

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 Bedeutungssamkeit 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 sozialer 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 Konzertort genutzt <https://iwbfilter4.ch/raum/> [15.07.2023].

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