

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 Schwebezustand. 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 Resonanzresonanz 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. Grüns Musikverständnis verbindet beide Ansätze und könnte bis zu einem gewissen Grad eine Vereinbarkeit von unterschiedlichen Haltungen ermöglichen, sofern eine gewisse Offenheit dafür vorhanden ist.