: Waxmann.
- Krupp-Schleußner, Valerie (2017): »Kopfhörer rein, Welt raus.«. Individuelle Perspektiven auf musikalisch-kulturelle Teilhabe vor dem Hintergrund des capability approach. In: Alexander J. Cvetko und Christian Rolle (Hg.): *Musikpädagogik und Kulturwissenschaft*. Münster: Waxmann, S. 87–103.
- Krupp-Schleußner, Valerie; Lehmann-Wermser, Andreas (2018): Teilhabe. In: Michael Dartsch, Jens Knigge, Anne Niessen, Friedrich Platz und Christine Stöger (Hg.): *Handbuch Musikpädagogik. Grundlagen – Forschung – Diskurse*. Münster, New York: Waxmann, S. 215–220.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2016): Classical music as enforced Utopia. In: *Arts and Humanities in Higher Education* (15/3-4), S. 325–336. Online verfügbar unter <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1474022216647706> [15.07.2023].
- Leech-Wilkinson, Daniel (2020): *Challenging Performance. The Book*. Online verfügbar unter <https://challengingperformance.com/the-book/> [15.07.2023].
- Lehmann-Wermser, Andreas; Jessel-Campos, Claudia (2013): Aneignung von Kultur. Wege zu kultureller Teilhabe und zur Musik. In: Andreas Hepp und Andreas Lehmann-Wermser (Hg.): *Transformationen des Kulturellen. Prozesse des gegenwärtigen Kulturwandels*. Wiesbaden: Springer, S. 131–146.
- Lehmann-Wermser, Andreas; Jessel-Campos, Claudia; Krupp-Schleußner, Valerie (2014): Wege zur Musik. Kulturelle Teilhabe bei Grundschulkindern. In: Andreas Lehmann-Wermser, Veronika Busch, Knut Schwippert und Sonja Nonte (Hg.): *Mit Mikrofon und Fragebogen in die Grundschule. Jedem Kind ein Instrument (JeKi) – eine empirische Längsschnittstudie zum Instrumentalunterricht*. Münster: Waxmann, S. 97–128.
- Lehmann-Wermser, Andreas; Krupp, Valerie (2014): Musikalisches Involviertsein als Modell kultureller Teilhabe und Teilnahme. In: Bernd Clausen (Hg.): *Teilhabe und Gerechtigkeit. Participation and Equity*. Münster: Waxmann, S. 21–39.
- Leman, Marc (2016): *The expressive moment. How interaction (with music) shapes human empowerment*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lessing, Wolfgang (2018): Der antwortende Hörer. Musikalisches Hören als Fremderfahrung. In: *Diskussion Musikpädagogik* (78), S. 12–17.

- Lijster, Thijs; Celikates, Robin; Rosa, Hartmut (2018): Beyond the Echo Chamber. An interview with Hartmut Rosa on Resonance and Alienation. In: Thijs Lijster (Hg.): The future of the new. Artistic innovation in times of social acceleration. Amsterdam: Valiz, S. 23–52.
- Love, Nancy Sue (2016): Trendy fascism. White power music and the future of democracy. Albany: State University of New York Press.
- Lüdke, Markus (2011): Konzertleben gestalten. Zwischen Kunst, Handwerk und Vermittlung. In: Ernst Klaus Schneider, Barbara Stiller und Constanze Wimmer (Hg.): Hör-räume öffnen, Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder. Regensburg: ConBrio, S. 57–82.
- MacDonald, Raymond A. R.; Hargreaves, David J.; Miell, Dorothy (Hg.) (2017): Handbook of musical identities. Oxford: Oxford University Press.
- Mahlert, Ulrich (1998): Imitatio und Mimesis. Nachahmungslernen im Instrumentalunterricht. In: *Üben & Musizieren* 15 (5), S. 12–19.
- Mahlert, Ulrich (2020): Gelingende Weltbeziehungen. Musikpädagogische Überlegungen zu Hartmut Rosas Theorie der Resonanz. In: Katharina Bradler und Annemarie Michel (Hg.): Musik und Ethik. Ansätze aus Musikpädagogik, Philosophie und Neurowissenschaft. Münster: Waxmann, S. 137–144.
- Maset, Pierangelo (1995): Ästhetische Bildung der Differenz: Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter. Stuttgart: Radius.
- Maset, Pierangelo (2001): Praxis Kunst Pädagogik. Ästhetische Operationen in der Kunstvermittlung. Lüneburg: Hyde.
- Mast, Christine; Milliken, Catherine (2008): Zukunft@BPhil. Die Education-Projekte der Berliner Philharmoniker. Mainz: Schott.
- Mautner-Obst, Hendrikje (2018): Musikvermittlung. In: Wilfried Gruhn und Peter Röbbke (Hg.): Musiklernen. Bedingungen, Handlungsfelder, Positionen. Innsbruck, Esslingen, Bern-Belp: Helbling, S. 335–357.
- McLuhan, Marshall; Fiore, Quentin (1967): The medium is the message. New York: Random House.
- Meyer-Denkman, Gertrud (1990): Performance Art. Versuch einer Orientierung. In: Werner Pütz (Hg.): Musik und Körper. Essen: Die Blaue Eule, S. 166–178.
- Moersch, Carmen (2012): Zeit für Vermittlung. Online verfügbar unter <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=d>, zuletzt geprüft am 06.09.2021.
- Müller, Sven Oliver (2014): Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Müller, Sven Oliver; Remppe, Martin (2015): Vergemeinschaftung, Pluralisierung, Fragmentierung. Kommunikationsprozesse im Musikleben des 20. Jahrhunderts. In: Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel und Martin Remppe (Hg.): Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 9–26.
- Müller-Brozović, Irena (2015): Reflexion statt Repräsentation. Vom Umgang mit Musik und Gesellschaft im Konzertwesen. In: *Das Orchester: Magazin für Musiker und Management* 63 (10), S. 28–31.

- Müller-Brozović, Irena (2017): Musikvermittlung. Online verfügbar unter <https://www.kubi-online.de/artikel/musikvermittlung> [15.07.2023].
- Müller-Brozović, Irena (2018): Von der Arena zum Forum. Unterschiedliche Spielformen in Musikvermittlungsprojekten. In: Johannes Voit (Hg.): *Zusammenspiel? Musikprojekte an der Schnittstelle von Kultur- und Bildungseinrichtungen*. Hamburg: Hildgard-Junker (Diskussion Musikpädagogik. Sonderheft), S. 30–47.
- Müller-Brozović, Irena (2019a): Resonanzaffine Musikvermittlung. In: *Diskussion Musikpädagogik* (81), S. 4–10.
- Müller-Brozović, Irena (2019b): Wer fragt, gewinnt!? Fragen eröffnen Handlungsfelder der Musikvermittlung. In: *Diskussion Musikpädagogik* (84), S. 28–35.
- Müller-Brozović, Irena (2023a): Resonanzaffine Musikvermittlung. Ein dynamisches Modell für starke Musikerlebnisse. In: Michael Göllner, Johann Honnens, Valerie Krupp, Lina Oravec und Silke Schmid (Hg.): 44. Jahresband des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung/44th Yearbook of the German Association for Research in Music Education. Münster: Waxmann, S. 195–212.
- Müller-Brozović, Irena (2023b): Geschichte der Musikvermittlung. Die Situation in der Schweiz. In: Axel Petri-Preis und Johannes Voit (Hg.): *Handbuch Musikvermittlung. Studium, Lehre, Berufspraxis*. Bielefeld: transcript, S. 75–77.
- Noltze, Holger (2010): *Die Leichtigkeitslüge. Über Musik, Medien und Komplexität*. Hamburg: Körber-Stiftung.
- Noltze, Holger (2013): *Musikland Deutschland? Eine Verteidigung. Musik in der Gesellschaft*. Gütersloh: Bertelsmann-Stiftung.
- Noltze, Holger (2014): Furchtbare Vereinfacher, galoppierender Reduktionismus. Kritik einer Vermittlung ohne Kriterien. In: Wolfgang Rüdiger (Hg.): *Musikvermittlung – wozu? Umriss und Perspektiven eines jungen Arbeitsfeldes*. Mainz: Schott, S. 59–71.
- Oberhaus, Lars; Stange, Christoph (Hg.) (2017): *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*. Bielefeld: transcript.
- Oberschmidt, Jürgen (2019): Den Resonanzdraht in Schwingung versetzen. Eine Auseinandersetzung mit Hartmut Rosas »Soziologie der Weltbeziehung« in musikpädagogischer Absicht. In: *Diskussion Musikpädagogik* (81), S. 14–20.
- Oliveros, Pauline (2005): *Deep Listening. A composer's sound practice*. New York: iUniverse.
- Peters, Christian Helge; Schulz, Peter (Hg.) (2017): *Resonanzen und Dissonanzen. Hartmut Rosas kritische Theorie in der Diskussion*. Bielefeld: transcript.
- Petri-Preis, Axel (2019): Musikvermittlung. Ein musikpädagogischer Streitbegriff. In: *Diskussion Musikpädagogik* (84), S. 5–10.
- Petri-Preis, Axel; Voit, Johannes (Hg.) (2023): *Handbuch Musikvermittlung. Studium, Lehre, Berufspraxis*. Bielefeld: transcript.
- Pfleiderer, Martin; Rosa, Hartmut (2020): Musik als Resonanzsphäre. In: *Musik & Aesthetik* 24 (95), S. 5–36.
- Pitts, Stephanie (2014): Musical, Social and Moral Dilemmas. Investigating Audience Motivations to Attend Concerts. In: Karen Burland und Stephanie Pitts (Hg.): *Coughing and Clapping. Investigating audience experience*. Farnham, Surrey: Ashgate, S. 21–33.

- Plath, Maike (2011): *Freeze! & Blick ins Publikum! Das Methoden-Repertoire für darstellendes Spiel und Theaterunterricht*. Weinheim, Basel: Beltz.
- Plessner, Helmuth (1928): *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin: W. de Gruyter & Co.
- Plessner, Helmuth (1931): *Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht*. Berlin: Junker & Dünnhaupt (Fachschriften zur Politik und staatsbürgerlichen Erziehung).
- Putnam, Robert D. (2000): *Bowling Alone. The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon and Schuster.
- Racz, Gyula (2019a): *Die Macht der Musik. Illustrierte Kulturgeschichte der Musikvermittlung im Abendland. Von den Anfängen bis zum frühen 20. Jahrhundert. Teil 1: Musik als Vermittler*. Wilhelmshaven: Noetzel, Florian.
- Racz, Gyula (2019b): *Die Macht der Musik. Illustrierte Kulturgeschichte der Musikvermittlung im Abendland. Von den Anfängen bis zum frühen 20. Jahrhundert. Teil 2: Vermittler für Musik*. Wilhelmshaven: Noetzel, Florian.
- Radbourne, Jennifer; Johanson, Katya; Glow, Hilary (2014): *The Value of ›Being There‹. How the Live Experience Measures Quality for the Audience*. In: Karen Burland und Stephanie Pitts (Hg.): *Coughing and Clapping. Investigating audience experience*. Farnham, Surrey: Ashgate, S. 55–67.
- Rademacher, Wiebke (2023): *Jenseits der Konzertsäle. Klassische Musik für breite Bevölkerungsschichten in Berlin um 1900*. Stuttgart: Franz Steiner (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft).
- Rauchfleisch, Udo (1996): *Musik schöpfen, Musik hören. Ein psychologischer Zugang*. Göttingen, Zürich: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rebstock, Matthias (2009): *Möglichkeiten der Präsenzsteigerung in der Neuen Musik*. In: Ernst Klaus Schneider (Hg.): *Musikvermittlung – Konzertpädagogik in Detmold. »Was lässt uns Zeit vergessen? Präsenzerfahrungen – Chancen der Musikvermittlung«*. Hamburg: Hildegard-Junker (Diskussion Musikpädagogik, S 2), S. 30–38.
- Rebstock, Matthias (2018): *Strategien zur Produktion von Präsenz, II*. In: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*. Bielefeld: transcript, S. 149–161.
- Reckwitz, Andreas (2016): *Praktiken und ihre Affekte*. In: Hilmar Schäfer (Hg.): *Praxis-theorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Bielefeld: transcript, S. 163–180.
- Reinwand-Weiss, Vanessa-Isabelle (2015): *Wirkungsnachweise in der Kulturellen Bildung: Möglich, umstritten, vergeblich, nötig? Online verfügbar unter www.kubi-online.de/artikel/wirkungsnachweise-kulturellen-bildung-moeglich-umstritten-vergeblich-noetig [15.07.2023]*.
- Renz, Thomas (2016): *Nicht-BesucherInnen öffentlich geförderter Kulturveranstaltungen. Der Forschungsstand zur kulturellen Teilhabe in Deutschland*. Online verfügbar unter <https://www.kubi-online.de/artikel/nicht-besucherinnen-oeffentlich-geforderter-kulturveranstaltungen-forschungsstand-zur> [15.07.2023].
- Richter, Christoph (2012): *Musik verstehen. Vom möglichen Nutzen der philosophischen Hermeneutik für den Umgang mit Musik*. Augsburg: Wißner.
- Richter, Christoph (2015): *Wer und »was« bildet das Konzertpublikum?* In: Alexander J. Cvetko und Constanze Rora (Hg.): *Konzertpädagogik*. Aachen: Shaker, S. 95–108.

- Richter, Christoph (2019): In welchem Sinne sollte auch in der Musikschularbeit und in der musikbezogenen Laienbildung von Kunst die Rede sein? In: *Diskussion Musikpädagogik* (81), S. 33–37.
- Röbke, Peter (2012): Die Fehler und das Schöne. Annäherungen an eine Ästhetik des Unvollkommenen. In: Silke Kruse-Weber (Hg.): *Exzellenz durch differenzierten Umgang mit Fehlern. Kreative Potenziale beim Musizieren und Unterrichten*. Mainz: Schott, S. 81–92.
- Röbke, Peter (2014a): Performing! Translation? Von den Grenzen des Übersetzens und Verstehens in den performativen Akten des Musizierens und Hörens. In: Werner Hasitschka (Hg.): *Performing translation. Schnittstellen zwischen Kunst, Pädagogik und Wissenschaft*. Wien: Löcker, S. 289–307.
- Röbke, Peter (2014b): Warum das riskante Fach Musik mutige Lehrkräfte braucht. In: *Diskussion Musikpädagogik* (63), S. 46–50.
- Röbke, Peter (2017): Körper, Leib, rauhe Klänge. Gibt es eine musikalische Art brut? In: Lars Oberhaus und Christoph Stange (Hg.): *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*. Bielefeld: transcript, S. 295–308.
- Rolle, Christian (1999): *Musikalisch-ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse*. Kassel: Bosse.
- Rosa, Hartmut (2013): *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut (2016): *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut (2017): Für eine affirmative Revolution. Eine Antwort auf meine Kritiker_innen. In: Christian Helge Peters und Peter Schulz (Hg.): *Resonanzen und Dissonanzen. Hartmut Rosas kritische Theorie in der Diskussion*. Bielefeld: transcript, S. 311–329.
- Rosa, Hartmut (2018a): Response: Resonanz. Rhetorischer Wettstreit des Debattierclubs Streitpunkt der Universität Leipzig. Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=SC-NzyAihpk> [15.07.2023].
- Rosa, Hartmut (2018b): *Unverfügbarkeit*. Wien, Salzburg: Residenz.
- Rosa, Hartmut (2019a): Musik als zentrale Resonanzsphäre. Vortrag am Kongress des Verbands deutscher Musikschulen. Online verfügbar unter https://www.musikschulen.de/medien/doks/mk19/dokumentation/plenum-1_rosa.pdf [15.07.2023].
- Rosa, Hartmut (2019b): »Spirituelle Abhängigkeitserklärung«. Die Idee des Mediopassiv als Ausgangspunkt einer radikalen Transformation. In: Klaus Dörre, Hartmut Rosa und Karina Becker (Hg.): *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften*. Wiesbaden: Springer, S. 35–55.
- Rosa, Hartmut (2020): Beethoven, the Sailor, the Boy and the Nazi. A reply to my critics. In: *Journal of Political Power*, 13:3, S. 397–414. DOI: 10.1080/2158379X.2020.1831057 [15.07.2023].
- Rosa, Hartmut (2021): Best Account. Skizze einer systematischen Theorie der modernen Gesellschaft. In: Andreas Reckwitz und Hartmut Rosa: *Spätmoderne in der Krise. Was leistet die Gesellschaftstheorie?* Berlin: Suhrkamp, S. 151–251.
- Rosa, Hartmut (2023): *When Monsters Roar and Angels Sing. Eine kleine Soziologie des Heavy Metal*. Stuttgart: Kohlhammer.

- Rosa, Hartmut; Endres, Wolfgang (2016): Resonanzpädagogik. Wenn es im Klassenzimmer knistert. Weinheim, Basel: Beltz.
- Rosa, Hartmut; Endres, Wolfgang (2020): Akzeptanz der Unverfügbarkeit. In: Wolfgang Endres, Joachim Bauer, Michaela Brohm-Badry, Jörg Knüfken und Hartmut Rosa (Hg.): Resonanzpädagogik in Schule und Unterricht. Von der Entdeckung neuer Denkmuster. Weinheim: Beltz, S. 30–38.
- Rüdiger, Wolfgang (Hg.) (2014): Musikvermittlung – wozu? Umriss und Perspektiven eines jungen Arbeitsfeldes. Mainz: Schott.
- Sack, Mira (2011): Spielend denken. Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens. Bielefeld: transcript.
- Salmen, Walter (1988): Das Konzert. Eine Kulturgeschichte. München: C.H. Beck.
- Saner, Philipp; Vögele Sophie; Vessely, Pauline (2016): Schlussbericht Art.School.Differences. Researching Inequalities and Normativities in the Field of Higher Art Education. Online verfügbar unter https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/files/2016/10/ASD_Schlussbericht_final_web_verlinkt.pdf [15.07.2023].
- Sangiorgio, Andrea (2020): A Manifesto for Creative Interactions in Music Education. In: Andrea Sangiorgio und Wolfgang Mastnak (Hg.): Creative Interactions. Dynamic Processes in Group Music Activities. München: Hochschule für Musik und Theater München, S. 7–22.
- Schäffler, Philipp (2018): Im Sog der Resonanz. In: *positionen. Texte zur aktuellen Musik* (Mai/115), S. 2–6.
- Schatt, Peter W. (2020a): Moralisch einwandfrei? Zum künstlerischen und pädagogischen Umgang mit dem Fremdem. In: Katharina Bradler und Annemarie Michel (Hg.): Musik und Ethik. Ansätze aus Musikpädagogik, Philosophie und Neurowissenschaft. Münster: Waxmann, S. 97–108.
- Schatt, Peter W. (2020b): Musikalische Praxis als Teilhabe am »immateriellen kulturellen Erbe« – ein Weg zum gelingenden Leben? Probleme und Perspektiven im Kontext kultureller Diversität. In: Adrian Niegot, Constanze Rora und Andrea Welte (Hg.): Gelingendes Leben und Musik. Düren: Shaker, S. 28–48.
- Schatt, Peter W. (2020c): »turn«-Übungen? Kulturelle Bildung im Lehramtsstudium Musik. In: Peter W. Schatt (Hg.): Musik – Raum – Sozialität. Münster: Waxmann (Studien zur Musikkultur, Band 1), S. 201–209.
- Schatzki, Theodore (2014): Art bundles. In: Tasos Zembylas (Hg.): Artistic practices. Social interactions and cultural dynamics. London, New York: Routledge, S. 17–31.
- Schedler, Roy (2005): Kulturvermittlung ist Aufmerksamkeitsmanagement. In: Birgit Mandel (Hg.): Kulturvermittlung – zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Eine Profession mit Zukunft, S. 122–132.
- Schilling-Sandvoß, Katharina (2015): Konzertpädagogik aus historischer Perspektive – Ein Rückblick in Hunderterschritten. In: Alexander J. Cvetko und Constanze Rora (Hg.): Konzertpädagogik. Aachen: Shaker, S. 24–34.
- Schlothfeld, Matthias (2019): Kompositionspädagogik. Ein Überblick über ihre Bereiche sowie aktuelle Tätigkeiten und Entwicklungen. Online verfügbar unter <https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/kompositionspaedagogik-ueberblick-ueber-ihre-bereiche-sowie-aktuelle-taetigkeiten> [15.07.2023].

- Schmid, Silke (2014): Dimensionen des Musikerlebens von Kindern. Theoretische und empirische Studie im Rahmen eines Opernvermittlungsprojektes. Augsburg: Wißner.
- Schmid, Silke (2015): »Was Musik erzählt...«: Dimensionen des Musikerlebens von Kindern. Theoretische Erkenntnisse und empirische Evidenzen im Rahmen eine Opernvermittlungsprojektes. In: Alexander J. Cvetko und Constanze Rora (Hg.): Konzertpädagogik. Aachen: Shaker, S. 148–170.
- Schmidt-Banse, Hans Christian (2015): Konzertpädagogik – Warum? Wie? In: Alexander J. Cvetko und Constanze Rora (Hg.): Konzertpädagogik. Aachen: Shaker, S. 82–94.
- Schneider, Ernst Klaus (2001): Musikvermittlung; Programmgestaltung, Dramaturgie, Moderation, Organisation von Konzerten. Ein neues Berufsfeld für Musiker, Musikpädagogen oder Musikwissenschaftler und das Ausbildungsmodell der Hochschule für Musik Detmold. In: Hans Günther Bastian (Hg.): Musikpädagogik studieren – und was dann? Ein Handbuch für Magister über Berufsprofile, Berufsqualifikationen und Berufspraxis. Augsburg: Wißner, S. 117–126.
- Schneider, Ernst Klaus (Hg.) (2009): Musikvermittlung – Konzertpädagogik in Detmold. Beiträge zum Symposium »Was lässt uns Zeit vergessen? Präsenzerfahrungen – Chancen der Musikvermittlung«. Hamburg: Hildegard-Junker (Diskussion Musikpädagogik: Sonderheft).
- Schneider, Ernst Klaus; Stiller, Barbara; Wimmer, Constanze (Hg.) (2011): Hörräume öffnen, Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder. Regensburg: ConBrio.
- Schneider, Klaus (1999): Lexikon Programmmusik, Kassel: Bärenreiter.
- Schröder, Julia H. (2014): Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert. Hofheim: Wolke.
- Schütz, Alfred (2015): Making Music Together. A study in Social Relationship. In: John Shepherd und Kyle Devine (Hg.): The Routledge reader on the sociology of music. New York: Routledge, S. 57–65.
- Schwab, Heinrich W. (1980): Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. Leipzig: Dt. Verlag für Musik (Musikgeschichte in Bildern: Band 4, Musik der Neuzeit).
- Seel, Martin (1991): Eine Ästhetik der Natur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Seel, Martin (2003): Ereignis. Eine kleine Phänomenologie. In: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. Bielefeld: transcript.
- Seel, Martin (2007): Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Simon, Rainer (2018): Konzert der Sinne. Dimensionen einer phänomenologischen Analyse der Wahrnehmung von Musikaufführungen. Freiburg: Rombach.
- Small, Christopher (1998): Musicking. The meanings of performing and listening. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.
- Spronck, Veerle; Peters, Peter; van de Werff, Ties (2021): Empty Minds: Innovating Audience Participation in Symphonic Practice. In: *Science as Culture* 30 (2), S. 216–236. DOI: 10.1080/09505431.2021.1893681 [15.07.2023].
- Stiller, Barbara (2008): Erlebnisraum Konzert. Prozesse der Musikvermittlung in Konzerten für Kinder. Regensburg: ConBrio.

- Stoffers, Nina (2019): Kulturelle Teilhabe durch Musik? Transkulturelle Kinder- und Jugendbildung im Spannungsfeld von Empowerment und Othering. Bielefeld: transcript.
- Stroh, Wolfgang Martin; Kosuch, Markus; Pfütz, Katharina; Theiss, Frauke (2016): Szenische Interpretation absoluter Musik. Hg. v. Lars Oberhaus und Wolfgang Martin Stroh. Oldenburg (Schriftenreihe Szenische Interpretation von Musik und Theater, 5). Online verfügbar unter <http://oops.uni-oldenburg.de/2652/1/Band%205%20Szenische%20Interpretation%20absoluter%20Musik.pdf> [15.07.2023].
- Sturm, Eva (2011): Von Kunst aus. Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze. Wien, Berlin: Turia + Kant.
- Thorau, Christian; Ziemer, Hansjakob (Hg.) (2019): The Oxford handbook of music listening in the 19th and 20th centuries. New York: Oxford University Press.
- Toelle, Jutta (2018): Applaus. In: Daniel Morat und Hansjakob Ziemer (Hg.): Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 178–182.
- Toelle, Jutta; Sloboda, John (2019): The audience as artist? The audience's experience of participatory music. In: *Musicae Scientiae*, 1–25. DOI: 10.1177/1029864919844804 [15.07.2023].
- Tröndle, Martin (Hg.) (2009a): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript.
- Tröndle, Martin (2009b): Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur. In: Martin Tröndle (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript, S. 21–44.
- Tröndle, Martin (2009c): Worum es gehen soll. In: Martin Tröndle (Hg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: transcript, S. 9–20.
- Tröndle, Martin (Hg.) (2018a): Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies. Bielefeld: transcript.
- Tröndle, Martin (2018b): Eine Konzerttheorie. In: Martin Tröndle (Hg.): Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies. Bielefeld: transcript, S. 25–52.
- Tröndle, Martin (2019): Nicht-Besuchersforschung. Audience Development für Kultureinrichtungen. Wiesbaden: Springer.
- Uhde, Folkert (2018): Konzertdesign: Form follows Function. In: Martin Tröndle (Hg.): Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies. Bielefeld: transcript, S. 121–148.
- Unsel, Kerstin (2015): Musikvermittlung in der Statistik nützt nichts. In: *VAN Musikmagazin*. Online verfügbar unter <https://van.atavist.com/musikvermittlung> [01.10.2016].
- Unterberg, Lisa (2018): Qualität! Diskursanalytische Gedanken zu einem Zauberwort in der kulturellen Bildung. In: Johannes Voit (Hg.): Zusammenspiel? Musikprojekte an der Schnittstelle von Kultur- und Bildungseinrichtungen. Hamburg: Hildegard-Junker (Diskussion Musikpädagogik. Sonderheft), S. 70–82.
- Vogt, Jürgen (2001): »Das Eigene und das Fremde« – Nur ein Modethema der Musikpädagogik? In: Karl Heinrich Ehrenforth (Hg.): Musik – unsere Welt als andere. Phänomenologie und Musikpädagogik im Gespräch. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 59–73.

- Vogt, Jürgen (2014/2013): Benachteiligung und Teilhabe im Kontext von Kultur- und Musikpädagogik. Online verfügbar unter <https://www.kubi-online.de/artikel/benachteiligung-teilhabe-kontext-kultur-musikpaedagogik> [15.07.2023].
- Vogt, Jürgen (2016): Didaktische Interpretation. In: Andreas Lehmann-Wermser (Hg.): Musikdidaktische Konzeptionen. Ein Studienbuch. Augsburg: Wißner, S. 31–44.
- Wagener, Andreas (2012): Why do people (not) cough in concerts? The economics of concert etiquette. Association for Cultural Economics International. Hannover (ACEI Working Paper Series, 5). Online verfügbar unter <https://ideas.repec.org/p/cue/wpaper/awp-05-2012.html> [15.07.2023].
- Waldenfels, Bernhard (2001): Lebenswelt als Hörwelt. In: Karl Heinrich Ehrenforth (Hg.): Musik – unsere Welt als andere. Phänomenologie und Musikpädagogik im Gespräch. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 17–32.
- Waldenfels, Bernhard (2017): Leibliches Musizieren. In: Jörn Peter Hiekel (Hg.): Body sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart. Mainz: Schott, S. 28–43.
- Wallace, David (2018): Engaging the Concert Audience. A Musician's Guide to Interactive Performance. Boston: Berklee.
- Wallbaum, Christopher (2013): Das Exemplarische in musikalischer Bildung. Ästhetische Praxen, Urphänomene, Kulturen – ein Versuch. Hg. v. Jürgen Vogt (Zeitschrift für kritische Musikpädagogik). Online verfügbar unter <https://www.zfkm.org/13-wallbaum.pdf> [15.07.2023].
- Warnke, Krista (2010): Statt einer Einleitung: Ist Musik Beziehungskunst? Drei grundlegende Thesen. In: Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke (Hg.): Musikgeschichten – Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag. Unter Mitarbeit von Beatrix Borchard. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 17–28.
- Weber-Krüger, Anne (2014): Bedeutungszuweisungen in der musikalischen Früherziehung. Integration der kindlichen Perspektive in musikalische Bildungsprozesse. Göttingen: Waxmann.
- Whaley, John; Sloboda, John; Gabrielsson, Alf (2009): Peak experiences in music. In: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.): The Oxford handbook of music psychology. Oxford, New York: Oxford University Press, S. 452–461.
- Wimmer, Constanze (2010a): Exchange. Die Kunst, Musik zu vermitteln; Qualitäten in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik. Salzburg: Stiftung Mozarteum.
- Wimmer, Constanze (2010b): Musikvermittlung im Kontext. Impulse – Strategien – Berufsfelder. Regensburg: ConBrio.
- Wimmer, Constanze (2018): Einen Sehnsuchtsort der Wahrnehmung öffnen. Musikvermittlung im Konzertbetrieb. In: Martin Tröndle (Hg.): Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies. Bielefeld: transcript, S. 197–214.
- Wimmer, Constanze; Schmidinger, Helmut (2014): Alban Berg Violinkonzert. Materialien zur Musikvermittlung. Wien: Universal Edition.
- Winkler, Michael; Beljan, Jens (2019): Resonanzpädagogik auf dem Prüfstand. Weinheim, Basel: Beltz.
- Woodward, Ian; Ellison, David (2010): Aesthetic Experience, Transitional Objects and the Third Space. The Fusion of Audience and Aesthetic Objects in the Performing Arts. In:

Thesis Eleven (103/45). Online verfügbar unter <http://the.sagepub.com/content/103/1/45> [15.07.2023].

Zembylas, Michalinos (2014): Making sense of the complex entanglement between emotion and pedagogy: contributions of the affective turn. In: *Cultural studies of science education* 11 (3), S. 539–550. DOI: 10.1007/s11422-014-9623-y [15.07.2023]

Zender, Hans (2011): Musik verstehen – was heißt das? In: Volker Bernius und Michael Rüsenberg (Hg.): *Sinfonie des Lebens*. Mainz: Schott, S. 69–88.

Merkmale starker Musikerlebnisse

Auszüge aus der Liste von Gabrielsson (2011, S. 462–468), in veränderter Reihenfolge und in deutscher Übersetzung der Autorin:

1. »Allgemeine Charakteristika
 - 1.1. Einzigartige/fantastische/unglaubliche/unvergessliche Erfahrung
 - 1.2. Schwer zu beschreibende Erfahrung, Worte unzureichend
2. Physische Reaktionen, Verhalten
 - 2.1. Physiologische Reaktionen
z.B. körperliche Reaktion wie Gänsehaut, aufgerichtete Haare, Herzklopfen, veränderte Atmung, Tränen, weinen, Schwindel
 - 2.2. Verhalten/Handlungen
z.B. Augen schließen, lächeln, singen, bewegen, klatschen, sich zurückziehen, still werden
 - 2.3. Quasi-physische Reaktionen
z.B. Gefühl, als ob der ganze Körper voller Musik oder ganz leicht ist oder von der Musik weggetragen wird
3. Wahrnehmung
 - 3.1. Auditiv
z.B. Klangqualität, Timbre, Lautstärke, Stille, Umhüllt sein von Klang
 - 3.2. Visuell
Visueller Eindruck von:
Musiker*innen und ihrer Erscheinung, ihrem Verhalten, ihrer Körpersprache, ihren Instrumenten
Musiker*innen und ihrer Konzentration, ihrer Präsenz, ihrem Engagement, ihrer Spielfreude, ihrem Charisma
der Kommunikation zwischen Musiker*innen sowie zwischen Musiker*innen und Publikum
dem Verhalten und den Reaktionen des Publikums
den Räumlichkeiten, der Umgebung, der Natur, Lichteffekten etc.
 - 3.3. Taktil
taktile Empfindungen:

- Allgemein in Brust, Taille, auf der Haut, in Füßen, Beinen, Händen, Armen etc.
- 3.4. Kinästhetisch
Muskelspannung/Entspannung
- 3.5. Andere Sinne
Empfindungen von Geruch, Wärme, Kälte etc.
- 3.6. Synästhetisch
Farben hören
andere synästhetische oder ähnliche Empfindungen, z.B. Licht
- 3.7. Intensivierte Wahrnehmung, multimodale Wahrnehmung
Allgemein intensivierte Wahrnehmung
Intensivierte Wahrnehmung von Klängen/Noten/Musik/Licht/Berührung
[...]
- 3.8. Musikalische Wahrnehmungserkenntnis
Beschreibung von objektiven/technischen Qualitäten der Musik
Beschreibung von objektiven/technischen Qualitäten des Musizierens«
4. »Gefühle/Emotionen¹
- [4.1.] Intensive, starke Emotionen
- [4.2.] Positive Gefühle/Emotionen
z.B. Harmonie, Frieden, Sicherheit, sich demütig fühlen, Wunder, Bewunderung, Zufriedenheit, Dankbarkeit, Freude, Glück, Ehre, Liebe, Stolz, Entrückung
- [4.3.] Negative Gefühle/Emotionen
z.B. sich müde, erschöpft, leer fühlen
sich alleine, verlassen, klein, unbedeutend fühlen
Sehnen, Nostalgie, Melancholie, Depression
Verwirrung, Frustration, Scham, Angst, Eifersucht, Verzweiflung, Hass, Chaos, Panik
- [4.4.] Unterschiedliche Gefühle/Emotionen
Viele Gefühle, gemischte Gefühle, widersprüchliche Gefühle, veränderte Gefühle«
5. »Erkenntnis
- [5.1.] Veränderte/besondere Haltung
z.B. Besondere Offenheit, Neugier, fokussierte Aufmerksamkeit, vollkommene Versunkenheit, keine Gedanken, Aufgabe einer analytischen Haltung, starkes Gefühl, einfach hier und jetzt zu sein/zu leben
- [5.2.] Veränderte Erfahrung der Situation, des Verhältnis Körper-Geist, Zeit-Raum, Teil-Ganzheit
Gefühl einer besonderen Atmosphäre/Stimmung
schwindendes Bewusstsein des eigenen Körpers/der eigenen Person, Auflösung des Egos
Die Umgebung verschwindet, in der eigenen Welt sein
Veränderte Erfahrung von Zeit und Raum
Erfahrung von Unwirklichkeit, »das ist nicht wahr«, wie ein Traum
Erfahrung von Ganzheit, alles passt zusammen, scheint einfach, natürlich, selbstverständlich

1 Geänderte Reihenfolge und Nummerierung zu Gabrielsson aus grafischen Gründen in Abb. 3.

(Musiker*innen: Annehmen eines anderen Egos, auf der Bühne eine andere Person werden)

[5.3.] Kontrollverlust

überrascht, erstaunt sein

Bewegt, berührt, gepackt sein

geschlagen/getroffen, geschüttelt, geschockt, gebannt, gelähmt, fasziniert, wie berauscht, »verrückt«, überwältigt, am Rande des Zusammenbruchs

Die Musik geht geradewegs hinein, durchbricht kognitive Barrieren, alle Widerstände werden gebrochen

[5.4.] Veränderte Beziehung/Haltung zur Musik

Sich (psychologisch) von der Musik umgeben/umhüllt fühlen

Die Musik leben, in die Musik hineingezogen werden, mit der Musik eins werden, mit der Musik verschmelzen

(Musiker*innen: »Die Musik ist in mir«)

Sich von der Musik direkt angesprochen fühlen, die Musik verstehen, die Musik fühlt sich einfach an, echt, natürlich, selbstverständlich

Musizierende übersteigen ihr übliches Vermögen, »jemand spielt mich«, fühlen sich eher als Zuhörende denn als Ausführende

[5.5.] Assoziationen, Erinnerungen, Gedanken, Reflexionen, Wünsche

Bezüge zu früheren Erinnerungen, Menschen, Situationen, Leben, Natur etc.

Bezüge zur Musik: Erwartungen, Wiedererkennen (oder nicht), Reflexionen, Wünsche etc.

[5.6.] Bilderwelt

Innere Bilder von Landschaften, Natur, Personen, Situationen usw.

Sich wegträumen

Sich als Musiker*in vorstellen/sich mit den Musizierenden identifizieren

Innere Musik danach

Starke Musikerlebnisse ausgelöst durch imaginierte/innere Musik

Starke Musikerlebnisse beim Komponieren von Musik

[5.7.] Musikalische Erkenntnis-Emotion

Beschreibung von Musik in kognitiven/emotionalen Begriffen

Beschreibung der Aufführung in kognitiven/emotionalen Begriffen

6. Existenzielle und transzendente Aspekte

6.1. Existenz

Bedeutung des menschlichen Lebens/Existenz

Bedeutung des eigenen Lebens/Existenz

Intensives Gefühl von Leben

Pures Sein

Gefühl eines unübertreffbaren/optimalen/ultimativen/heiligen Moments im Leben

Veränderte Sicht auf das Leben/Existenz

6.2. Transzendenz

Magische/mysteriöse/übernatürliche/himmliche/spirituelle Erfahrungen

Trance, Extase

Erfahrung außerhalb des Körpers

Erfahrung von Ganzheit, z.B. die Erfahrung schließt alles ein

Kosmische Erfahrung, verschmelzen mit etwas Größerem, der Unendlichkeit, der Ewigkeit

Erfahrung von anderen Welten, anderen Existenzen

6.3. Religiöse Erfahrungen

allgemeine religiöse Erfahrungen

Visionen von Himmel/vom Leben danach/Paradies

Spirituelle(r) Frieden/Harmonie/Gemeinschaft

heilige/devote Atmosphäre/Stimmung

durch eine religiöse/christliche Botschaft angesprochen sein

Den Kontakt zu Gott suchen/finden im Gebet, Lobgesang

Kontakt mit dem Göttlichen/Heiligen, religiöse Bestätigung

7. Persönlich-soziale Aspekte

7.1. Neue Möglichkeiten, Einsichten, Bedürfnisse

Offen/bedingungslos werden, aufbrechen von Verteidigungen/Widerständen

Neue Erkenntnisse gewinnen

Die eigenen Gedanken und Gefühle werden klar

Seinen innersten Kern/Selbst erreichen

Sich frei fühlen, befreit, entspannt, inspiriert, belebt, gestärkt, wiedergeboren

Sich gehoben fühlen, bereichert, »gewachsen/gereift« sein

Innere Reinigung, Katharsis

Heilende Erfahrung

Holen von Trost, Hilfe, Hoffnung, Linderung, Erleichterung, Kraft, Mut, einen Tritt

Das Gefühl, Gefühle behalten/bestätigen/erzwingen/verändern zu müssen

Zögern, die Erfahrung zu unterbrechen, zuhören/mehr/wieder spielen wollen

7.2. Musik: neue Möglichkeiten, Einsichten, Bedürfnisse

Bedürfnis für/Interesse an/veränderte Sichtweise auf Musik, allgemein

Bedürfnis für/Interesse an einer bestimmten Art von Musik, einer bestimmten Musik, einer/einem bestimmten Komponist*in, eines/einer bestimmten Musiker*in etc.

Wunsch, Musik zu lernen oder weiter zu musizieren

Inspiration für die eigene Kreativität erhalten

Musik als Beruf wählen

Überzeugung, den Nutzen von Musik weiterzuverbreiten

Musik zur Stimmungsbeeinflussung, als Therapie

7.3. Bestätigung der Identität, Selbstverwirklichung

Bedürfnis nach/erhalten von Bestätigung

Sich ausgewählt/direkt angesprochen fühlen, »sie spielen nur für mich«

Die Musik spiegelt die Gedanken und Gefühle der eigenen Person wider

Gesteigertes Selbstvertrauen

7.4. Gemeinschaft, Kommunikation

Unter Zuhörenden

Unter Musizierenden

Zwischen Musizierenden und Zuhörenden

Mit »allen«, mit der ganzen Menschheit« (Gabrielsson 2011, S. 462–468)

Bastelvorlage der Drehscheibe zum Ausdrucken



<https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6760-8/>

Leitfragen für eine Resonanzaffine Musikvermittlung

Definierende Merkmale einer Resonanzaffinen Musikvermittlung

Affizierung

- Was fasziniert mich und was irritiert mich am Vorhaben?
- Welche Aspekte der Konzertsituation berühren mich besonders?
- Wie kann eine Atmosphäre geschaffen werden, die auch eine Affizierung von anderen Personen begünstigt?

Selbstwirksamkeit

- Wie kann ich andere Personen innerlich erreichen, berühren und bewegen?
- Wie kann ich zur Spielidee/Musik und zur Situation beitragen?
- Wie kann das Publikum zur Situation beitragen? Wie kann ich dem Publikum dabei (mehr) Raum geben?

Unverfügbarkeit

- Welchen Raum erhält Unvorhergesehenes und wie wird damit umgegangen?
- Wie verhalte ich mich zu Unvorhergesehenem?

Transformation

- Wie trage ich zu einer Lebendigkeit der Situation bei?
- Inwiefern eröffnen sich mir und anderen Beteiligten neue Möglichkeiten?

Mögliche Entfremdung

- In welchen Situationen fühle ich mich alleine, unwohl oder fremd?
- (Inwiefern) Erlebe ich in der Situation Gleichgültigkeit oder Abwehr?
- (Inwiefern) Erlebe ich in der Situation Echokammern oder Ausschlüsse?

Resonante Musikbeziehungen

Beziehung zu Musik

- Inwiefern beschäftige ich mich mit der Machart und dem Kontext einer Musik?
- Inwiefern gehe ich explorativ und improvisatorisch mit der Spielidee/Musik um?

Beziehung mit Musik

- Wie erlebe ich beim Musizieren und in der Konzertsituation eine besondere Verbundenheit und Gemeinschaft mit anderen?
- Wie kommuniziere und interagiere ich mit Musik?

Beziehung in Musik

- Inwiefern erlebe ich Musik auf immersive Weise und fühle mich in ihr aufgehoben?
- Inwiefern erlebe ich im Umgang mit Musik eine Verbundenheit mit dem Leben und dem Universum in einem holistischen Sinn?

Selbstbeziehung durch Musik

- Inwiefern setze ich mich im Umgang mit Musik mit mir selbst auseinander und erfahre mich dabei auf besondere und neue Weise?
- Inwiefern inspiriert mich der Umgang mit Musik zu neuen Ideen und Praktiken?

Begünstigende Impulse

Spielidee

- Wer spielt was?
- Welche künstlerische Intention und gesellschaftliche Dringlichkeit beinhaltet die Spielidee?
- Was steht auf dem Spiel?

Spielkonzept

- Wie wird gespielt? Wie wird die Spielidee umgesetzt?
- Inwiefern beinhaltet das Spielkonzept mögliche Überraschungen?
- Wie ermöglicht das Spielkonzept Kreativität?
- Wie begünstigt das Spielkonzept Begegnungen und Austausch?
- Inwiefern ermöglicht das Spielkonzept einen Perspektivenwechsel?
- Inwiefern ist das Vorgehen ressourcenorientiert?

Zeitlichkeit

- Welchen zeitlichen und energetischen Verlauf hat die Konzertsituation? Wo finden sich besonders dichte Phasen? In welchen Passagen ist eine Co-Präsenz mit einer zirkulierenden Energie zu vermuten?
- Wie werden der Beginn, Übergänge, Akzente, Höhepunkte, etwaige Pausen und Abschlüsse gestaltet? Inwiefern spielen Zeitpunkt und Dauer der Konzertsituation eine Rolle?
- Gibt es Rituale? Wie können diese als sinnvoll und sinnlich erlebt werden? Sollen die Rituale verändert oder neue Rituale geschaffen werden?

Körperlichkeit

- Inwiefern werden Situationen geschaffen, in denen sich alle Beteiligten körperlich wohl und inspiriert fühlen und auch gestaltend partizipieren können?
- Inwiefern werden Körper nicht nur als ausführendes Medium, sondern auch in ihrer Sinnlichkeit und Aussage wahrgenommen?
- Werden Situationen der Nähe geschaffen (unter Berücksichtigung der körperlich-psychischen Unversehrtheit der Beteiligten)?

Räumlichkeit

- Welche Gestaltungsmöglichkeiten bietet der Raum?
- Welche Atmosphären, Aussagen, Aufforderungen und Ordnungen bringt der Raum hervor?
- Welche Materialität weist der Raum auf und wie wird mit ihr umgegangen?
- Welche Lautlichkeit bietet der Raum und wie wird mit ihr umgegangen?
- Inwiefern wird mit dem künstlerischen Mittel der Reduktion gearbeitet?

Risiko, Widerstand

- Welche Risiken beinhaltet das Vorhaben? Was passiert, wenn das Risiko vergrößert oder verkleinert wird?
- Welche Widerstände zeigen sich und wie wird damit umgegangen?
- Inwiefern lassen die Spielidee und das Spielkonzept andere Stimmen und Perspektiven zu und wie wird damit umgegangen?

Grundierende Prinzipien

Mediopassivität, Medioordination, Mediokonjunktivität

- Inwiefern zeigen sich Situationen, in denen sich die Beteiligten gleichzeitig aktiv und passiv verhalten, sich gegenseitig zuhören und antworten?

- Inwiefern ist die Konzeption des Vorhabens klar und dennoch offen für Veränderungen?
- Inwiefern bietet die Situation eine Verbindlichkeit und gleichzeitige Flexibilität?

Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit

- Warum braucht es dieses Vorhaben?
- Mit welchen inneren Überzeugungen ist das Vorhaben verbunden?
- Inwiefern hat das Vorhaben eine persönliche oder allgemeine Bedeutsamkeit?
- Inwiefern stellt das Vorhaben die Beteiligten in Frage?
- Wie kann das Vorhaben besonders intensiv wahrgenommen werden? Welche Sinne werden dabei angesprochen?
- Inwiefern bereitet das Vorhaben Lust?

Wahrnehmbarkeit und Erreichbarkeit

- Wie ist das Vorhaben wahrnehmbar?
- Inwiefern und für wen ist das Vorhaben (nicht) zugänglich?
- Welche Voraussetzungen und Ressourcen sind für eine Zugänglichkeit und Barrierefreiheit notwendig?

Kollaboration

- Welche anderen Künste oder Disziplinen können einbezogen werden?
- In welcher Form findet eine Kollaboration mit anderen Menschen und Organisationen statt? Inwiefern werden andere Perspektiven einbezogen?
- Welchen Gestaltungsraum und welche Entscheidungsfreiheit haben die Beteiligten?

Diskriminierungssensibilität

- Welche Privilegien sind bei den Beteiligten (nicht) vorhanden?
- Inwiefern zeigt sich eine Sensibilität für mögliche Diskriminierungen und Ausschlüsse?
- Inwiefern zeigen sich im Kontext des Vorhabens Praktiken, die bestehende Privilegien, mögliche Formen des Beherrschens sowie eine strukturelle Machtausübung in Hinblick auf eine Chancengerechtigkeit verändern?
- Inwiefern zeigt sich ein Engagement für einen ressourcenschonenden Umgang mit Menschen und der Umwelt?

Liste mit erwähnten Links

Musikproduktionen in alphabetischer Reihenfolge der Autor*innen

- Sonne, Mond und Streicher* von Carola Bauckholt, Konzert des Ensemble Resonanz
<https://www.youtube.com/watch?v=7zl62YXLtIY&t=2198s>
- Sid Caesar und Nanette Fabray* streiten zu Beethovens 5. Sinfonie
<https://www.youtube.com/watch?v=EEhF-7suDsM>
- Doodle Chaos*, Beethovens 5. Sinfonie als Schlittenfahrt
<https://www.youtube.com/watch?v=vcBn04IyELc>
- PDQ Bach (Peter Schickele)* kommentiert Beethovens 5. Sinfonie
<https://www.youtube.com/watch?v=MzXoVo16pTg>
- Body Rhythm Factory*
<https://yamawards.org/winners/live-at-theatre-zebu>
- Plingpolyplü Fantastiko*, Klanginstallation des Büros für Konzertpädagogik und Johannes Voit
<https://www.youtube.com/watch?v=fIX6ydDYt10&t=2s>
- Water Music* von John Cage
<https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY>
- As slow as possible* von John Cage in Halberstadt
<https://www.aslsp.org/>
- Detect Classic Festival*
<https://detectclassicfestival.de/>
- Stefan Dünser* und Ensemble
www.dieschurken.at/
<http://sonusbrass.at/>
- Die Blecharbeiter*, Sonus Brass Ensemble
<https://www.youtube.com/watch?v=LUJm5IvbNbs>
- Mille plateaux* von Pascal Dusapin, Videoausschnitt und Interview, Donaueschingen
<https://www.youtube.com/watch?v=DPaIF9DQfKs>
- Hauensteinschlag*, Festival Rümlingen
<https://player.vimeo.com/video/470916487>

Time to Gather von Marino Formenti

<https://marinoformenti.net/time-to-gather/>

Schubert und Ich von Marino Formenti

<https://marinoformenti.net/schubert-und-ich/>

Triesterstraße 66 von Marino Formenti

<https://www.kulturjahr2020.at/projekte/triesterstrasse-66/>

HEI Guide, Soundwalk mit *Augmented Reality* von Sibylle Hauert, Volker Böhm und Thomas Resch, Basler Rheinhafen

<https://heiguide.ch/>

HEI Kaserne, interaktiver 3D-Soundwalk mit Sibylle Hauert und Schüler*innen, Festival ZeitRäume Basel

<https://www.youtube.com/watch?v=-iX3YokpFfk>

Robert Walser-Skulptur von Thomas Hirschhorn

<https://www.robertwalser-sculpture.com/home/>

Heim-Spiel, Klassenzimmerstück des Kammerorchester Basel

<https://www.kammerorchesterbasel.ch/de/musikvermittlung/klassenzimmerstueck3%BCcke.html>

Mittendrin, Konzerthaus Berlin

<https://www.konzerthaus.de/de/mittendrin>

2xhören, Körber Stiftung

<https://koerber-stiftung.de/projekte/2-hoeren/>

Die Ordnung der Dinge, Ensemble für szenische Konzerte
www.dieordnungderdinge.com/de/

Mondscheinsonate als *Radical Performance* (Daniel Leech-Wilkinson) im prestissimo gespielt von Ji Lu, Klavier

<https://challengingperformance.com/the-book-23-1/>

Mnozil Brass

<https://mnozilbrass.at/>

Music Animation Machine, visualisierte Partituren von Stephen Malinowski

<https://www.musanim.com/>

Music eyes, visualisierte Partituren für die musikpädagogische Praxis

<https://musiceyes.org>

Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! (1993) von Christoph Marthaler, mit dem Theatermusiker Jürg Kienberger und Ensemble

https://www.youtube.com/watch?v=p9P_LzQK_8M

44 *Harmonies from Apartment House 1776* von John Cage, Produktion von Christoph Marthaler

<https://www.youtube.com/watch?v=FtP1zQnykSw>

Gabriela Montero improvisiert zu Melodien des Publikums

<https://vimeo.com/509263207>

Hafenbecken I und II. Umschlagplatz Klang von Daniel Ott und Basel Sinfonietta

https://www.youtube.com/watch?v=M9Y4_q3e1xk

Maria João Pires irrt sich im Klavierkonzert

<https://www.classicfm.com/artists/maria-joao-pires/guides/wrong-piano-concerto/>

Gabriel Prokofiew, Performance mit dem Ensemble Resonanz und Live Elektronik in der Elbphilharmonie

<https://www.youtube.com/watch?v=8hJiqoUceCQ&v=de>

Drumblebee, Quatuor Beat

https://www.youtube.com/watch?v=Z_GwARj3dTc

Rimini Protokoll

<https://www.rimini-protokoll.de/website/de>

Evros Water Walk von Rimini Protokoll

<https://vimeo.com/227222035>

Projektbeschreibung *Evros Water Walk* von Rimini Protokoll

<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/evros-walk-water>

Wettstreit zu viert, Salut Salon

https://www.youtube.com/watch?v=BKezUd_xw2o

*Überläufer** von Hannes Seidl und Studierenden, Festival ZeitRäume Basel

<https://www.youtube.com/watch?v=SJL-GF2xEQo>

Good Morning Deutschland, Radiostück von Hannes Seidl

www.hannesseidl.de/pieces/gmd/

At Home, Video des Sinfonieorchester Basel

<https://vimeo.com/404118506>

Ein Konzert für Auge, Ohr, Hand und Herz, Sinfonieorchester Basel. Orchestermusik, Jazz, Mundarttrap und Gebärdensprachpoesie

<https://www.youtube.com/watch?v=hOLGmvoDQJk>

#freebrahms, Produktion des Stegreiforchester

<https://www.stegreif.org/programm/freebrahms>

Mit Goldberg im Wald von Lisa Stepf und Argovia Philharmonic

<https://argoviaphil.ch/waldexperimente/>

Stubete am See, Festival für Neue Schweizer Volksmusik, Zürich

<https://www.stubeteamsee.ch/tonhalle-volksmusik/einleitung/>

Symphonic Mob, Professionelle Musiker*innen und Amateur*innen spielen gemeinsam

<https://www.symphonic-mob.de>

Making of Matthäuspassion, Theater Basel

<https://www.youtube.com/watch?v=nZCNBIbgxBw>

Talks, Tools und Fachstellen

Die Abramović-Methode für Musik, ein Gespräch von Marina Abramović und Lynsey Peisinger

<https://www.youtube.com/watch?v=k-rhKSwwEkW&t=2s>

Abramović-Methode in der Alten Oper Frankfurt (2019), Kritik im van-Magazin

<https://van-magazin.de/mag/abramovic-methode-alte-oper-frankfurt/>

The Unanswered Question, Vortragsreihe von Leonard Bernstein in Harvard

https://www.youtube.com/playlist?list=PL6DY3I6m2_i8B3Wb3rxPNxXEPavny4QdD

Skripte der Young People's Concerts, Leonard Bernstein

<https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts>

Diversity Arts Culture, Fachstelle für Diversitätentwicklung

<https://diversity-arts-culture.berlin/>

Diversity Roadmap, Empfehlungen für mehr Diversität und Gleichstellung im Musikbereich, Helvetiarockt

<https://diversityroadmap.org/>

Ensemble Connect, Carnegie Hall

<https://www.carnegiehall.org/Education/Programs/Ensemble-Connect/The-Connected-Musician>

Kompass Musikvermittlung

<https://kompass.kultur-vermittlung.ch/kompass>

Kultur inklusiv, Fachstelle und Label

<https://www.kulturinklusiv.ch/de/>

Kulturvermittlung Schweiz

<https://www.kultur-vermittlung.ch/>

Netzwerk Junge Ohren

<https://www.jungeohren.de/>

Plattform Musikvermittlung Österreich

<https://www.musicaustria.at/plattform-musikvermittlung-oesterreich/>

Response: Resonanz, Rhetorikdebatte von Hartmut Rosa und Streitpunkt Leipzig

<https://www.youtube.com/watch?v=SC-NzyAihpk>

The Teaching Artists Toolkit, eines von vielen Videos von Eric Booth

<https://www.youtube.com/watch?v=QCOIYNuEiYI&t=67s>

Upgrade Your Ears: Neue Formen in der Krise, Radiosendung von Theresa Beyer

<https://soundcloud.com/theresa-beyer-669543126/upgrade-your-ears-neue-formen-finden-in-der-krise?fbclid=IwAR2PX8Rlo6LuHvsqogVNnyrrshkROGIV-ngt3qRvp-lBthMucRZofTbJVFQ>

Un-Label, Labor für inklusive Kultur

<https://un-label.eu/>

[transcript]

WISSEN. GEMEINSAM. PUBLIZIEREN.

transcript pflegt ein mehrsprachiges transdisziplinäres Programm mit Schwerpunkt in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Aktuelle Beiträge zu Forschungsdebatten werden durch einen Fokus auf Gegenwartsdiagnosen und Zukunftsthemen sowie durch innovative Bildungsmedien ergänzt. Wir ermöglichen eine Veröffentlichung in diesem Programm in modernen digitalen und offenen Publikationsformaten, die passgenau auf die individuellen Bedürfnisse unserer Publikationspartner*innen zugeschnitten werden können.

UNSERE LEISTUNGEN IN KÜRZE

- partnerschaftliche Publikationsmodelle
- Open Access-Publishing
- innovative digitale Formate: HTML, Living Handbooks etc.
- nachhaltiges digitales Publizieren durch XML
- digitale Bildungsmedien
- vielfältige Verknüpfung von Publikationen mit Social Media

Besuchen Sie uns im Internet: www.transcript-verlag.de

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter: www.transcript-verlag.de/vorschau-download

