

Gespräch kamen (Wallace 2018, S. 80). Auch wenn dies im Beispiel nicht erwähnt wird, wäre es mit einem entsprechenden Konzertsetting ein Leichtes, tänzerische und rhythmische Interaktionen auch im Konzert zu integrieren. Interaktive Konzerte haben in den USA eine lange Tradition. Das praktische Erfahrungswissen wird von Generation zu Generation weitergegeben und steht mittlerweile auch in Videos, auf Websites und in Publikationen zur Verfügung (Booth 2009; Wallace 2018)²³.

6.3 Beziehungen in Musik

Beziehungen in Musik entsprechen einer existenziellen Erfahrung von Musik. Sie weisen eine besondere Tiefe auf und gehen aus bedeutsamen Erlebnissen hervor, die sich in Praktiken unmittelbar ergeben. *Beziehungen in Musik* ereignen sich in Konzertsituationen, in denen es nicht um das Verstehen von Musik geht, sondern um emotionale und existenzielle Erfahrungen mit transformativem Potenzial.

6.3.1 Performativität

Die theoretische Fundierung von *Beziehungen in Musik* orientiert sich an Erika Fischer-Lichte's Ästhetik des Performativen (2004, 2012), die im Folgenden dargelegt wird. Das Geschehen innerhalb performativen Konzertsituationen erschafft eine eigene Wirklichkeit, die unmittelbar erfahren, aber nicht gedeutet wird (Fischer-Lichte 2004, S. 18–19). Während beim hermeneutischen Ansatz davon ausgegangen wird, dass Musik zeichnerhaft ist und es darum geht, diese Zeichen zu deuten, sind es beim performativen Ansatz die Körperlichkeit²⁴ und Materialhaftigkeit von Handlungen, die erfahren werden (Fischer-Lichte 2004, S. 20–21). Statt von einem Kunstwerk wird daher in der Ästhetik des Performativen von einem Ereignis gesprochen, in das alle Anwesenden involviert sind (Fischer-Lichte 2004, S. 22–23). Als frühe Beispiele performativer Aufführungen gelten die Events und Stücke von John Cage, darunter auch *4'33"*, oder kompositorische Ansätze wie die szenische Musik bei Karlheinz Stockhausen, die sichtbare Musik bei Dieter Schnebel oder das instrumentale Theater bei Mauricio Kagel (Fischer-Lichte 2004, S. 24). Alle diese Ansätze bewirken neue Beziehungskonstellationen zwischen Musiker*innen und dem Publikum (Fischer-Lichte 2004, S. 24). In performativen Aufführungen steht nicht ein Inhalt im Vordergrund, sondern das Geschehen zwischen den Akteur*innen und dem Publikum (Fischer-Lichte 2004, S. 26). Das Wesen eines Ereignisses ist sekundär, primär hingegen ist das Erscheinen des Ereignisses.

Erika Fischer-Lichte formuliert die performative Wende in den Künsten folgendermaßen:

23 David Wallace beschreibt auf sehr anschauliche Weise sein Vorgehen und fasst seine Erfahrungen jeweils in Listen zusammen, beispielsweise zu möglichen Mitmachaktionen oder damit verbundenen Tücken (Wallace 2018, S. 15–16; S. 63–76).

Das Ensemble Connect an der Carnegie Hall hostet eine Videoserie, in der es um intensivere Beziehungen zwischen Musiker*innen und Publikum geht. <https://www.carnegiehall.org/Education/Programs/Ensemble-Connect/The-Connected-Musician> [15.07.2023].

24 Mit Körperlichkeit ist wie erwähnt immer auch eine Leiblichkeit gemeint.

»Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend *Ereignisse* hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind. [...] Als Dreh- und Angelpunkt dieser Prozesse fungiert nicht mehr das von seinen Produzenten wie von seinen Rezipienten losgelöste und unabhängig existierende Kunstwerk, das als Objekt aus der kreativen Tätigkeit des Künstlersubjekts hervorgegangen und der Wahrnehmung und Deutung des Rezipientensubjektes anheimgegeben ist. Stattdessen haben wir es mit einem Ereignis zu tun, das durch die Aktion verschiedener Subjekte – der Künstler und der Zuhörer/Zuschauer – gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird. Damit verändert sich zugleich das Verhältnis zwischen Material- und Zeichenstatus der in der Aufführung verwendeten Objekte und vollzogenen Handlungen. [...] Das heißt, die unmittelbare *Wirkung* der Objekte und Handlungen ist nicht von den Bedeutungen abhängig, die man ihnen beilegen kann, sondern geschieht durchaus unabhängig von ihnen, teilweise noch vor, in jedem Fall aber jenseits von jedem Versuch einer Bedeutungsbeilegung. Als Ereignisse, die über diese besonderen Eigenarten verfügen, eröffnen die Aufführungen der verschiedenen Künste allen Beteiligten – d.h. Künstlern und Zuschauern – die Möglichkeit, in ihrem Verlauf Transformationen zu erfahren – sich zu verwandeln.« (Fischer-Lichte 2004, S. 29, H.i.O.)

Der Begriff Performativität leitet sich einerseits von John L. Austins Sprechaktheorie ab und beschreibt Situationen, in denen das Sprechen und Handeln übereinstimmen. Performative Handlungen stellen eine soziale Wirklichkeit her und sind selbstreferenziell, sie »beziehen sich auf sich selbst, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.« (Fischer-Lichte 2012, S. 38; 2004, S. 32) Andererseits stützt sich Fischer-Lichte auf die Kulturphilosophin und Genderforscherin Judith Butler, die den Begriff des Performativen auf körperliche Handlungen anwendet und darlegt, dass Geschlechteridentität (wie jede Identität) sozial konstruiert ist: »Die körperlichen Handlungen, die als performativ bezeichnet werden, bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, sondern sie bringen Identität als ihre Bedeutung allererst hervor. Jenseits dieser Akte gibt es keine Identität.« (Fischer-Lichte 2012, S. 41) Mit Performativität geht es daher nicht um die Repräsentation von etwas Vorgegebenem. Vielmehr meint der Begriff »bestimmte symbolische Handlungen, die [...] diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, *indem* die Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken.« (Fischer-Lichte 2012, S. 44, H.i.O.) Dies hat zur Folge, dass Expressivität und Performativität sich widersprechen (Fischer-Lichte 2004, S. 37). Denn ein expressives Handeln (oder Musizieren) will Fischer-Lichte zufolge einem gegebenen Inhalt einen besonderen Ausdruck verleihen.

Erika Fischer-Lichte entwickelt ihre Ästhetik des Performativen zudem mit Rückgriff auf Victor Turners Ritualtheorie und entnimmt ihr den Begriff der Liminalität, was eine Schwellenphase bezeichnet, einen »Zustand einer labilen Zwischenexistenz ›betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial‹.« (Fischer-Lichte 2012, S. 46) Liminalität ist ein »Zustand des ›Dazwischen‹« mit dem Potenzial einer Transformation (Fischer-Lichte 2012, S. 47). Das Ritual – und auch performative Aufführungen – können glücken oder aber aufgrund von institutionellen und sozialen Bedingungen scheitern (Fischer-Lichte 2012, S. 48).

Der Begriff der Aufführung betont das soziale Geschehen. Eine Aufführung findet nur in Co-Präsenz von Akteur*innen und Zuschauer*innen statt, die sich zu einem »Spiel Aller für Alle« treffen (Fischer-Lichte 2004, S. 47). Das Publikum ist in die Handlung involviert und verliert die Rolle von einfühlsamen Rezipierenden, die das Bühnengeschehen beobachten und zu deuten versuchen.

»Die Aufführung entsteht als Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern. Die Regeln, nach denen sie hervorgebracht wird, sind als Spielregeln zu begreifen, die zwischen allen Beteiligten – Akteuren und Zuschauern – ausgehandelt und gleichermaßen von allen befolgt wie gebrochen werden können. Das heißt, die Aufführung ereignet sich *zwischen* Akteuren und Zuschauern, wird von ihnen gemeinsam hervorgebracht.« (Fischer-Lichte 2004, S. 47, H.i.O.)

In einer Aufführung vollzieht sich ein Rollenwechsel für das Publikum: es wird vom Beobachter zum Mitspieler. Aus diesem Grund finden performative Aufführungen meist in alternativen räumlichen Settings statt, die eine Interaktionen zwischen dem Publikum und den Akteur*innen begünstigen (Fischer-Lichte 2004, S. 47–48). Da Aufführungen sich als Prozess zwischen den Anwesenden ereignen, können sie nicht festgehalten oder übertragen werden, sie haben einen flüchtigen Charakter und werden durch die Materialität, die Körperlichkeit und Räumlichkeit der Situation und ihren Beteiligten geprägt (Fischer-Lichte 2004, S. 49). Das Künstlerische und Ästhetische in Aufführungen ist nicht ein Werk, sondern ein einmaliges und einzigartiges Ereignis, das nur bedingt beeinfluss- und kontrollierbar ist (Fischer-Lichte 2004, S. 53). Entsprechend ist die ästhetische Erfahrung vor allem ein körperliches und räumliches Miterleben, wobei das Publikum nicht nur auf die Akteur*innen, sondern auch auf die anderen Mitglieder des Publikums reagiert (Fischer-Lichte 2004, S. 54). Hierfür verwendet Fischer-Lichte die Metapher einer Ansteckung, was

»verdeutlicht, daß ästhetische Erfahrung sich in der Aufführung eben nicht auf ein ›Werk‹ bezieht, sondern aus dem hervorgeht, was sich zwischen den Teilnehmern ereignet. Dabei scheint die Emergenz dessen, was geschieht, wichtiger zu sein als das, was geschieht, und in jedem Fall wichtiger als die Bedeutungen, die man ihm beilegen mag.« (Fischer-Lichte 2004, S. 55)

Für die Resonanzaffine Musikvermittlung zeigt sich eine hohe Anschlussfähigkeit an Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen. Beim *Musicking* werden alle Beteiligten zu Co-Akteur*innen. Allerdings lösen sich erst mit einem performativen Ansatz in einer Aufführung auch die traditionellen Rollen auf. Damit verbunden sind auch veränderte Vorgehensweisen der Musikvermittlung. Inhalte, Codes und Bedeutungen sind nicht von Belang, vielmehr wird das musikalische Geschehen als Spielfeld aufgefasst, in dem es nicht darum geht, einen Bezug zur Lebensrealität herzustellen, sondern vielmehr das Spielfeld selbst als momentane Wirklichkeit wahrzunehmen und spielerisch darin zu agieren. Der Resonanzaffinen Musikvermittlung kommt mit einem performativen Ansatz eher die Aufgabe zu, einerseits eine Situation zu arrangieren, die Interaktionen und das Erleben von Räumlichkeit, Körperlichkeit, Zeitlichkeit und Materialität begünstigen und andererseits

zu kommunizieren, dass es nicht um Bedeutungen oder ein Verstehen geht, was für manche Zuschauer*innen ungewöhnlich sein mag. Ein klassischer Konzertsaal ist für performative Aufführungen mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Spielverderber und Verunmöglichender von Performativität.

Insbesondere die Körperlichkeit wird in traditionellen Konzertsituationen, abgesehen von einer Virtuosität, zum großen Teil ausgeblendet. Dass nun nicht nur die Körperlichkeit der Musiker*innen, sondern auch die der Zuschauer*innen in den Vordergrund rückt, ja zentraler Aspekt einer ästhetischen Erfahrung wird, bedeutet wohl für manche Beteiligte einen Prozess der Eingewöhnung. Voraussetzung für einen Zugang zu performativen Aufführungen ist eine intensive Wahrnehmung der Situation, der eigenen Befindlichkeit und Möglichkeiten des Interagierens. Ein durchlässiges, inspiriertes und inspirierendes Verhältnis von Selbst – Körper – Welt, Grundlage von Resonanzbeziehungen (vgl. Kapitel 3.1.2), sowie ein Vertrauen in sich und in die Situation sind Voraussetzungen, um sich auf performative Aufführungen einzulassen und diese zu co-kreieren. Aus der Co-Kreation von performativen Aufführungen ergibt sich per se ein musikalisches Involviertsein. Dies kann nicht nur über eine menschliche Interaktion erfolgen, sondern auch im Umgang mit dem Raum, der Lautlichkeit, Zeitlichkeit oder Materialität.

Musikvermittelnde schaffen Angebote und setzen Impulse, um solche Interaktionen zu initiieren. Das Publikum ist aber nicht nur aktiv beteiligt, sondern auch mitverantwortlich für das Geschehen. Denn die Musiker*innen sind in ihrem Agieren auch vom Publikum abhängig. Spielregeln der Interaktion und damit das Spielkonzept sind nicht starr fixiert, sondern Teil eines Aushandlungsprozesses. Das Publikum muss dazu kein Vorwissen mitbringen, denn grundsätzlich gibt es kein richtig und falsch. Mit der Performativität verändert sich auch der Ästhetikbegriff: er ist nicht werkgebunden, sondern auf ein gemeinsames Ereignis bezogen, das jedoch nur bedingt formbar ist. Das Ästhetische in performativen Aufführungen beginnt mit einer Ansteckung, entwickelt sich in einem wechselseitigen Prozess aller Anwesenden, ist weder vorhersehbar, noch planbar oder kontrollierbar. Es zeigt sich in einem ephemeren Ereignis, das alle Beteiligten transformiert. Damit besteht zwischen dem Ästhetischen eines Ereignisses und Resonanzbeziehungen eine Ähnlichkeit. *Beziehungen in Musik* meinen eine intensive Wahrnehmung und ein Agieren mit Aspekten von performativen Aufführungen, also mit der Körperlichkeit, Räumlichkeit, Materialität und Zeitlichkeit von musikalischen Ereignissen, die die Anwesenden co-kreieren. Da Ereignisse auf das Zusammenspiel aller Anwesenden angewiesen sind, besteht jedoch immer auch das Risiko des Scheiterns. In performativen Aufführungen befinden sich die Beteiligten in einem Schwebezustand. Ob das Publikum wirklich einen Rollenwechsel vollziehen will und von Beobachtenden zu Mitspielenden wechselt, bleibt offen.

Nachdem Performativität überblicksartig dargelegt wurde, wird nun auf einzelne Aspekte von Performativität eingegangen. Zu Beginn jedes Kapitels wird der jeweilige Aspekt nach Erika Fischer-Lichte beschrieben, woraufhin weitere für die Resonanzaffine Musikvermittlung relevante Literatur einbezogen und hinsichtlich *Beziehungen in Musik* diskutiert wird.

6.3.2 Co-Präsenz und Feedback-Schleife

Da eine performative Aufführung als ein »Spiel Aller für Alle« (Fischer-Lichte 2004, S. 47) aufgefasst wird, sind alle Beteiligten Co-Agierende. Es verbindet sie eine leibliche Co-Präsenz.

»Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne lässt sich behaupten, daß die Aufführung von einer selbstbezüglichen [autopoietischen] und sich permanent verändernden *feedback*-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird. Daher ist ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar.« (Fischer-Lichte 2004, S. 59, H.i.O.)

Dieses Wechselspiel von Agieren und Reagieren, auch wenn es nur subtil oder sogar imaginativ geschieht, formt den Verlauf einer Aufführung und bedingt eine gewisse Kontingenz. In performativen Aufführungen wird – im Gegensatz zu traditionellen Konzertsituationen – nicht versucht, die Kontingenz zu minimieren, sondern sie ist geradezu erwünscht (Fischer-Lichte 2004, S. 61). Es ist die *Feedback-Schleife*, die für die Unverfügbarkeit, aber auch für die Verwandlung in performativen Aufführungen verantwortlich ist (Fischer-Lichte 2004, S. 81).

Manche Aufführungen sind entsprechend als Experiment ausgelegt. Die Aufführungssituation wird dahingehend inszeniert, dass die Versuchsanordnung der *Feedback-Schleife* möglichst viel Spielraum überlässt und das Experiment dadurch an Dynamik gewinnt (Fischer-Lichte 2004, S. 61–62). In der *Feedback-Schleife* erzeugt sich die Aufführung. Eine vorgegebene Intention oder ein bestimmter Sinn lassen sich damit nicht umsetzen. Aufführungen können daher auch nicht verstanden werden (Fischer-Lichte 2004, S. 81). Mit ihren Wechselbeziehungen ist eine performative Aufführung gleichzeitig ein sozialer und ästhetischer, mitunter gar ein politischer Prozess, was eine ethische Mitverantwortung von allen Beteiligten erfordert (Fischer-Lichte 2012, S. 57). Die Spielanweisungen in performativen Aufführungen betreffen den Rollenwechsel zwischen Akteur*innen und Publikum, deren Gemeinschaftsbildung sowie eine wechselseitige Berührung, wobei das »Verhältnis von Distanz und Nähe, von Öffentlichkeit und Privatheit/Intimität, Blick und Körperkontakt« sondiert wird (Fischer-Lichte 2004, S. 62).

Das Prinzip, dass in performativen Aufführungen alle für alle spielen, impliziert ein mediopassives Vorgehen. Alle hören sich gegenseitig zu und antworten einander. Als experimentelle Versuchsanlage braucht eine performative Aufführung ein medioordinatives Konzept mit einem Rahmen, der einen Spielraum für die *Feedback-Schleife* offenhält. Die Unverfügbarkeit bezieht sich in performativen Aufführungen nicht unbedingt auf das eigentliche Musizieren, sondern auf die Interaktionen zwischen den Akteur*innen und dem Publikum. Dieser Prozess des Co-Kreierens lässt eine soziale und ästhetische Situation entstehen, die ineinander verwoben und aufeinander angewiesen sind. Das Soziale und das Ästhetische sind nicht zu trennen.

Folglich kann auch die Musikvermittlung als künstlerisch-soziales Handeln bezeichnet werden. Sie ist genuiner Teil von performativen Aufführungen, keinesfalls ein Nebenstrang – dies würde dem Ansatz der Performativität widersprechen. Dass performative Inszenierungsstrategien wie Rollenwechsel, Gemeinschaftsbildung und Berührung wesentliche Aspekte von Resonanz betreffen, unterstreicht die Verwandtschaft von Resonanz und Performativität. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung, die *Beziehungen in Musik* begünstigen will, kann somit versuchen, Spielarrangements zu schaffen, die einen Rollenwechsel, eine Gemeinschaft und Berührungen aktivieren. Dabei ist besonders interessant, dass es nicht darum geht, dies zu realisieren und fertige Tatsachen zu schaffen, sondern einen Spielraum für mediokonjunktive Prozesse zur Verfügung zu stellen.

Marino Formentis *Time to Gather*, das im vorigen Kapitel als Beispiel für *Beziehungen mit Musik* beschrieben wurde, kann auch als Beispiel für *Beziehungen in Musik* herangezogen werden. Rollenwechsel, Gemeinschaftsbildung und Mischverhältnisse zwischen Distanz und Nähe, Öffentlichkeit und Privatheit, Blick und Körperkontakt sind in *Time to Gather* alle vorhanden. Eine Aufführung wäre ohne Co-Präsenz nicht zu realisieren. *Time to Gather* bietet einen Spielraum für Prozesse ohne weitere festgelegte Intention oder vorbestimmten Verlauf.

6.3.3 Starkes und radikales Konzept von Präsenz

In performativen Aufführungen zeigt sich eine besondere Qualität von Präsenz. Damit ist nicht nur eine menschliche Ausstrahlung gemeint, sondern auch die Präsenz von Objekten²⁵ (Fischer-Lichte 2004, S. 160). Akteur*innen mit einer Präsenz nehmen einen gesamten Raum ein, sie verfügen über eine »geheimnisvolle« Magie und fordern eine ungeteilte Aufmerksamkeit und Fokussierung (Fischer-Lichte 2004, S. 165). Eine solche Präsenz gründet nicht in einem semiotischen Körper, sondern in einem phänomenalen Leib (Fischer-Lichte 2004, S. 165). Präsenz ist ein wesentliches Merkmal von performativen Aufführungen.

»Die Zuschauer spüren, daß der Darsteller auf eine ungewöhnlich intensive Weise gegenwärtig ist, die ihnen das Vermögen verleiht, sich selbst auf eine besonders intensive Weise gegenwärtig zu fühlen. Präsenz ereignet sich für sie als eine intensive Erfahrung von Gegenwart. Den Bezug auf die Beherrschung des Raumes durch den Akteur und die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf ihn bezeichne ich als *das starke Konzept von Präsenz*.« (Fischer-Lichte 2004, S. 166, H.i.O.)

Präsenz ermöglicht dem Publikum eine gleichzeitige Affizierung und Selbstwirksamkeit. Der*Die Akteur*in zieht zwar Energie auf sich, strahlt aber auch Energie aus. Diese Dynamik findet in den Zuschauer*innen eine Entsprechung. Sie werden berührt, ja beschenkt mit dem Vermögen, Gegenwart auf intensivste Weise zu erfahren. Eine solche

25 Allerdings handelt es sich dann nicht um Präsenz, sondern nach Gernot Böhme um eine »Ekstase der Dinge« (Fischer-Lichte 2004, S. 173–174).

starke Präsenz von Akteur*innen ist in performativen Aufführungen gewollt, in westlich-klassischen Konzerten hingegen geht es um eine Repräsentation der Musik²⁶.

Doch in performativen Aufführungen geht es nicht allein darum, eine besondere Erfahrung der Gegenwart zu begünstigen. Die Präsenz verfügt auch über eine wechselseitige Affizierung, Selbstwirksamkeit und Transformationskraft:

»Die ›Magie‹ der Präsenz besteht [...] in der besonderen Fähigkeit des Darstellers, Energie in einer Weise zu erzeugen, daß sie für den Zuschauer spürbar im Raum zirkuliert und ihn affiziert, ja tingiert. Diese Energie ist die Kraft, die vom Darsteller ausgeht. Insofern sie den Zuschauer dazu animiert, selbst Energie hervorzubringen, empfindet dieser den Darsteller auch für sich selbst als Kraftquelle – eine Kraftquelle, die plötzlich und unerwartet entspringt, sich zwischen Darsteller und Zuschauer ergießt und diese zu transformieren vermag.« (Fischer-Lichte 2004, S. 169)

Fischer-Lichtes Beschreibung erinnert an die »magic moments« in Gabrielssons Studie (Gabrielsson 2011, S. 243–244) und liest sich wie eine Analyse eines resonanten Geschehens in Konzertsituationen. Die Transformation der Beteiligten erfolgt nicht allein durch die Energie der Musiker*innen, sondern in einer Wechselwirkung mit dem Publikum. Dabei erlebt das Publikum nicht nur eine Affizierung, sondern auch eine Selbstwirksamkeit. Nur so werden Akteur*innen und Zuschauer*innen zu wechselseitigen, inspirierenden und inspirierten Kraftquellen. Ein solches Geschehen ereignet sich auf unerwartete Weise – es entsteht eine Kraftquelle *zwischen* den Musiker*innen und dem Publikum. Es sind dies lebendige Wechselbeziehungen, die mit Hartmut Rosa als Resonanzbeziehungen bezeichnet werden können. Resonanz oszilliert im Dazwischen, sie verleiht den Beteiligten eine besondere Lebendigkeit und verfügt über die Kraft, die Beteiligten zu transformieren. Fischer-Lichtes Analyse zeigt, dass Resonanz eine Beziehungsform ist, die weder geplant noch gesteuert werden kann. Es handelt sich um eine oszillierende Energieia (ἐνέργεια), um eine aktive, wechselwirkende Kraft oder um eine zirkulierende Energie, wie Rosa (2023, S. 25; 125) sie bezeichnet.

Präsenz im Sinne von Fischer-Lichte manifestiert sich als Co-Präsenz: Sie konstituiert sich erst in ihrer Wechselbeziehung und oszilliert zwischen den Beteiligten, weshalb Fischer-Lichtes Begriff der Präsenz immer eine Co-Präsenz meint. Eine starke, oszillierende Co-Präsenz zwischen Musiker*innen und dem Publikum initiiert in performativen Aufführungen Resonanzbeziehungen. Eine starke Co-Präsenz kann daher als zentraler Impuls und Gravitationszentrum für eine Resonanzaffine Musikvermittlung bezeichnet werden.

Was die Musiker*innen spielen und wie sie eine Komposition interpretieren, wird unter Berücksichtigung der starken Wertungen mit dem Konzept der Performativität und dem Ereignis der oszillierenden Co-Präsenz zwischen Musiker*innen und Publikum zur Nebensache. Auch wenn eine Komposition noch so sehr überzeugt, auch wenn die Musiker*innen noch so sehr mit Perfektion brillieren – ohne eine oszillierende Co-Präsenz vermögen sie das Publikum nicht in der Weise zu packen, dass es selbst zu einer Kraftquelle für die anderen und die Musiker*innen wird. Die Brillanz einer perfekten musikalischen

26 Daher werden Musiker*innen, die ihre Person zu stark in den Vordergrund rücken, in westlich-klassischen Konzerten als exaltiert empfunden.

Leistung ohne Präsenz mag blendend sein, doch daraus ergibt sich höchstens eine Faszination, jedoch keine Kraftquelle *zwischen* Musiker*innen und Publikum. Umgekehrt ereignen sich immer wieder Resonanzmomente in Konzerten oder Situationen, in denen alles andere als perfekt musiziert wird. Der Pianist Marino Formenti etwa ist auf der Suche nach einer »anderen Wahrheit« in der Musik und bittet daher Menschen, die er auf der Straße trifft, Schubertlieder zu singen²⁷. Wenn die oszillierende starke Co-Präsenz von Musiker*innen und Publikum es vermag, Resonanzbeziehungen zu stiften, so ist eine (zusätzliche) Musikvermittlung obsolet.

Für Fischer-Lichte ist Präsenz ein leiblicher Bewusstseinsprozess. Sie vertritt die These,

»daß Präsenz ein Phänomen darstellt, welches sich in Kategorien der Körper/Geist- bzw. Bewußtseins-Dichotomie überhaupt nicht fassen lässt, vielmehr diese Dichotomie zum Kollabieren bringt, ja aufhebt. Wenn der Schauspieler seinen phänomenalen Leib als einen energetischen hervorbringt und so Präsenz erzeugt, dann tritt er dadurch als *embodied mind* in Erscheinung, das heißt als ein Wesen, bei dem Körper und Geist/Bewußtsein sich überhaupt nicht voneinander separieren lassen, vielmehr eins mit dem anderen immer schon gegeben ist. [...] In der Präsenz des Darstellers erfährt und erlebt der Zuschauer den Darsteller und zugleich sich selbst als *embodied mind*, als dauernd Werden, die zirkulierende Energie wird von ihm als transformatorische Kraft – und in diesem Sinne als Lebens-Kraft – wahrgenommen. Dies möchte ich das *radikale Konzept von Präsenz* nennen.« (Fischer-Lichte 2004, S. 171, H.i.O.)

Während das vorher beschriebene *starke* Konzept von Co-Präsenz einer intensiven Erfahrung der *Gegenwart* entspricht, erleben Menschen sich im *radikalen* Konzept von Co-Präsenz als *embodied mind*, was ein unverfügbares, vergängliches Glücksmoment mit Suchtpotenzial beinhaltet (Fischer-Lichte 2004, S. 172–173). Fischer-Lichte meint, dass in der radikalen Co-Präsenz »nicht etwas Außergewöhnliches in Erscheinung, sondern etwas ganz Gewöhnliches [...] in ihr auffällig und zum Ereignis [wird]: die Eigenart des Menschen, *embodied mind* zu sein.« (Fischer-Lichte 2004, S. 173, H.i.O.) Doch von den Betroffenen wird dies anders erlebt. Für sie bedeutet, sich selbst und andere als *embodied mind* zu erfahren, »das eigene gewöhnliche Dasein als außergewöhnlich zu erleben, als verwandelt, ja transfiguriert.« (Fischer-Lichte 2004, S. 173) Ein *embodied mind* erlebt sein leibliches Bewusstsein als außergewöhnlich. Ein radikales Co-Präsenzerlebnis hebt sich vom Alltag und anderen Menschen ab. Es handelt sich um eine Selbsterfahrung und Erhöhung der eigenen sowie der anderen Person. Die Energie wird auf sich selbst *und* auf das präsente Gegenüber bezogen. Die radikale Co-Präsenz erzeugt durch ihre zirkulierende Energie eine Kraft an zwei Polen, nämlich bei den Musiker*innen und beim Publikum. Sowohl Musiker*innen als auch Publikum sind affiziert und selbstwirksam und erfahren in der *Beziehung in Musik* auch eine starke *Selbstbeziehung durch Musik*. Bei der radikalen Präsenz steht weniger ein intensives Erfahren von Gegenwart im Fokus, sondern eher eine intensive Co-Präsenz von Personen. Im Theater und Konzert sind dies starke Erfahrungen, gleichzeitig bergen sie die

27 Der Film *Schubert und Ich* dokumentiert Formentis Suche nach einer »anderen Wahrheit« auf eindrückliche Weise <https://marinoformenti.net/schubert-und-ich/> [15.07.2023].

Gefahr einer Manipulation. Ob eine starke oder radikale Co-Präsenz erscheint, ist von außen wohl kaum zu unterscheiden. Ob aber eine Manipulation erfolgt – dafür versuchen Resonanzaffine Musikvermittler*innen eine Sensibilität zu entwickeln. Sie versuchen, mit einem medioordinativen, diskriminierungssensiblen Setting, das ganz anderen Stimmen, möglichen Irritationen und einer Unverfügbarkeit Raum gibt, eine zirkulierende Energie als oszillierende Co-Präsenz *zwischen* Musiker*innen und Publikum zu fördern, Manipulationen hingegen zu verhindern.

6.3.4 Produzieren von Präsenz in Konzertsituationen

Matthias Rebstock, der sich als Wissenschaftler und Regisseur mit szenischer Musik und Musiktheater auseinandersetzt, identifiziert die Krise des westlich-klassischen Konzerts als eine »Krise seiner präsentifizierenden Kraft«, er diagnostiziert einen eigentlichen »Präsenzhunger« (Rebstock 2018, S. 150). Mit dem Begriff der Präsenz stützt sich Rebstock allerdings stärker auf Hans Ulrich Gumbrecht (vgl. Kapitel 6.5) als auf Erika Fischer-Lichte. Mit Präsenz meint Rebstock eine Erfahrung, »die sich nicht als Zeichendeutung oder Sinnzuschreibung verstehen lässt. ›Präsenz‹ zielt auf die Materialität und den Ereignischarakter der Dinge der Welt, auf die Körperlichkeit der Akteur*innen und den Vollzug von Handlungen und Ritualen.« (Rebstock 2018, S. 151) Präsenz existiert hier in verschiedenen intensiven Ausprägungen, sie kann also gesteigert werden. Ziel ist »das Vor-Führen und in diesem wörtlichen Sinn ›Pro-duzieren‹ der Dinge. Das Ereignis ihres Erscheinens ist also der Kern der Präsenzerfahrung.« (Rebstock 2018, S. 151) Übertragen auf die traditionelle Konzertsituation ist damit ein Hören gemeint, »das auf das Erleben eines Ereignisses im Hier und Jetzt zielt.« (Rebstock 2018, S. 151)

Rebstock entwickelt dazu vier Strategien, um die beschriebene Form von Präsenz zu produzieren. Dabei geht es hier nicht um performative Aufführungen wie sie Fischer-Lichte meint, sondern um eine Übertragung von performativen Vorgehensweisen auf westlich-klassische Konzertsituationen.

Als wichtigste Strategie nennt Rebstock die (1) Auratisierung von Musiker*innen. Ihre Präsenz soll sie nicht nur in ihrer körperlichen Anwesenheit steigern, sondern ihnen mit aus Pop- und Rockkonzerten bekannten Verfahren ein Image und ein Standing als Star verleihen (Rebstock 2018, S. 151). Doch Rebstock will nicht Marketingstrategien aufzeigen, sondern darlegen, wie eine Auratisierung von Musiker*innen das Wahrnehmungserlebnis im Konzert steigern kann (Rebstock 2018, S. 152). Hierfür eignen sich Inszenierungen, die er mit Erika Fischer-Lichte als Erzeugungsstrategien von Aufführungen bezeichnet und als Gestaltungsaufgabe begreift (Rebstock 2018, S. 152).

Mit der (2) Spiritualisierung wird die vermeintliche Schwäche des westlich-klassischen Konzerts, dass nämlich das Publikum nur stillsitzen und zuhören darf, zu einer Stärke. Das konzentrierte Zuhören wird radikalisiert und als körperliches Hören zu einem sinnlichen Akt (Rebstock 2018, S. 153). Ein solches Zelebrieren des körperlichen Hörens zielt auf »die Erfahrung einer Transzendierung des eigenen Körpers und eines leiblichen Aufgehens in der Musik.« (Rebstock 2018, S. 153) Mit der Strategie der Spiritualisierung werden Hörsituationen geschaffen, die eine intensive, sinnliche, auditive Wahr-

nehmung fördern, etwa wenn das Publikum im Dunkeln liegend Musiker*innen zuhört, die sich durch den Raum bewegen (Rebstock 2018, S. 153–154).

Mit der (3) Visualisierung wird die Monomedialität des Konzerts, nicht aber das Still-sitzen und Zuhören aufgegeben (Rebstock 2018, S. 154–155). Die Visualisierungen können einen klareren oder schwächeren Bezug zur Musik haben. Werden die Bilder als Addition zur Musik eingesetzt, so kann dies mit zu direkten, synchronen Bezügen als Verdoppelung der Musik trivial wirken. Besteht jedoch nur ein loser Zusammenhang zur Musik, so wirkt die Visualisierung beliebig und letztlich überflüssig (Rebstock 2018, S. 154–155). Gewisse Visualisierungen folgen der Funktion, mit ihrer visuellen Stimulierung die Aufmerksamkeit des Publikums zu halten. Im Idealfall kreieren Visualisierungen einen Hörraum und lassen ihn zu einem Ereignis werden. Rebstock gibt aber zu bedenken, dass mit Visualisierungen und der damit erforderlichen Abdunklung des Raums die körperliche Präsenz der Musiker*innen in den Hintergrund gedrängt wird (Rebstock 2018, S. 155).

Die (4) Theatralisierung von Musik steht in der Neuen Musik seit den 1950er Jahren in einer Tradition (Rebstock 2018, S. 156). Am Beispiel von Mauricio Kagel beschreibt Rebstock einige mögliche Vorgehensweisen. Kagel fordert im instrumentalen Musiktheater von den Musiker*innen, die Musik nicht nur auszuführen, sondern dazu auch eine eigene Haltung zu entwickeln und die Musik mimisch oder vokal zu kommentieren (Rebstock 2018, S. 156–157). Neben dieser »Psychologisierung« von Musik geht Kagel auch den Weg der »Präsentifizierung«, indem das Konzertieren im ursprünglichen Sinn des Wortes zu einem eigentlichen Wettkampf²⁸ und das Musizieren zur theatralen Situation wird (Rebstock 2018, S. 157). Ein anderes Verfahren ist ein bis zur Erschöpfung gesteigertes körperliches Musizieren, das in krassem Gegensatz zum hörbaren Resultat steht (Rebstock 2018, S. 157).

Die vier dargelegten Strategien zur Produktion von Präsenz differenziert Rebstock in einem weiteren Artikel. Hier erwähnt er *erstens* die »Präsentation des Klangmaterials«, bei der die »Klänge [...] sich in ihrem puren So-Sein, in ihrer reinen Materialität [zeigen].« (Rebstock 2009, S. 33) *Zweitens* verweist er auf eine »Verräumlichung«, in der der »Hörer [...] die Musik nicht mehr als ein Gegenüber wie im klassischen Konzertsaal [rezipiert]. Er erfährt sie nicht als eine Art von Mitteilung, deren Sinn er erfassen muss, indem er wie beim Verstehen einer Sprache ihrer zeitlichen Fortschreitung folgt. Vielmehr handelt es sich um einen zeitlich ausgedehnten musikalischen Zustand.« (Rebstock 2009, S. 34) Rebstock beschreibt hiermit, wie Zeitlichkeit, Materialität und Räumlichkeit sich im Zusammenspiel auf den Rezeptionsprozess auswirken und nicht auf eine Entwicklung und ein Verstehen zielen, sondern ihr »So-Sein« zeigen. *Drittens* steht die Körperlichkeit der Musiker*innen mit ihrer Personifizierung in einem Spannungsverhältnis, was in der Ausführung von Aktionen, die nicht auf das Musizieren und Repertoire zurückgeführt werden können, zu Irritationen führt (Rebstock 2009, S. 36). Damit hängen *viertens* die Überraschung und der Konventionsbruch zusammen, womit beispielsweise Mauricio Kagel »Musik von ihrem metaphysischen Sockel [...] stürzen und ihre Diesseitigkeit [...] betonen [will]: das Moment ihrer physisch-körperlichen Erzeugung im Hier und Jetzt der Aufführung.« (Rebstock 2009, S. 36–37) *Fünftens* beobachtet Rebstock ein

28 Wie beim Stück *Match für zwei Celli und Schlagzeug* (1965), vgl. Kapitel 5.6.1.

Erscheinen und Verschwinden von Dingen und Aktionen, etwa in Form von Auf- und Abtritten im Musiktheater (Rebstock 2009, S. 37).

Das Konzept von Präsenz, das Matthias Rebstock thematisiert, ist nicht als Wechselbeziehung angelegt. Es zielt auf eine Wirkung beim Publikum, nicht aber auf eine Wechselwirkung zwischen Musiker*innen und Publikum. Es geht darum, Ereignisse hervorzubringen und Dinge und Menschen in Erscheinung zu bringen. Rebstocks Ansatz ist somit eine weitere Form von Präsenz. Auf ihre Nähe zu Marketingstrategien verweist Rebstock in offener und kritischer Weise. Er zeigt aber auch eindrücklich, wie Musik mit künstlerischen Mitteln der Performativität in Erscheinung gebracht werden kann. Mit seinen Strategien zur Produktion von Präsenz zeigt er Möglichkeiten auf, wie die traditionelle Konzertsituation verändert und erweitert werden kann. Er verwirft das traditionelle Konzertformat nicht von Grund auf, sondern erkennt in ihm eine Absicht, mit räumlichen Maßnahmen und bestimmten Verhaltensweisen ein kontemplatives Musikhören zu begünstigen. Die vermeintliche Schwäche, nämlich nur stillzusitzen und zuzuhören, münzt Rebstock in eine Stärke um. Mit einer zusätzlichen Spiritualisierung verstärkt er die Sinnlichkeit und Leiblichkeit des Konzertrituals.

Auch wenn Rebstock seine Strategien für traditionelle Konzertsituationen entwirft, verlässt er in seinen Beispielen die traditionellen Konzertsäle, die eben auch mit Repräsentation, Bildungsbürgertum und einem Verhaltensknigge konnotiert sind. Denn er arbeitet mit dem Mittel der Reduktion, um Präsenz zu produzieren und eine Sinnlichkeit zu steigern. Statt in einem prunkvollen Konzertsaal findet sein kontemplatives Hören in einer rauen Räumlichkeit statt. Durch die Abdunklung wird der Sehsinn ausgeschaltet und der Hörsinn geschärft. Im Liegen erfahren die Zuhörer*innen ihre eigene Leiblichkeit auf andere Weise als im Alltag. Die Dunkelheit verwehrt den Musiker*innen das Spielen nach Noten. Nicht der Text, sondern ihr Musizieren dominiert den Raum. Indem sie durch den Raum schreiten, erleben die Zuhörer*innen auch die Körperlichkeit der Musiker*innen auf intensive Weise. Die Bewegung der Musiker*innen bewirkt ein Spiel von Nähe und Distanz. Die Nähe wiederum bringt eine erweiterte Materialität zum Vorschein. Das Publikum hört nicht nur Klänge, sondern auch Spielgeräusche, den Atem, Bewegungen, Schritte und Kleiderrasseln der Musiker*innen. Stille füllt den Raum mit Spannung.

Die von Rebstock vorgeschlagenen Strategien zur Produktion von Präsenz wollen ein unmittelbares Ereignis schaffen, das nicht auf das Verstehen zielt, sondern auf eine subjektive Erfahrung (Rebstock 2018, S. 158). Der an die Musikvermittlung adressierte Vorwurf der Leichtigkeitslüge von Noltze (2010), sie würde nur subjektive Erlebnisse generieren, nicht aber dem Anspruch von Werken gerecht werden, basiert, wie Rebstock zeigt, auf einem anderen Musik- und Konzertverständnis, da performative Konzertsituationen gar nicht auf ein Verstehen ausgerichtet sind, sondern von einer Abkehr von der Werkorientierung ausgehen und ein Ereignis schaffen wollen (Rebstock 2018, S. 158).

Auch wenn Rebstock hier für die Musikvermittlung argumentiert, äußert er selbst auch Kritik. Denn der Ereignisbegriff wird inflationär verwendet und

»der Diskurs um das inszenierte Konzert neigt zu einer gewissen Simplifizierung, so als ob mit der Betonung der Ereignishaftigkeit nicht nur das Modell eines her-

meneutischen Verstehens abgelöst, sondern die Reflexivität der Erfahrung insgesamt obsolet geworden sei. Dabei schließt das Performative nicht nur Reflektion nicht aus, sondern es ist gerade die Ereignishaftigkeit, die durch ihre sinnliche und emotionale Intensität sowie unmittelbare Körperlichkeit umso intensivere Assoziationen, aber auch Irritationen und Verunsicherungen mit sich bringen kann, die das jeweilige Selbst-, Fremd- und Weltverständnis der Hörer*innen in Frage stellen, verändern oder neu bestätigen können. Gerade darin besteht die Sinnkonstitution im Bereich des Performativen.« (Rebstock 2018, S. 158–159)

Musikvermittlung, die sich performativer Strategien bedient, muss das eigene Tun auch kritisch reflektieren und Präsenz nicht nur einsetzen, um bestehende Verhältnisse zu affirmieren, sondern auch zu hinterfragen.

Zudem moniert Rebstock, dass der Musikvermittlungsszene ein historisches Bewusstsein fehlt und daher verkennt, dass szenische Konzerte eine lange Tradition haben (Rebstock 2018, S. 159). Musikvermittler*innen bewegen sich meistens in ihrer eigenen Blase und orientieren sich an sogenannten *Best Practice*-Modellen, was eine Weiterentwicklung und ein kritisches Hinterfragen von Qualitäten verhindert. Aus diesem Grund bezieht sich die vorliegende Arbeit auch auf bestehende Praktiken im Konzertwesen, die *nicht* unter der Bezeichnung Musikvermittlung firmieren und sie stützt sich auf Erkenntnisse aus angrenzenden Wissenschaften. Sowohl in der Praxis als auch in der Theorie ist die Resonanzaffine Musikvermittlung eine Schnittstellendisziplin und daher auf disziplinenübergreifende Kollaborationen angewiesen.

Matthias Rebstock, Spezialist für Musiktheater und Beobachter der Musikvermittlungsszene, übt jedoch nicht nur Kritik, sondern stellt auch fest, dass »[d]ie große Bedeutung inszenierter Formate im Bereich der Musikvermittlung zeigt [...], wie sehr sich diese Disziplin zu einer künstlerischen Praxis entwickelt und nicht mehr im engeren Sinn als Vermittlung zwischen Werk und Zuhörer verstanden werden kann.« (Rebstock 2018, S. 159) Die vorliegende Arbeit beabsichtigt, einen Beitrag zur Entwicklung von Musikvermittlung als künstlerische Praxis zu leisten und eine entsprechende theoretische Fundierung vorzunehmen.

6.3.5 Körperlichkeit und Leiblichkeit

Musicking als Tätigkeit ist immer mit einer Körperlichkeit verbunden, wobei in der vorliegenden Arbeit im Sinne von Helmuth Plessner (1928; 1931) immer auch von einer Leiblichkeit ausgegangen wird. In der Ästhetik des Performativen haben der Körper und die Körperlichkeit von Akteur*innen einen hohen Stellenwert. Die Körper der Akteur*innen vollziehen ein *Musicking* und wirken auf die Körper der anderen Beteiligten: sie stecken sie an (Fischer-Lichte 2004, S. 138). Doch die Körper der Akteur*innen bewirken nicht nur eine Affizierung des Publikums, sondern erzeugen auch ganz neue Bedeutungen. Die Akteur*innen verfügen mit ihrer Körperlichkeit über eine individuelle schöpferische Kraft und ein Wirkpotenzial (Fischer-Lichte 2004, S. 138).

Fischer-Lichte weist darauf hin, dass durch Wiederholungen und mit Slow Motion die Gesten und Bewegungen der Akteur*innen nicht mehr als Zeichen wahrgenommen

werden, sondern die »Aufmerksamkeit auf Tempo, Intensität, Kraft, Energie, Richtung etc. der Bewegungen gelenkt [wird]« (Fischer-Lichte 2004, S. 145). Die individuelle Körperlichkeit und »spezifische Materialität des Performer-Körpers« tritt hervor (Fischer-Lichte 2004, S. 145). Mit dem Hervortreten des Performer-Körpers (d.h. der Körperlichkeit) und seinem Wirkpotenzial vollzieht sich ein Wandel. Nicht der (Noten-)Text, sondern die Körperlichkeit der Akteur*innen bilden die Voraussetzung und den zentralen Bezugspunkt einer Aufführung (Fischer-Lichte 2004, S. 153). Der Körper produziert als Körperlichkeit Kultur, indem er agiert, thematisiert und Zeichen bildet (Fischer-Lichte 2004, S. 153). Zwischen dem phänomenalen Leib und dem semiotischen Körper besteht eine enge Verbindung, wobei der Körper vom Leib abhängig ist. Wie Körper und Leib begriffen werden, hängt jedoch von der Wahrnehmung des Publikums ab (Fischer-Lichte 2012, S. 62).

Ein Perspektivenwechsel hin zum leiblichen Wahrnehmen kann mit dem Phänomenologen Bernhard Waldenfels unternommen werden, der das Zuhören als leiblichen Prozess in Aufführungen untersucht. Er bezeichnet diese Form von Zuhören als ein »antwortendes Hören«, als eine »Form eines *Doppelereignisses* von Auffallen und Aufmerken, von Widerfahrnis und Antwort, von Pathos und Response. Etwas dringt an mein Ohr, kommt *mir* zu Ohren, affiziert *mich*, indem *ich* darauf antworte oder etwas in mir darauf antwortet.« (Waldenfels 2017, S. 31, H.i.O.) Das Hören verläuft also als mediopassiver Prozess. Beim Hören widerfährt einem etwas und man antwortet darauf. Dies betrifft in einer Aufführung nicht nur das Publikum, sondern auch die Musiker*innen²⁹. Waldenfels identifiziert unterschiedliche Schichten des Hörens:

»Das *Hören-auf* bildet den Boden für das *Hören-von-etwas*, und so ist all das, *worauf* wir hören, reichhaltiger als das, *was* wir hören. In dieser *responsiven Differenz* von Worauf und Was findet eine Hörarbeit statt, die in ihrem transformativen Charakter mit Freuds Trauerarbeit zu vergleichen ist. Hörbar wird, was nicht schon hörbar ist, solange wir uns nicht bloßen Hörgewohnheiten überlassen und lediglich hören, was wir *grosso modo* bereits kennen.« (Waldenfels 2017, S. 31, H.i.O.)

Ein Hinhören oder Lauschen (Anders 2017) schafft eine Differenz zum bereits Bekannten und kann einen Transformationsprozess auslösen. Eine anregende, neue Situation kann dazu einladen, auf etwas zu hören, sich darauf einzulassen und darauf zu reagieren. Wenn das Gehörte nicht schon bekannt, sondern unerhört ist, so erleben wir möglicherweise ein Widerfahrnis. Unsere Erwartungen werden durchkreuzt und unsere Antwort verzögert sich. Daher existiert »eine originäre *Zeitverschiebung* zwischen Pathos und Response.« (Waldenfels 2017, S. 31, H.i.O.) Das Gehörte eilt uns voraus.

Performative Aufführungen fungieren in diesem Sinne als unerhörte Situationen, die Gewohnheiten durchbrechen und mit ihrer Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit etwas schaffen, was uns staunen lässt (Waldenfels 2017, S. 41) und worauf wir hören.

29 Waldenfels betont, »dass der Schauspieler im griechischen Theater *hypokrites* (=Antwörter) heißt.« (Waldenfels 2017, S. 31, H.i.O.)

Der oben erwähnte Transformationsprozess ist ein leiblicher Bildungsprozess, der in die spezifische Aufführungssituation eingebettet ist. Alle Beteiligten, auch nicht-menschliche Akteure wie Raum und Materialität sowie kulturelle Aspekte, prägen den Prozess mit. Innerhalb der Situation findet ein vielfältiger Austausch statt und es entstehen Beziehungen, aus denen Handlungen und Bedeutungen hervorgehen. Dieser Transformationsprozess kann als *embodied*, *embedded*, *extended* und *enactive cognition* bezeichnet werden (Berg 2017, S. 13). Mit der Körperlichkeit ist somit auch eine Form von Erkenntnis verbunden.

Die Resonanzaffine Musikvermittlung versteht Körperlichkeit nicht nur als Medium des Ausdrucks und der Kommunikation, sondern auch als Erscheinen ihrer eigenen Präsenz. Inszenierungen rücken daher die Körperlichkeit von Musiker*innen ins Zentrum. Hier sind es die Musiker*innen und ihre Körperlichkeit und nicht ein Notentext und dessen Interpretation, die der Situation Spannung und Bedeutung verleihen. Die Körperlichkeit von Musiker*innen wird in Aufführungen als szenisches Mittel eingesetzt und mit einer *Radical Performance* sowie mit weiteren szenischen Mitteln wie Ausstattung und Licht verstärkt. Wenn immer möglich, wird in solchen Inszenierungen auswendig gespielt, denn ein Notenpult bindet die Musiker*innen an einen bestimmten Ort und richtet den Fokus auf den Notentext statt auf die Körperlichkeit der Musiker*innen.

Da Aufführungen von Musiker*innen und Publikum co-kreiert werden, bezieht die Resonanzaffine Musikvermittlung auch die Körperlichkeit des Publikums in die Konzeptionsarbeit mit ein. Es werden räumliche Situationen geschaffen, die andere Formen des körperlichen Mitvollzugs ermöglichen als das übliche Zuhören im Sitzen. Ein leerer Raum, ein Weg, Sessel, Sofas, Yogamatten sind Mittel, die das Publikum zu einem anderen körperlichen Rezipieren einladen. Auch die Bewegung und der Tanz gehören dazu.

Um *Beziehungen in Musik* zu begünstigen, suchen Musikvermittler*innen nach Situationen, die Momente des Staunens, des Wunders und der Verwunderung zulassen. Rauheit und Unvollkommenheit begünstigen Resonanzbeziehungen eher als Perfektheit. Denn das Gravitationszentrum einer *Beziehung in Musik* ist ein leiblich wahrgenommenes Widerfahrnis.

6.3.6 Räumlichkeit, Atmosphären, Materialität und Liminalität

Performativität versteht Räumlichkeit als etwas Flüchtiges, das erst durch die Aufführung in einem Raum erzeugt wird (Fischer-Lichte 2004, S. 186). Räumlichkeit ereignet sich in oder an einem Raum (ebd.), der einerseits als geometrischer und andererseits als performativer Raum begriffen werden kann³⁰. In seiner performativen Wahrnehmungsweise setzt der Raum Bedingungen für die Räumlichkeit, ohne sie aber zu erzwingen. Er hat somit einen medioordinativen Charakter. Ein performativer Raum eröffnet Möglichkeiten der Wahrnehmung und Bewegung, organisiert und strukturiert die Wechselbeziehungen der Anwesenden (Fischer-Lichte 2004, S. 187), gibt Bedingungen für seine Nutzung vor, ohne diese jedoch festzusetzen, und bleibt gleichzeitig offen für andere Weisen der Verwendung, die unvorhergesehen sind (Fischer-Lichte 2004, S. 189).

30 Mit dem Verhältnis von Raum, Musik und Publikum in Konzertsituationen beschäftigt sich die Musikwissenschaftlerin Julia Schröder (2014).

Manche Räume verbindet ein thematischer Bezug mit der Aufführung und sie sind Orte von Aushandlungsprozessen (Fischer-Lichte 2004, S. 190–191). Ein Raum oder ein bestimmtes Thema können sich gegenseitig einfordern. Wie ein Raum tatsächlich genutzt wird, ergibt sich in der Performativität erst im Moment der Aufführung und kann sich auch dann kontinuierlich verändern.

Die Performativität des Raums kennt drei Verfahren:

»1) Verwendung eines (fast) leeren Raumes bzw. eines Raumes mit variablem Arrangement, der beliebige Bewegungen von Akteuren und Zuschauern zulässt; 2) Schaffung spezifischer räumlicher Arrangements, welche bisher unbekannte oder nicht genutzte Möglichkeiten zur Aushandlung der Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern, von Bewegung und Wahrnehmung eröffnen, und 3) Verwendung vorgegebener und sonst anderweitig genutzter Räume, deren spezifische Möglichkeiten erforscht und erprobt werden.« (Fischer-Lichte 2004, S. 192)

In allen drei Verfahren geht es darum, Räumlichkeit ständig neu hervorzubringen. Je nach Verfahren erfolgt dies auf andere Weise. Der (1) leere oder variable Raum ist prozessorientiert. Hier ist es die autopoietische *Feedback-Schleife*, die die Räumlichkeit gestaltet. Der (2) arrangierte Raum ist wirkungsorientiert. Durch die räumliche Gestaltung soll eine Energie in Fluss kommen und sich eine Wirkung entfalten. Der (3) umgenutzte Raum arbeitet mit Überblendungen zwischen Realität und Imagination. Dadurch wird ein Zwischenraum geschaffen (Fischer-Lichte 2004, S. 199).

Atmosphären

Performative Räume, z.B. ein Hafenareal, eine Turnhalle oder eine Fabrikhalle, weisen eine besondere Atmosphäre auf und prägen die erste Wahrnehmung und den Gesamteindruck des Publikums (Fischer-Lichte 2004, S. 200–201). Atmosphären sind daher entscheidende Faktoren von Performativität. Sie verfügen über das Vermögen, das Publikum zu berühren, wie Fischer-Lichte mit Gernot Böhme erläutert:

»Atmosphären sind, wie Gernot Böhme ausführt, zwar ortlos, aber dennoch räumlich ergossen. Sie gehören weder allein den Objekten bzw. den Menschen an, die sie ausstrahlen scheinen, noch denen, die den Raum betreten und sie leiblich erspüren. Sie sind im Theaterraum gewöhnlich das erste, was die Zuschauer erfasst und ›tingiert‹ und ihnen so eine ganz spezifische Erfahrung von Räumlichkeit ermöglicht.« (Fischer-Lichte 2004, S. 201)

Die Atmosphäre kann nicht auf ein einzelnes Objekt oder einen Menschen zurückgeführt werden, sondern entsteht in deren Zusammenspiel. In Inszenierungen wird eine Atmosphäre sehr bewusst vorbereitet und gestaltet (Fischer-Lichte 2004, S. 201). So wie die Präsenz eine Körperlichkeit erzeugt, bewirkt eine Atmosphäre bestimmte Formen von Räumlichkeiten, die das Publikum »umfassen und umgeben, [es] taucht in sie ein.« (Fischer-Lichte 2004, S. 203) Mit Atmosphäre kann eine Nähe und eine Gegenwärtigkeit geschaffen werden. Um Atmosphären zu kreieren, bieten sich vor allem Licht und Klänge an. Mit ihnen können sich verändernde Verhältnisse geschaffen werden, ohne dass dies dem Publikum bewusst wird (Fischer-Lichte 2004, S. 206–207). Während die Menschen

die Augen schließen und die visuelle Atmosphäre ausblenden können, ist dies bei auditiven Atmosphären nur mit dem Zuhalten der Ohren möglich. Klänge umhüllen nicht nur den Leib, sie dringen in ihn ein und der Körper wird zum Resonanzkörper des Gehörten (Fischer-Lichte 2004, S. 207). Mit dem Kreieren von Atmosphären soll *erstens* eine Aufführung einen flüchtigen Ereignischarakter erhalten und damit eine Werkorientierung ausschließen (Fischer-Lichte 2004, S. 208). *Zweitens*

»empfindet der Zuschauer im atmosphärischen Raum seine Leiblichkeit auf ganz spezifische Weise. Er erlebt sich als einen lebendigen Organismus, der im Austausch mit seiner Umwelt steht. Die Atmosphäre dringt in seinen Leib ein, durchbricht seine Körpergrenzen. Damit wird drittens der performative Raum als ein liminaler Raum ausgewiesen, in dem Verwandlungen durchlaufen werden und Transformationen stattfinden.« (Fischer-Lichte 2004, S. 208)

Mit Atmosphären erfahren Zuschauer*innen nicht nur einen Raum, sondern auch sich selbst viel intensiver. Sie nehmen durch die Atmosphäre und den Hörraum nicht nur ihren Leib wahr, sondern befinden sich in einem Übergangsraum, sie erleben im liminalen Raum Transzendenz und Transformation. Atmosphären erzeugen leibliche Erfahrungen, woraus Bedeutungen entstehen (Fischer-Lichte 2004, S. 208–209).

Materialität

Statt mit einer Handlung arbeitet die Performativität oft mit Dingen und Elementen im Raum, die für eine bestimmte Dauer erscheinen, sich bisweilen transformieren und dann wieder verschwinden, ohne dass es dafür eine Motivation oder eine nachvollziehbare Begründung gibt (Fischer-Lichte 2004, S. 243). Die Dinge und Elemente emergieren und zeigen sich in ihrer spezifischen Materialität, ohne eine Bedeutung zu tragen. Gleichzeitig lösen die emergenten Phänomene durch ihre Wahrnehmung Assoziationen, Erinnerungen und Gefühle aus (Fischer-Lichte 2004, S. 243). Die Zuschauer*innen setzen die emergenten Phänomene also in verschiedene Kontexte und beziehen sie auf die unterschiedlichsten Aspekte. Es wird ein vielfältiges Beziehungsnetz geknüpft, das eine enorme »Pluralisierung von Bedeutungsmöglichkeiten« generiert (Fischer-Lichte 2004, S. 243–244). In performativen Aufführungen werden Bedeutungen im Moment und individuell erzeugt. Um eine Bedeutung zu erlangen, müssen die Elemente jedoch als etwas wahrgenommen werden und sich in ihrer Materialität zeigen. »Die Dinge bedeuten das, was sie sind bzw. als was sie in Erscheinung treten. Etwas als etwas wahrzunehmen heißt also, es als bedeutend wahrzunehmen.« (Fischer-Lichte 2004, S. 245) Mit diesem Vorgang erhalten Phänomene eine persönliche Bedeutung, eine Relevanz. Obwohl es eine Vielzahl von Bedeutungsmöglichkeiten gibt, erhält das wahrgenommene Objekt von der wahrnehmenden Person eine eindeutige Bedeutung: »Das Objekt, das als etwas wahrgenommen wird, bedeutet das, als was es wahrgenommen wird.« (Fischer-Lichte 2004, S. 245) Performative Phänomene sind also selbstbezüglich, sie zeigen sich selbst und sie zeigen auf sich. Mit anderen Worten: »Es wird also nicht zuerst etwas als etwas wahrgenommen, dem dann in einem zweiten Schritt die Bedeutung zugesprochen wird. Vielmehr entsteht Bedeutung im und als Akt der Wahrnehmung.« (Fischer-Lichte 2004, S. 245)

Dieser Prozess, bei der Bedeutungen über Assoziationen erzeugt werden, steht im Gegensatz zu einem intentionalen Prozess des Deutens und Interpretierens, bei dem anhand von bestimmten Kriterien nach passenden Bedeutungen gesucht wird (Fischer-Lichte 2004, S. 248–249). In der Bedeutungskonstruktion in performativen Aufführungen hingegen »tauchen [...] die Bedeutungen ohne Willen und Anstrengung des betreffenden Subjektes und manchmal durchaus gegen seinen Willen auf. Die Bedeutungen, die in diesem Prozeß erzeugt werden, lassen sich in diesem Sinne als Emergenzen begreifen.« (Fischer-Lichte 2004, S. 249) Da aber die emergierenden Phänomene eine Bedeutung erhalten, werden sie Teil der autopoietischen *Feedback-Schleife* und gehören damit zu einem kollektiven, interaktiven Beziehungsnetz (Fischer-Lichte 2004, S. 249). Für die Resonanzaffine Musikvermittlung lässt sich aus diesen Darlegungen ableiten, dass die Wahrnehmung in Konzertsituationen nicht nur ein Kanal ist, sondern selber zum Gegenstand der Wahrnehmung wird.

Liminalität, ein Schwellenzustand im »betwixt and between«

Akteur*innen in performativen Aufführungen werden in ihrer Körperlich- und Leiblichkeit wahrgenommen. Sie verkörpern für die Zuschauer*innen entweder eine*n leibliche*n Akteur*in oder eine dargestellte Figur (Fischer-Lichte 2004, S. 255). Im ersten Fall werden Akteur*innen in ihrer Präsenz wahrgenommen, im zweiten Fall agieren sie im Modus der Repräsentation. Diese beiden Formen der Wahrnehmung schließen sich nicht aus, sondern wechseln ohne ersichtlichen Grund hin und her, weshalb dieser sogenannte Prozess des Umspringens auch als Emergenz gilt (Fischer-Lichte 2004, S. 256–257). Das Moment des Umspringens entspricht einer Instabilität. Was bisher gilt, wird gestört, während eine neue Ordnung sich noch nicht etabliert hat. Befinden sich Wahrnehmende zwischen zwei Ordnungen, befinden sie sich im Zustand des »betwixt and between«. Dieser befindet sich [...] auf der Schwelle, die den Übergang von einer Ordnung zu einer anderen bildet, und in diesem Sinne in einem liminalen Zustand.« (Fischer-Lichte 2004, S. 258) Da das Umspringen einer wahrgenommenen Präsenz zu einer wahrgenommenen Repräsentation und umgekehrt willkürlich geschieht, ist der liminale Zustand auch mit einem Kontrollverlust verbunden. Die betroffene Person erfährt die eigene Wahrnehmung als emergent (Fischer-Lichte 2004, S. 258). Verantwortlich für diesen Verlust ist die wahrgenommene Präsenz, denn durch deren Selbstreferenzialität werden Bedeutungen nicht willentlich erzeugt, sondern emergieren (Fischer-Lichte 2004, S. 260).

In performativen Aufführungen ist die ästhetische Erfahrung mit der Erfahrung einer Instabilität verbunden, also mit der Erfahrung, sich zwischen zwei Ordnungen der Wahrnehmung zu befinden, ohne sich stabilisieren zu können (Fischer-Lichte 2004, S. 274). Wer diesen Schwellenzustand der Liminalität als unangenehm oder frustrierend erlebt, empfindet das »betwixt and between« als Krise (Fischer-Lichte 2004, S. 274). Der Schwellenzustand kann jedoch auch positiv erlebt werden, als Befreiung und Inspiration. In jedem Fall ist der Zustand des »betwixt and between« mit dem Empfinden von starken Gefühlen verbunden (Fischer-Lichte 2004, S. 309–310). Bedeutungen, die in performativen Aufführungen emergieren, werden über die leibliche Wahrnehmung erzeugt und sind kaum in Worte zu fassen. Ein Verstehen von performativen Aufführungen ist, wenn überhaupt, nur nachträglich möglich und muss nicht-sprachliche

Bedeutungen in Sprache übersetzen, was nahezu unmöglich ist (Fischer-Lichte 2004, S. 277).

Auswirkungen von Performativität auf die Praxis

Performative Räume mit ihrem medioordinativen Charakter setzen einen Rahmen, der veränderbar und offen für Unvorhergesehenes ist. Performative Aufführungen finden daher meistens nicht an traditionellen Spielorten statt. Denn der performative Raum ist ein Spielraum von und für alle. Ein Wechsel von einem traditionellen Konzertsaal zu einem performativen Raum impliziert auch einen Wandel für die Musiker*innen. Sind sie sich gewohnt, auf Bühnen einen geschützten Raum für sich als Interpret*innen, für ihr Instrument und ihr Musizieren vorzufinden, ist das Musizieren in einem performativen Raum mit grundlegenden Veränderungen und Risiken verbunden. Die Musiker*innen sind vom Publikum nicht (oder weniger) getrennt, es gibt keine klare Ordnung, Aufstellung und Ausrichtung, die im Voraus bestimmt werden kann. Das Publikum bestimmt die räumliche Situation mit und mögliche Geschehnisse während der Aufführung verändern auch die Konstellationen im Raum.

Was in einem klassischen Konzertsaal gegeben ist und in performativen Räumen fehlt, zeigt sich, wenn ein klassisches Konzert nicht in einem traditionellen Konzertsaal stattfinden kann und ein alternativer Spielort gefunden werden muss. Bei der Suche müssen viele Kriterien berücksichtigt werden. Wie ist die Akustik des Raums, braucht es eine Bühne, ist das Geschehen für das Publikum gut zu sehen? Welche Technik bietet ein Saal und viele Zuschauerplätze? Welche Bestuhlung und welche Raumwege sind möglich? Repräsentiert der Saal eine »würdige«, passende Atmosphäre? Sind ein Foyer, Backstageräume und genügend Toiletten vorhanden? Wie ist der Raum erreichbar? Mit einer Aufführung außerhalb eines traditionellen Konzertsaals eröffnen sich viele Fragen und ist ein großer Aufwand verbunden.

Ein ungewohnter Spielort konfrontiert v.a. mit Widrigkeiten, die man entweder mit technischen Mitteln zu verbessern versucht oder akzeptieren muss. In performativen Aufführungen jedoch gelten (beinahe) alle diese Kriterien nicht. Der Raum wird nicht als defizitär, sondern als eigensinniger und inspirierender Akteur wahrgenommen. Was aus einer traditionellen Perspektive als Widrigkeit empfunden wird, gilt hier als Charakteristikum und Chance³¹.

Eine Räumlichkeit verlangt nicht nur von den Musiker*innen, sondern auch vom Publikum eine Offenheit, denn sie alle sollen den Raum mitgestalten. Gleichzeitig ist es aber der Raum selbst, der die Menschen affiziert, eine Offenheit bewirkt und zum Mitgestalten einlädt. Für die Resonanzaffine Musikvermittlung sind Räume daher wichtige Faktoren, die ein musikalisches Involvierendes begünstigen können. Neue Spielräume sind immer auch besondere Begegnungsorte von Musiker*innen und Publikum, sei dies auf einem Hörspaziergang durch die Kellerräume eines Konzerthauses, beim Hören der *Goldberg-Variationen* nach einem Waldbad³² oder wenn Klangforscher*innen ungewöhnliche Töne sammeln.

31 Auch traditionelle Orchester nutzen den Wechsel in ungewohnte Räume als Chance, wie z. B. das Sinfonieorchester Basel, das während des Umbaus des Konzertsaals bewusst unterschiedliche

Performative Aufführungen einer Resonanzaffinen Musikvermittlung brauchen nach Fischer-Lichte einen (1) leeren Raum, wie beispielsweise der Basler Rheinhafen, in dem die Basel Sinfonietta Daniel Ott's *Hafenbecken I und II. Umschlagplatz Klang* spielt³³. Ein vorhandener Raum kann auch zum (2) arrangierten Raum werden, wie etwa eine Donauerschinger Turnhalle, in die achtzehn riesige transparente Leinwände gehängt werden, die den Raum in ein Labyrinth verwandeln. Der Raum erhält seine Räumlichkeit durch eine totale Abdunklung, Videoprojektionen und eine Soundcollage. Das Publikum muss sich zunächst an die Dunkelheit gewöhnen, um anschließend den Weg durch den Raum zu finden. Projektionsfläche für die Videos sind nicht nur die Leinwände, sondern auch die Menschen³⁴.

Ein weiteres Beispiel für einen arrangierten Raum ist eine ehemalige Zollhalle, die im Rahmen des Festivals ZeitRäume Basel mit einer Performance zum Thema Grenzen bespielt wird. In der Performance werden immer wieder willkürlich mobile Ausstattungselemente verschoben, was die Musiker*innen und das Publikum entweder zum Weitergehen zwingt oder aber ihnen den Weg abschneidet³⁵. Zu einem (3) überblendeten Raum werden Orte, wenn die performative Aufführung mit der Ortsspezifität und dem historischen und aktuellen Kontext spielt sowie zusätzliche imaginative Anteile einfügt, wie beispielsweise ein interaktiver Soundwalk im Basler Hafenaerial, bei dem das Publikum halboffene Kopfhörer trägt. Es hört sowohl Umweltgeräusche als auch eingespielte Klänge, die mit GPS und Binauralsynthese eine dreidimensionale virtuelle Realität kreieren³⁶.

In ihrer Räumlichkeit sind Räume nicht nur Hintergrund und Spielfläche, sondern wirken als Akteure mit und verfügen über eine Atmosphäre. Räumlichkeiten affizieren die Menschen und laden sie dazu ein, selbstwirksam zu sein. Ein (1) leerer Raum erhält seine Räumlichkeit durch die totale Reduktion und das damit verbundene Potenzial für vielfältige Bespielungen. Der Raum wird aber nicht nur bespielt, sondern es wird *mit* dem Raum gespielt und der Raum wiederum spielt mit den menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen. Die Räumlichkeit ist nicht gegeben, sondern entwickelt sich als Prozess. Alles in einem Raum kann eine Bedeutung erlangen, aber ob etwas eine Bedeutung erhält, bleibt offen. Die Resonanzaffine Musikvermittlung gestaltet Räume daher sehr sorgfältig. Es gibt

Räume und Stadtteile bespielt und dem Publikum im Münster Liegestühle zur Verfügung stellte, um Brucknersinfonien mit einer besonderen Leiblichkeit zu hören.

- 32 Das Experiment *Mit Goldberg im Wald* der Musikvermittlerin Lisa Stepf kann mit einem Podcast selber ausprobiert werden <https://argoviaphil.ch/waldexperimente/> [15.07.23].
- 33 Videodokumentation der Konzertinstallation *Hafenbecken I und II. Umschlagplatz Klang* von Daniel Ott mit der Basel Sinfonietta https://www.youtube.com/watch?v=M9Y4_q3e1xk [15.07.2023].
- 34 Ein Videoausschnitt und Interview mit Pascal Dusapin zu *Mille plateaux* ist zu sehen unter <https://www.youtube.com/watch?v=DPaIF9DQfKs> [15.07.2023].
- 35 Trailer der Produktion *Überläufer** beim Festival ZeitRäume Basel vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=SJL-GF2xEQo> [15.07.2023].
- 36 Vgl. <https://heiguide.ch/> [15.07.2023]. Das gleiche technische und künstlerische Vorgehen wurde bereits in mehreren Vermittlungsprojekten angewendet, z.B. für einen Soundwalk rund um die Kaserne Basel <https://www.youtube.com/watch?v=-iX3YokpFfk> [15.07.2023].

nichts Nebensächliches, auch Notenpulte oder Handtaschen können eine Emergenz erfahren und bedeutsam werden. Bei der Gestaltung des Raumes wird daher nur mit dem Notwendigsten gearbeitet; Handtaschen und Armbanduhren z.B. gehören nicht dazu und bleiben im Backstagebereich. Um eine Räumlichkeit zu erreichen, kann auch mit szenischen Mitteln gearbeitet werden. Eine Reduktion der Mittel steigert die Räumlichkeit. Die wenigen Dinge, die da sind, werden auf unterschiedliche Weise genutzt, sie werden nur angedeutet und umgedeutet. Indem etwas nicht eindeutig gezeigt wird, erhält das Publikum auch einen gedanklichen Spielraum und gestaltet imaginativ mit. Dadurch produziert die Räumlichkeit eine Mehrdeutigkeit. Werden beispielsweise Stühle gebraucht, so können die Stühle nicht nur zum Sitzen, sondern auch zum darauf Stehen, zum Schieben, zum Bauen einer Skulptur oder als Raumteiler verwendet werden. Doch nicht nur mit Dingen, auch mit Musik kann auf diese Weise umgegangen werden. Im Prinzip geht die *Radical Performance* (Leech-Wilkinson 2020) auch von einem leeren Raum der Möglichkeiten aus, in dem Musik nicht durchgespielt wird, sondern mit ihr gespielt wird. Vielleicht wird ein Klang oder eine Melodie nur angedeutet und erfährt an einem anderen Ort eine Antwort und Weiterführung. In der Durchführung in Räumlichkeiten erhält die *Radical Performance* eine dreidimensionale Erweiterung und Unterstützung. Das Spielen mit der Musik erfolgt nicht nur als Zeitlichkeit, sondern in einer Räumlichkeit. Mit leeren Räumen können im übertragenen Sinn also auch Leerstellen in der Musik gemeint sein, die den Musiker*innen Gestaltungsraum und dem Publikum einen Imaginationsraum geben.

Der (2) arrangierte Raum gibt gewisse Beziehungskonstellationen zwischen Musiker*innen und Publikum vor, die eine Räumlichkeit bewirken. Das Arrangement des Raumes ist jedoch veränderbar und damit auch die Beziehungskonstellationen. Die Resonanzaffine Musikvermittlung sucht daher nach Gestaltungsmitteln, die eine Bewegung im Raum stimulieren, ungewöhnliche Hör-, Sicht- und Wahrnehmungsperspektiven ermöglichen und die Materialität des Raums bewusst machen. Versuchsanordnungen und Laborsituationen laden zum Explorieren und Experimentieren ein und beinhalten kontingente Momente, die Unvorhersehbares bewirken und eine ergebnisoffene Situation schaffen.

Ein (3) kontextualisierter oder überblendeter Raum wird *site specific* bespielt. Da hier der Raum und dessen Kontext thematisiert werden, kann die Resonanzaffine Musikvermittlung auch einen Gesellschaftsbezug herstellen. Dies kann über das Thema, die Musik und Artefakte erfolgen oder in Kollaboration mit Nachbar*innen, Expert*innen und Künstler*innen anderer Genres und Sparten. In kontextualisierten Räumen ereignen sich somit *Beziehungen in Musik, mit Musik und zu Musik*³⁷.

Eine Affizierung als Beginn einer möglichen Resonanzbeziehung geschieht in performativen Aufführungen nicht nur durch musizierende Menschen, sondern auch durch Atmosphären (woran Klänge und eine sogenannte Lautlichkeit einen wichtigen Anteil haben). Mit einer Atmosphäre ist aber nicht einfach ein schön gestalteter Raum gemeint, sondern eine Räumlichkeit, die – unabhängig ob als schön empfunden oder nicht – mit Menschen interagiert. Ein Eintauchen in eine Atmosphäre ist eine besondere Form von Interaktion und entspricht einer Affizierung als Beginn einer möglichen *Beziehung in Musik*. Solche Beziehungen sind immersiv. Beim Eintauchen in die Atmosphäre wird man überflutet, man wird durchströmt und gleichzeitig getragen. Immersive Aufführungssituatio-

nen geben der Musik, der Stille und der Wahrnehmung einen Raum, sie werden zu Resonanzräumen. Allerdings sind sie einer Unverfügbarkeit unterworfen. Daher sind Atmosphären und Räumlichkeit ephemere Erscheinungen.

Mit Atmosphären kann auch eine Nähe geschaffen werden, weshalb sie ein wichtiges Gestaltungsmittel der Resonanzaffinen Musikvermittlung sind. Atmosphären begünstigen zudem eine Neugierde, eine Wachheit und Offenheit. Sie inspirieren und regen zu einer Selbstwirksamkeit an, indem sie Assoziationen, Erinnerungen und Gefühle auslösen. Atmosphären schaffen Beziehungen und damit auch Bedeutungen.

Wie bei der Körperlichkeit, existieren auch bei der Räumlichkeit zwei Formen der Wahrnehmung, nämlich die der Repräsentation und der Präsenz. Auch beim Wahrnehmen von Räumlichkeit kann sich daher ein Umspringen von einer Ordnung der Wahrnehmung zur anderen, ein liminaler Zustand des »betwixt and between« ereignen.

Die Materialität als wesentliches Merkmal von Performativität lässt Musik in ihrem So-Sein erscheinen. Da die Resonanzaffine Musikvermittlung und auch Performativität von einem *Musicking* ausgehen, zeigen sich in performativen Aufführungen vielfältige Facetten musikalischer Materialität. Zum einen sind dies Klänge und Geräusche, sowohl beabsichtigte als auch unbeabsichtigte, sowohl des Instruments als auch der Spielbewegungen von Musiker*innen. Zum anderen gibt es die Materialität des Instruments, die teilweise direkt mit dem Musizieren verbunden ist oder in loserer Form in Bezug steht – und vielleicht gerade daher zu einem emergenten Phänomen werden kann und eine starke Bedeutung erzeugt. Zum dritten eröffnen sich mit der Materialität des *Musicking* auch Beziehungen zu allen anwesenden menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen, denn sie alle sind Teil des *Musicking*. So kann auch die Materialität eines Notenblatts wichtig werden, sei es mit dem Geräusch des Blätterns oder aber als eigenes Klangobjekt (wie dies seit Fluxus praktiziert wird). Dieser Wechsel von der Verwendung eines Notenblatts in seiner eigentlichen Funktion zu einem klingenden Objekt veranschaulicht den Übergang zwischen zwei Ordnungen der Wahrnehmung – auch in einer solchen Situation ist ein »betwixt and between« möglich.

In performativen Aufführungen sind einzig eine Offenheit und Lust an der eigenen Wahrnehmung die Voraussetzungen, die ein Publikum mitbringen muss. Die Rezipient*innen lassen sich auf eine besondere Wahrnehmungssituation ein und geben den emergierenden Phänomen eine persönliche Bedeutung und damit eine Relevanz. Dieser unmittelbare, fast voraussetzungslose Zugang zu Musik macht die Performativität zu einer beliebten Vorgehensweise in der Musikvermittlung. Allerdings wollen sich nicht alle Menschen auf solche Erfahrungen einlassen und empfinden offene, instabile Situationen oder einen Kontrollverlust nicht als spannende, sondern frustrierende Erfahrung. Auch dass nach performativen Aufführungen die Worte fehlen, um die Erfahrungen zu beschreiben, kann zwar von manchen Menschen als besonders beeindruckend, von anderen aber als Hilflosigkeit empfunden werden. So faszinierend performative Aufführungen sein mögen – sie sind nicht für alle Personen eine sinnliche und sinnhafte Erfahrung.

37 Performative Aufführungen finden nicht nur in Räumen, sondern auch in Form von Installationen oder (Sound-)Walks statt. Inwiefern unterschiedliche Raumsettings die ästhetischen Erfahrungen des Publikums verändern, untersucht die Musikwissenschaftlerin Julia Schröder (2014). Sie attes-

6.3.7 Zeitlichkeit

Da Performativität prozessorientiert ist, zeigen sich Körperlichkeit, Räumlichkeit und Materialität in einem zeitlichen Verlauf. In performativen Aufführungen läuft Zeit jedoch nicht nur im Hintergrund, Zeitlichkeit tritt als Erscheinung hervor. Ein künstlerisches Mittel dafür sind *Time Brackets*, wie sie John Cage³⁸ oft verwendet (Fischer-Lichte 2004, S. 228–229). Hier kommt Uhren eine besondere Bedeutung zu. Ihre Zeitmessung bestimmt, wann Aktionen stattfinden. Während die zeitlichen Vorgaben sehr genau eingehalten werden müssen, haben die Musiker*innen in der Regel große Freiheiten in der Wahl der Aktion. Für das Publikum geschehen die einzelnen Aktionen ohne Zusammenhang (Fischer-Lichte 2004, S. 230). Performative Aufführungen haben keine zusammenhängende Handlung und verlaufen nicht nach einem zeitlich-dramaturgischen Muster wie »Exposition, Verwicklung, Höhepunkt, Umschlag, Katastrophe/Auflösung« (Fischer-Lichte 2004, S. 230). Obwohl das exakte Messen von Zeit die zentrale Referenz der Aufführung ist, entsteht mit dieser Technik eine Art »Zeit-losigkeit« (Fischer-Lichte 2004, S. 230). Die *Time Brackets* schaffen

»Zeit-Inseln, deren jede einem eigenen Rhythmus, Tempo und Intensität folgt [...], ohne daß die nacheinander auftauchenden bzw. wahrgenommenen Zeit-Inseln ein Gefühl von Kontinuität auszulösen [vermögen]. Sie [bringen] vielmehr die Erfahrung von Diskontinuität, von Brüchen, von Zusammenhangslosigkeit hervor.« (Fischer-Lichte 2004, S. 231)

In den Zeit-Inseln kommt in den jeweiligen Aktionen etwas in seiner Eigenart zum Erscheinen, jede Aktion ist ein Ereignis, das für sich steht. Die isolierten Zeit-Inseln verleihen der Zeit eine Räumlichkeit (Fischer-Lichte 2004, S. 231).

Als wesentliches Ordnungsprinzip von performativen Aufführungen erwähnt Erika Fischer-Lichte den Rhythmus, worunter sie ein dynamisches Ordnungsprinzip und keinen musikalischen Rhythmus versteht (Fischer-Lichte 2004, S. 233).

»Im Rhythmus wirken Voraussehbares und Nichtvoraussehbares zusammen. Er entsteht durch Wiederholung *und* Abweichung vom Wiederholten. Wiederholung allein ergäbe keinen Rhythmus. Rhythmus läßt sich in diesem Sinne als ein Ordnungsprinzip beschreiben, das seine permanente Transformation voraussetzt und in seinem Wirken vorantreibt.« (Fischer-Lichte 2004, S. 233, H.i.O.)

Der Rhythmus strukturiert eine performative Aufführung, er arbeitet mit der Unvorhersehbarkeit und der Wiederholung als dramaturgische Mittel, die sozusagen die Körperlichkeit, Räumlichkeit, Materialität und Lautlichkeit orchestrieren und in unterschiedliche, sich wandelnde Konstellationen setzen (Fischer-Lichte 2004, S. 233). Der Rhythmus

tiert dem traditionellen Konzertformat zwar beste Bedingungen für die Aufmerksamkeit des Publikums, erkennt in alternativen Raumsettings aber Chancen für neue Hörweisen (Schröder 2014, S. 7; S. 26).

38 Statt mit genauen Zeitangaben arbeitet Cage auch mit dem Zufall, was ebenso den Eindruck von Zeit-Inseln erweckt.

stiftet also Beziehungen oder bewirkt Beziehungslosigkeit (Fischer-Lichte 2004, S. 235). Er bestimmt zwar, wann sich bestimmte Aktionen der Aufführungen ereignen, etabliert aber keine hierarchischen Verhältnisse (Fischer-Lichte 2004, S. 235). Keine Aktion erhält eine besondere Aufmerksamkeit, alle haben die gleiche Priorität. Damit richtet sich der Fokus in performativen Aufführungen auf die spezifische Materialität der erscheinenden Elemente (Fischer-Lichte 2004, S. 235).

Der Rhythmus als dramaturgischer Aspekt einer performativen Aufführung spielt mit den Erwartungen des Publikums. Werden Passagen wiederholt, so erkennt das Publikum dies als Bekanntes wieder. Allerdings werden in performativen Aufführungen Passagen mitunter als Loops x-fach wiederholt. Permanente Wiederholungen fordern das Publikum auf, sich auf die Eigenart der Passage, auf das Wesen der Zeit-Insel einzulassen und dessen Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Materialität zu erkunden.

Christoph Marthaler wendet das Prinzip der Wiederholung in seinen Inszenierungen bisweilen fast bis zum Exzess an. In die Theatergeschichte eingegangen ist das Lied *Danke für diesen guten Morgen*, das mit jeder Wiederholung einen Halbton höher gesungen wird³⁹. In Marthalers Inszenierung wird das Dankeslied als Endlosschleife von vereinsamen Menschen, anteilslos in einem Wartesaal sitzend, von tiefer Brustlage bis zum fiepsenden Falsett intoniert. Sie deuten in jeder neuen Lage jeweils nur ein knapp gesungenes *Danke* an und kreieren mit ihrer Stimme dennoch eine Stimmung ihrer Lebenslage, die mit Worten nicht zu fassen ist. In der Wiederholung zeigen sich Zeitlichkeit und Materialität von Liedmelodie, Liedtext, aber auch die Lautlichkeit und Körperlichkeit der Akteur*innen. Durch die Wiederholung entstehen neue Beziehungen, Bezüge und Bedeutungen.

In einem John Cage gewidmeten Marthaler-Stück spielt ein Streichquartett eine kurze Harmonieabfolge in einem gefühlten Loop von mindestens zwanzig Minuten, bis ohne Grund das Musikstück seine Weiterführung findet, um jedoch gleich wieder zurück in den Loop zu kippen und sich geschätzte weitere fünfzehn Minuten zu wiederholen⁴⁰. Die kurze Weiterführung wirkt wie eine Erlösung, die aber jäh abgebrochen wird und das nochmalige Hören der unendlichen Wiederholungen radikalisiert. In dieser exzessiven Form von Wiederholung zeigt sich nicht nur die Materialität der Musik, es zeigt sich auch die Verfasstheit des Publikums⁴¹. Auf der Publikumstribüne entwickelt sich nach und nach ein Musikstück, bei dem die feinen Abstufungen von ruhigem Atmen bis zur bewussten Bauchatmung ein Präludium bilden, das im weiteren Verlauf des Musikstücks zu einem wabernden Bordun wird. Es setzen immer mehr Reib-, Raschel- und

39 Der Theatermusiker Jürg Kienberger und das Ensemble in der Produktion *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (1993) von Christoph Marthaler sind zu sehen unter https://www.youtube.com/watch?v=p9P_LzQK_8M [15.07.2023]. Jürg Kienberger produziert auch wundervoll-skurriile eigene Musiktheaterstücke und ist immer wieder im Bereich der Musikvermittlung tätig.

40 Die gefühlten Zeitangaben entsprechen einer Schätzung der Autorin als Zuschauerin. Ein Trailer von Marthalers Produktion zu Cages Stück *44 Harmonies from Apartment House 1776* findet sich unter <https://www.youtube.com/watch?v=FtP1zQnykSw> [15.07.2023].

41 Diese Aussage bezieht sich auf die Beobachtung der Autorin als Zuschauerin einer Aufführung im Zürcher Schiffbau (2019).

Scharrgeräusche von Kleidern, Schuhen und Hustenbonbonpapieren ein. Doch erst als das Musikstück mit Seufzen, sich Räuspern, Schlucken, Hüsteln und Husten eine Dynamik entwickelt und über die ganze Publikumstribüne verteilt ein vielstimmiges, dialogisch und doch kontingent angelegtes Hustkonzert erklingt, wird manchen im Publikum klar, dass hier die Zuschauer*innen nicht nur zu Co-Akteur*innen, sondern zu den eigentlichen Akteur*innen des Stücks werden. Die Publikumsreaktionen fallen äußerst unterschiedlich aus. Eine ältere Dame kramt in ihrer Handtasche und sucht nach ihrem Handy, um auf die Zeit zu schauen und die News und Nachrichten zu checken. Ein Mann ruft: »Jetzt reicht's!«. Einige Menschen beginnen zu schmunzeln und kichern und stecken andere damit an, bis eine ganze Publikumsgruppe von Herzen lacht. Nachdem ein Paar entschlossen aufsteht und mit ihren Schritten auf der Tribünenrampe dem Publikumsstück eine rhythmische Passage hinzufügt, folgen immer mehr Menschen ihrem Beispiel und das Publikumsstück verliert einige Mitwirkende. Die vier Cellistinnen auf der Bühne jedoch wiederholen unbeirrt ihre Tonfolgen, bis der Rhythmus von Marthalers Cage-Abend nach einer gefühlten Ewigkeit eine tatsächliche Weiterführung verlangt.

Bei diesem Beispiel führt die Zeitlichkeit zu einem Involvieren des Publikums, allerdings ohne dass die Musiker*innen auf der Bühne darauf reagieren. Nachdem zunächst die Materialität und Körperlichkeit der Musiker*innen erscheint und zur Zeit-Insel wird, erscheint nach und nach auch der Publikumsraum in seiner Materialität, Körperlichkeit und Lautlichkeit und wird zum Ereignis. Die Ästhetik des Performativen arbeitet mit genuin musikalischen Verfahren⁴². Das Inszenieren von performativen Aufführungen kann daher als Form eines erweiterten Komponierens aufgefasst werden.

In Vermittlungsprojekten werden Aspekte der Zeitlichkeit, wie sie Erika Fischer-Lichte beschreibt, allenfalls verwendet, wenn explizit ein Bezug zu John Cage oder Komponist*innen mit verwandten Kompositionsweisen vorhanden ist. *Time Brackets* entsprechen einer Kompositionstechnik, die klar mit John Cage verbunden ist. Ihre Verwendung kommt einem Zitat gleich (zumindest für Personen, die John Cages Komponierweisen kennen). Auch die künstlerische Arbeit mit dem Zufall wird in der Musik mit John Cage in Verbindung gebracht. Es ist offensichtlich, dass mit Cage und ähnlichen Komponist*innen ein freier Umgang mit Musik möglich ist, als bei Musikstücken, die eine geschlossenere Form aufweisen und bei denen der Ansatz der *Radical Performance* (Leech-Wilkinson 2020) einem Tabubruch gleichkommt. Wird dieser Schritt hingegen gewagt, so bieten Fischer-Lichtes Beschreibungen von Zeitlichkeit interessante Möglichkeiten, um resonante Musikbeziehungen zu stiften. Denn der Rhythmus im Sinne von Fischer-Lichte schafft und hinterfragt Beziehungen. Der Rhythmus konstruiert Beziehungskonstellationen, lässt aber auch ungewollte Beziehungen oder gar Beziehungslosigkeit entstehen. Werden nun die Vorgehensweise für das Schaffen von Zeitlichkeit mit der *Radical Performance* auf bestehende Musikstücke angewendet, so wird nicht nur mit ungewöhnlichen Tempi⁴³ und Wiederholungen gearbeitet, sondern in das Musikstück eingegriffen. Es wird dekonstruiert und neu zusammengesetzt. Das Musikstück wird nicht nur gegen den Strich interpretiert⁴⁴,

42 Neben Marthaler arbeiten auch andere Musiker*innen als Regisseur*innen und verwenden performative Verfahren, beispielsweise Ruedi Häusermann (der bei *Murx* als Darsteller mitwirkte), Heiner Goebbels oder Thom Luz.

sondern gesprengt. Statt einer musikalischen Entwicklung sind dann einzelne Fragmente vorhanden, mit denen auf gestalterische Weise weitergearbeitet wird und ein neues Stück zusammengesetzt wird⁴⁵.

Diese Vorgehensweise entspricht im Großen und Ganzen der Response-Technik von Musikvermittlungsprojekten, deren Aufführung oft im Kontext zum Referenzstück steht. So legte die Musikvermittlerin und Komponistin Catherine Milliken bei einem Responseprojekt der Berliner Philharmoniker zum Brahms-Requiem eine Materialsammlung an, die zwar Ausschnitte aus dem *deutschen Requiem* enthält, aber auch Lieder und Musiken, Legenden, Gedichte und Rituale zum Thema Tod aus anderen Kulturen (Mast und Milliken 2008, S. 70–71). In einem co-kreativen Prozess mit den Schüler*innen, einigen Philharmoniker*innen und einem Gastmusiker, der Bağlama spielt, entwickelte Milliken ein Musikstück, in dem die Beteiligten sich auf musikalische Weise mit dem Thema Tod und Zeitlichkeit beschäftigten. Solche Projekte werden jedoch allenfalls als Vorkonzert oder Einführungsveranstaltung aufgeführt, nicht jedoch im Hauptprogramm⁴⁶.

Was den Umgang mit Zeit betrifft, so widmet sich die Musikvermittlung bisher vor allem dem Phänomen der Präsenz (Schneider 2009). Allenfalls wird auch darüber nachgedacht, wie der Rhythmus von Aufführungen und dramaturgische Grundprinzipien auf die eigene Praxis übertragen werden können. Wenn nicht mit Expert*innen aus dem Bereich des Theaters oder Tanz zusammengearbeitet wird, fehlen hier jedoch meistens die nötigen Kompetenzen und Erfahrungen. Es lohnt sich daher, in einem disziplinenübergreifenden Team zu arbeiten und Methoden aus anderen Sparten kennenzulernen. Im Bereich des Theaters existieren Didaktiken und ein Repertoire von Methoden, wie mit medioordinativen Impulsen und Spielkonzepten kreative Arbeitsprozesse initiiert werden können und in einer kollaborativen Stückentwicklung eine ästhetische Form gefunden werden kann (Sack 2011; Hentschel 2016; Plath 2011; Hilliger 2018).

Insbesondere die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Tanzschaffen ist für die Musikvermittlung vielversprechend. Zwischen Musik und Tanz besteht seit jeher ein enges Verhältnis, beide gestalten sie Zeit. Tanz macht Zeitverläufe nicht nur leiblich spürbar, sondern auch visuell und in ihrer Räumlichkeit wahrnehmbar. Musik und Tanz ergänzen sich als Kunstformen auf ideale Weise und bilden in ihrem Zusammenspiel ästhetische Transformationen (Brandstätter 2013b).

Musikvermittelnde finden in choreographischen Vorgehensweisen viel Inspiration für eigene Gestaltungsprozesse. So schlägt der choreographische Baukasten (Klein 2015) Prinzipien und Vorgehensweisen vor, die auch auf die Musik übertragen werden können. Ein Blick in diese Methodensammlung zeigt, dass hier medioordinative Impulse und medio-passive Vorgehensweisen vorgeschlagen werden, die ein kollaboratives Gestalten von zeitlichen Abläufen und ein Knüpfen von vielseitigen Beziehungen und Bezügen begünstigen. Die fünf Module widmen sich der Generierung von Material, der Formgebung, den Spielweisen, der Zusammenarbeit sowie der Komposition (Klein 2015, S. 56–57). Der choreographische Baukasten beinhaltet viele konkrete Vorschläge, wie Zeit sinnlich und sinnhaft gestaltet und erlebt werden kann und entspricht daher einer Vorlage, an der sich auch die Resonanzaffine Musikvermittlung orientieren kann.

6.3.8 Ereignis

Im Kontext von performativen Aufführungen ist häufig vom Erscheinen eines Ereignisses die Rede, dessen Wesen im Folgenden konturiert wird⁴⁷. Hierbei stützt sich die vorliegende Arbeit auf den Ereignisbegriff des Philosophen Martin Seel. Ein Ereignis hebt sich in der Wahrnehmung und Erfahrung eines Menschen oder einer Gruppe von unscheinbaren Situationen ab (Seel 2003, S. 38). Mit Ereignissen sind Veränderungen verbunden, aber nicht jede Veränderung wird zum Ereignis (ebd.). Veränderungen, die sich in Ereignissen vollziehen, betreffen den Sinn der jeweiligen Situation und wurzeln in der Irritation, die jedem Ereignis innewohnt (Seel 2003, S. 39). Ein Ereignis geschieht unvermutet; es »widerfährt denen, denen es bemerkbar wird« (ebd., H.i.O.) und bewirkt in ihnen eine Umorientierung, denn »Ereignisse sind umstürzende Veränderungen in der Welt und im Weltverständnis zugleich.« (Ebd.) Mit einem Ereignis ist eine Störung der bisherigen Ordnung verbunden; vorher verfügt das Geschehnis über keine Bedeutsamkeit (Seel 2003, S. 39–40). In Ereignissen liegen eine Brisanz und ein Potenzial, die uns nicht nur erstaunen, sondern berühren.

»Ereignisse dieser Art sprengen das Kontinuum der Zeit, indem sie die in ihrem Bereich herrschende Konstellation des Möglichen und Unmöglichen, des Wichtigen und Unwichtigen stürzen. Sie sind Vorgänge, die wir nicht einschätzen können – und manchmal gerade darum schätzen. Manche Ereignisse sind Veränderungen, die uns negativ und *darum positiv* berühren [...].

Nicht jeder irgendwie erstaunliche Vorgang freilich hat ereignishafte Qualität. Nur solche Vorgänge können zum Ereignis werden, die weder *beliebig* wiederholbar noch *im Ganzen* intentional bewirkbar sind. Dabei ist die Einschränkung wichtig, die zwar eine *beliebige* Wiederholbarkeit und *durchgängige* Herstellbarkeit ausschließt, nicht aber Wiederholbarkeit und Herstellbarkeit generell.« (Seel 2003, S. 40, H.i.O.)

Ereignisse entziehen sich einer vollständigen Verfügbarkeit und damit auch einer beliebigen Wiederholbarkeit, sie folgen weder einer vorgefassten Intention noch sind sie vollständig produzierbar. Somit sind Ereignisse weder Zufälle noch können sie vollumfänglich geplant und kontrolliert werden. Sie sind nur halb verfügbar. Ein Ereignis kann nicht gesteuert werden, es

-
- 43 Wie z.B. die Fassung der *Mondscheinsonate* im *prestissimo*, vgl. <https://challengingperformance.com/the-book-23-1/> [15.07.2023].
 - 44 Wie dies Patricia Kopatchinskaja und Teodor Currentzis tun, vgl. die Kritik zu Beethovens Violinkonzert unter <https://www.tagblatt.ch/kultur/musik/klassik-der-hexer-und-die-bose-fee-machen-gemeinsame-sache-ld.1743667> [15.07.2023].
 - 45 Dieses Verfahren wendet auch Alfred Schnittke in seiner Komposition *Moz-Art à la Haydn* an, in der er lauter Fragmente von Mozart verwendet, vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=oTR1U83s5z0> [15.07.2023].
 - 46 Seit Catherine Milliken nicht mehr als Musikvermittlerin, sondern als freischaffende Komponistin arbeitet, werden ihre partizipativ und co-kreativ angelegten Kompositionen allerdings auf renommierten Bühnen gespielt, vgl. <https://www.cathymilliken.com/> [15.07.2023].
 - 47 Mit dem Ereignis im musikpädagogischen Kontext befasst sich der Sammelband von Markus Hirsch (2016).

»muß sich ereignen. Nur dann wird es uns – den Beteiligten und Betroffenen – zum Ereignis. Es entzieht sich jeder durchgehenden Regie. Das gilt gerade auch von ästhetischen Ereignissen, bei denen beliebig viele Anfangszustände feststehen können, die aber doch nur der Anfang eines Geschehens sind, das, wenn es gut geht, seine eigene Dynamik entfaltet. Nicht nur jede Performance, überhaupt jede Bühnenaufführung steht dafür: daß unter Anwesenheit des Publikums etwas geschieht, das sich nicht auf die beteiligten Intentionen zurückrechnen läßt. Denn das Tun der Darsteller ist – wie die Inszenierung der es sich verdankt – wesentlich ein Geschehen-Lassen.« (Seel 2003, S. 40)

Die Beschreibung eines Ereignisses durch den Philosophen Martin Seel weist eine große Nähe zu den vertikalen Resonanzbeziehungen des Soziologen Hartmut Rosa (2023, S. 119) auf. *Beziehungen in Musik* wohnt ein Ereignis im Sinne von Martin Seel inne.

Mit der Resonanzaffinen Musikvermittlung kann also gesagt werden, dass Ereignisse nicht nur einer initialen Affizierung bedürfen, sondern auf ein medioordinatives Setting angewiesen sind, das ein Loslassen und eine damit verbundene Eigendynamik des Geschehens zulässt. Damit sich die Dynamik aber entwickeln kann, verlangt sie eine Mediopassivität. Nur wenn sich Musiker*innen und Publikum beide mediopassiv verhalten und in ihrem Tun die Dinge (auch) geschehen lassen, kann ein Ereignis erscheinen.

Ereignisse sind auf eine situationsspezifische Konstellation und Wechselbeziehung angewiesen, entwickeln sich aber nicht nach einem eindeutigen, vorgegebenen Plan (Seel 2003, S. 40). Sie »können also sehr wohl die *Folge* eines Tuns sein, aber auch dann *sind* sie kein Tun, sondern etwas, das sich im Zuge dieses Tuns ohne ein Zutun vollzieht.« (Seel 2003, S. 40, H.i.O.) Die Irritation in Ereignissen bewirkt nicht einfach eine Neuorientierung vom gleichbleibenden Standpunkt hin auf einen neuen Fluchtpunkt – dies fände immer noch in der bestehenden Ordnung statt –, sondern eine grundsätzliche Neuverortung in einer veränderten Ordnung. Die Konstellationen und das Beziehungsgefüge verändern sich durch ein Ereignis also insgesamt. Es findet daher auch keine Horizontverschmelzung statt, sondern die »Verwandlung bewirkt eine Veränderung des Horizonts, in dem das fragliche Ereignis stattfindet. Ereignisse sind ein unwahrscheinliches und im Ganzen ungesteuertes Geschehen, das den *Sinn der Gegenwart* dieses Geschehens verschiebt.« (Seel 2003, S. 40, H.i.O.) Durch die Erschütterung des Beziehungsgefüges ergibt sich eine neue Konstellation, die das Geschehnis ohne Zutun bedeutungsvoll werden lässt. Eine solche Konstellation ist unwahrscheinlich, sie ist kaum zu erwarten, übersteigt das Vorstellungsvermögen und verspricht etwas Fantastisches.

Ästhetische Ereignisse machen sich auf eine besondere Weise bemerkbar, wie Martin Seel anmerkt:

»Sie vollziehen sich im Modus des Erscheinens. [...] Im Unterschied zu der begrifflich fixierbaren *Erscheinung* verstehe ich dabei das *Erscheinen* als eine unübersehbare Interaktion sinnlich vernehmbarer Qualitäten und Gestalten, in der die Individualität und Aktualität von Objekten und Situationen auffällig wird. [...] Es geschieht nicht nur, es *zeigt sich* in einem Geschehen, das beim Rezipienten einen Sinn für die Gegenwart

weckt. Ästhetische Ereignisse sind Ereignisse, in denen ein ›Aufstand der Gegenwart‹ anschaulich wird.« (Seel 2003, S. 42, H.i.O.)

Mit Martin Seel kann gesagt werden, dass sich starke Musikerlebnisse (Gabrielsson 2011) in sinnlich deutlich wahrnehmbaren Wechselbeziehungen zeigen, das Erscheinen von Ereignissen beruht also auf einem Interaktionsprozess. Innerhalb dieser Wechseldynamik scheint die Eigenart und die Gegenwartsnähe der Situation und ihrer (auch nicht-menschlichen) Akteur*innen auf. Die Situation besticht durch ihre Einzigartigkeit und durch ihre Präsenz. Da dieses Geschehen jedoch innerhalb von Interaktionen verläuft, handelt es sich im Grunde genommen um eine Co-Präsenz.

Ästhetische Ereignisse zeigen sich auch ohne spezielle Inszenierung oder dem Einsatz von »*künstlerischen* Objekte[n]«, es können auch historische oder alltägliche Ereignisse zu ästhetischen Ereignissen werden (Seel 2003, S. 43, H.i.O.). Die wahrgenommene Welt wird dadurch, mindestens vorübergehend, zu einer anderen. Denn ästhetische Ereignisse wirken mit ihrer Präsenz nicht nur nach innen, sondern präsentieren ihre Präsenz auch nach außen. »Ästhetische Ereignisse *erzeugen* nicht allein eine veränderte, für den Moment aus den Fugen geratene Gegenwart, sie *bezeugen* sie zugleich, indem sie diese öffentlich zur *Anschauung* bringen.« (Seel 2003, S. 43, H.i.O.) Anhand von ästhetischen Ereignissen ist für Martin Seel auch das Wesen sowie eine Funktion von Kunst verbunden:

»Sie präsentiert Präsenz, indem sie Präsenz produziert. [...] Das Ereignis der Kunst ist ein Ereignis der Begegnung mit Gegenwart – einer Begegnung allerdings, die für eine Weile mit der Beständigkeit und Verlässlichkeit unseres Wissens und Gewissens bricht. Insofern ist die Kunst [...] eine der kulturellen Institutionen, deren Sinn es ist, unsere Erwartungen durch Enttäuschung zu erfüllen.« (Seel 2003, S. 46)

Starke Musikerlebnisse sind auf Präsenz angewiesen, erst durch sie erhält Musik ihre Dringlichkeit und Bedeutungshaftigkeit. Die Bedeutungen, die starke Musikerlebnisse in ästhetischen Ereignissen einfordern, erschüttern das Wissen und Gewissen. Somit hinterfragen ästhetische Ereignisse auch die bisherigen starken Wertungen und entwerfen hierfür neue Szenarien. Erwartungen werden durch ästhetische Ereignisse nicht bestätigt, sondern enttäuscht. Doch die Irritation und eine damit verbundene Neuausrichtung steht in Bezug zu den Erwartungen, womit diese doch erfüllt werden, wenn auch auf unerwartete Weise.

Weder die Durchführung noch das Wesen ästhetischer Ereignisse sind planbar. Sie widerfahren den Betroffenen und eröffnen ihnen einen ungeahnten Möglichkeitsraum. »Darin [...] liegt die besondere Reichweite der ästhetischen Erfahrung: Sie *lässt am Bestimmten das Unbestimmte, am Realisierten das Unrealisierte, am Fasslichen das Unfassliche kenntlich werden und stellt darin ein Bewusstsein der Offenheit von Gegenwart her*.« (Seel 2007, S. 66, H.i.O.) Die Präsenz eines ästhetischen Ereignisses ist durchlässig und lässt alternative Möglichkeiten erscheinen: Die Frage ›Was wäre, wenn?‹ eröffnet einen Denk- und Gestaltungsraum und lädt zu Selbstwirksamkeit ein.

Damit aber ein ästhetisches Ereignis überhaupt eine Präsenz entwickelt, bedarf es einer Inszenierung. Martin Seel bezeichnet eine Inszenierung als »*öffentliche Herstellung eines vorübergehenden räumlichen Arrangements von Ereignissen, die in ihrer besonderen Gegenwart auffällig werden.*« (Seel 2007, S. 73, H.i.O.) Eine besondere Gegenwart aber erhalten Inszenierungen erst, wenn sie auch eine »Darstellung naher oder ferner Gegenwart« sind, also nicht nur sich selbst darstellen (Seel 2007, S. 74). Somit stellt sich die Frage, wie eine Qualität von Präsenz produziert werden kann, die das Publikum involviert – was der Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit sehr nahe kommt.

»Wie *machen* Inszenierungen das – ihr Publikum für die Gegenwart ihres Geschehens aufmerksam zu machen oder es in sie zu verstricken?

Sie tun dies [...] *im Medium des Erscheinens*. Sie lassen etwas in einer phänomenalen Fülle erscheinen, so dass es in dem Raum und für die Dauer der Inszenierung in einer sinnlich prägnanten, aber begrifflich inkommensurablen Besonderheit gegenwärtig wird. Das begrenzte räumliche und zeitliche Arrangement, das eine Inszenierung ausmacht, lässt die Elemente, mit denen es operiert, in ihrem Erscheinen hervortreten; darin macht es Aspekte und Bezüge einer andauernden Gegenwart spürbar.« (Seel 2007, S. 75, H.i.O.)

Für Seel ist also das Erscheinen von Präsenz die Voraussetzung für ein Involviertsein in Aufführungen. Musik wird gegenwärtig, wenn sie in der Vielfalt ihrer Wahrnehmungsformen erscheint und innerhalb ihrer Räumlichkeit und Zeitlichkeit als Einzigartiges wahrgenommen wird. Die Einzigartigkeit einer Musik zeichnet sich durch ihre sinnliche Prägnanz aus und entzieht sich einer adäquaten Verbalisierung.

Um aber in das Medium des Erscheinens einzutreten, bedarf es einer Affizierung, die bei Martin Seel einen mediokonjunktiven Charakter hat. Musik »erfasst uns, aber sie fasst uns nicht an. Sie nimmt uns mit und hält uns aus dem Gang der Dinge heraus. Musik ist Berührtsein durch die Welt im Zustand eines kurzzeitigen und oft kurzweiligen Herausgehobenseins aus ihr – eine Bindung ans Ungebundene im Zustand von Leib und Leben.« (Seel 2007, S. 184) Im musikalischen Involviertsein erfahren wir uns selbst sowie unsere Beziehung zur Welt auf besondere Weise. Einerseits stehen wir in enger Beziehung zur Welt, andererseits erfahren wir ein Herausgehobensein und befinden uns in einem mediokonjunktiven Möglichkeitsraum, in dem Beziehung und Nichtbeziehung leiblich und damit auch lebensnah erfahrbar sind. Diese besondere Beziehungsform von musikalischen Ereignissen zeigt auf, dass es sich beim musikalischen Involviertsein nicht um eine rein innere Erfahrung der Rezipierenden handelt, sondern um einen Austausch mit der Welt mit transformativem Charakter: »Das musikalische Ereignis, um das es geht, ist etwas, das auf eine unerklärliche Weise *zwischen* Hörer und Gehörtem geschieht. Sobald es aber geschieht, vollzieht es sich so, dass es für die Hörenden für eine kleine Weile alles ändert.« (Seel 2007, S. 177, H.i.O.) Das musikalische Involviertsein ereignet sich also im Dazwischen und vollzieht sich in einer Transformation.

Seels Ereignisbegriff weist viele Aspekte von Resonanzbeziehungen auf. Ereignisse wie auch Resonanz entsprechen einem Widerfahrnis, das mit einer Affizierung beginnt. Ereignis-

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].