

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), korresponsiv (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 korresponsiven 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, virtuoseres 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 Mitklatschen 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=frX6ydDYt1o&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 Rümplingen, 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 daraufhin, 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 Beziehungshaftigkeit 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.