

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

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 kurzzeitig, 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 Responseresonanz, 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.