

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) Wertsysteme, 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-)Reflektion 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