

6.1 Beziehungen zu Musik

Beziehungen zu Musik manifestieren sich in einer intensiven praktischen und gedanklichen Auseinandersetzung mit Musik. Sie stehen für eine Verbindung zu musikalischen Dingen und Ideen, wie sie beim Musizieren und Rezipieren von Musik entstehen. Ausübende Musiker*innen pflegen eine *Beziehung zu Musik* im Umgang mit ihrem Instrument, ihrer Stimme und ihrem Körper, musikalischen Vorgaben und ihren künstlerischen Ideen. Rezipient*innen von Musik entwickeln *Beziehungen zu Musik* in der intensiven Beschäftigung mit musikalischen Phänomenen, sei dies in akustischer, visueller, haptischer oder gedanklicher Form.

6.1.1 Beziehungen zu Musik durch einen hermeneutischen Zugang

Im Unterschied zu früheren Schriften betont Christoph Richter in seiner 2012 erfolgten Auseinandersetzung mit dem hermeneutischen Zugang, dass Musik sich mit ihrer Präsenz selbst erzählt und die Menschen ohne sprachliche Erklärung ergreift, »sodass wir sie genießen, und in ihr erkennen und uns ihr hingeben können.« (Richter 2012, S. 11) Die Präsenz von Musik wirkt mit ihrer Unmittelbarkeit in hoher Intensität und ergreift das Publikum durch ein »Erleben von Kunst als eigene, direkte Wirklichkeit« (Richter 2012, S. 43). Richter plädiert daher trotz (oder in Ergänzung zu) seinem hermeneutischen Vorgehen für eine Musikvermittlung, die bewusst mit Präsenz als Zugang zu Musik arbeitet, auch wenn dieses Vorgehen

»freilich nicht pädagogisch erzwungen werden [kann]. Es stellt sich jedoch ein, je häufiger Situationen für Präsenz geschaffen werden, z.B. durch Stille, Privatheit, Aufmerksamkeit, unwissenschaftlichen, erprobenden Gesprächsaustausch, Musizieren, intensives Hören, Häufigkeit, Haltung. Jede Musikvermittlung sollte solche Situationen schaffen.« (Richter 2012, S. 44)

Es geht also zuerst darum, Situationen und Räume zu kreieren, in denen Musik unmittelbar wirken und ihre Präsenz entfalten kann. Eine Ergriffenheit steht für Richter vor einer Erkenntnis.

Sein eigener Zugang zu Musik ist jedoch letztlich ein hermeneutischer: er möchte Musik *verstehen*. Bezogen auf Konzertsituationen haben Richters Überlegungen und Zugang zu Musik vor allem für Moderationen oder versprachlichte szenische Umsetzungen von Musik eine Relevanz. Richter orientiert sich an Hans-Georg Gadamers Hermeneutik, die weit mehr ist als eine Lehre des Verstehens. Ein hermeneutisches Bewusstsein entspricht für Richter der

»Haltung eines Menschen, der sein Leben selbst in die Hand nimmt – in der kritisch-positiven, immer offen gehaltenen Auseinandersetzung mit seiner Welt. Sie zeigt sich als die Haltung eines Menschen, der auf der Suche ist nach dem eigenen Leben im Wust der allgemeinen Fremdbestimmung – im Umgang mit sich selbst, im Dialog mit den anderen, mit den ›Sachen‹, mit den ›Verhältnissen‹ und mit der Geschichte.« (Richter 2012, S. 12)

Es geht Richter also nicht nur um ein Verstehen von Musik, sondern davon ausgehend auch um ein bewusstes und eigenständiges Gestalten des (Zusammen-)Lebens. Ein hermeneutischer Zugang zu Musik ist für ihn nicht nur eine Methode des Verstehens, sondern auch eine Weise des Seins und Selbstverstehens. Das Verstehen von Musik steht nicht für sich, sondern wird in einen Kontext gestellt, in dem Musik eine Auslegung und Anwendung erfährt (Richter 2012, S. 12). Richters hermeneutischer Umgang mit Musik setzt eine offene Haltung, einen Wissensdurst und einen Gestaltungswillen voraus und spannt ein vielfältiges Beziehungsnetz zwischen der Musik, dem Selbst und der Welt. Die hermeneutische Auseinandersetzung mit Musik will nicht (nur) Musik verstehen, sondern entspricht einer dynamischen, offenen, (selbst-)kritischen und doch zuversichtlichen Selbstsuche. Der hermeneutische Zugang will Wege aus der Fremdbestimmung des Menschen aufzeigen, hin zu einem (Selbst-)Bewusstsein im Umgang mit sich selbst und seiner Umwelt. Trotz dieser Stärkung des Selbst, geht es bei Richter weniger um das Streben nach menschlicher Autonomie, sondern vielmehr um ein bewusstes Gestalten von Beziehungen im Kontext von Musik.

Hermeneutische Horizonterweiterung über Blickstand, Blickrichtung und Sichtweite

In Anlehnung an Heidegger schlägt Richter für seinen hermeneutischen Zugang einen Dreischritt vor (Richter 2012, S. 31). Zunächst wird mit dem sogenannten Blickstand eine Verortung vorgenommen und der eigene Standpunkt hinterfragt, womit die Vorerfahrungen, das Vorverständnis, aber auch die offenen Fragen geklärt werden. Richter regt dazu an, den eigenen Blickstand immer wieder zu verändern und das »Bekannte mit naivem Blick neu zu entdecken« (Richter 2012, S. 36). Der Verstehensprozess beginnt also mit einer offenen Haltung des Explorierens und einem Bewusstmachen der eigenen Position, ihrer Befangenheit und möglichen anderen Standpunkten. Für Richter bildet die (selbst-)kritische und (selbst-)bewusste Schärfung des Blickstandes die Voraussetzung, um später in einen Dialog zu treten. Für resonante Musikbeziehungen bedeutet dies, dass ein selbstkritisches, aber auch selbstbewusstes Selbst, also eine Klarheit über die eigene Position, aber auch über deren Einseitigkeit sowie eine Offenheit die Voraussetzung für ein grundsätzliches In-Beziehung-Treten bilden.

Die Wahrnehmung von Musik ist jedoch nicht nur vom Blickstand bestimmt, sondern wird auch von der Blickrichtung gelenkt, die einer bestimmten Absicht folgt. Der Blick richtet sich nach den eigenen Interessen und folgt der Motivation »die bisherige Erfahrung erweitern oder verändern zu wollen« (Richter 2012, S. 31). Der hermeneutische Zugang ist damit sehr stark individuell und situativ geprägt und gleichzeitig von einem Streben nach Wissen und Können durchdrungen, was in Konzertsituationen (im Gegensatz zu Unterrichtssituationen) wiederum mit einer persönlichen, einer intrinsischen Motivation verknüpft ist³. Der Blickstand und die Blickrichtung bilden eine starke persönliche Verbindung zwischen Musik, Selbst und Welt und schaffen damit eine Relevanz. Gleichzeitig blendet dieses Vorgehen durch seinen Fokus aber auch andere Stand-

3 Allerdings wünscht sich nur ein Teil des Publikums eine intellektuelle Anregung im Konzert, vgl. die Ergebnisse zu »intellectual stimulation« innerhalb der *Intrinsic Impact*-Studie in Kapitel 5.5.

punkte, Perspektiven und Verhaltensweisen aus, z. B. die des »wachen«, »tastenden« und »existentiellen« Hörens, die der Komponist Hans Zender (2011, S. 84; S. 86) beschreibt.

Als dritter Schritt der Hermeneutik folgt auf den Blickstand und die Blickrichtung schließlich die Sichtweite. Damit ist ein Vorgehen gemeint, das planvoll agiert, das bestehende und eigene (Fach-)Wissen berücksichtigt und das Verstehen einer Situation zum Ziel hat (Richter 2012, S. 31–32). Beim Verstehensprozess geht es nicht um Objektivität, sondern um eine »Durchsichtigkeit« in Bezug auf die vorhandenen eigenen »Vorurteile« und das zu überprüfende Fachwissen (Richter 2012, S. 32). Ein Verstehen einer Musik ist für Richter dann durchsichtig, wenn sie mit der beteiligten Person zu tun hat und sie auch persönlich betrifft (Richter 2012, S. 32). Die Musik wird nicht nur zu einer Dialogpartnerin und zu einem Gegenüber, sondern wird zur persönlich relevanten Musik, die »für die Gestaltung meines Lebens Bedeutung bekommt, das etwas über mich aussagt und das ich anderen im Dialog zur Verfügung stelle« (Richter 2012, S. 32). Eine durch einen hermeneutischen Prozess gewonnene Erkenntnis, kann daher als persönliche Einsicht und als Impuls für andere, aber nicht als absolute Aussage verwendet werden. Das Verstehen im hermeneutischen Sinn ist ein subjektiver Zugang, der nicht von anderen übernommen werden kann. Ein Fremdverstehen widerspricht daher dem hermeneutischen Vorgehen fundamental (Richter 2012, S. 33).

Der dreistufige hermeneutische Zugang mit Blickstand, Blickrichtung und Sichtweise führt zu individuellen, selbst gewonnenen Erkenntnissen, die einen möglichen Ausschnitt von Wirklichkeit zeigen. Richter erkennt im hermeneutischen Zugang zu Musik eine »Wirklichkeits-Entdeckung etwa in übermusikalischer Vorstellung, als Metaphern, in neuen Struktureinsichten, in der Erinnerung früherer Erfahrungen. Solche Wirklichkeits-Entdeckungen bereichern das Erleben einer Musik, ihr genaueres Kennenlernen, das kognitive und körperliche Verstehen und weiten es aus.« (Richter 2012, S. 46)

Der Verständnisprozess verläuft zirkulär und zielt auf eine Horizonterweiterung im doppelten Sinne: es geht einerseits um ein wachsendes Welt- und andererseits um ein Selbstverstehen (Richter 2012, S. 23). Die Verbindung zwischen Innen- und Außenwelt wird als Dialog aufgefasst, der im Wechsel von Rede und Widerrede erfolgt (Richter 2012, S. 23). Für resonante Musikbeziehungen lässt sich daraus folgern, dass eine Erkenntnis von Musik auch mit einer persönlichen Bedeutung und *Beziehung zu Musik* verbunden ist. Die dialogische Auseinandersetzung mit Musik bewirkt eine Annäherung an die Musik mit einem Welt- und Selbstbezug. Die Annäherung verläuft nicht linear und entspricht nicht einer rein affirmativen Beziehung, sondern lebt vom (selbst-)kritischen Umgang mit Widerständen und anderen Meinungen. In seiner Zirkelbewegung handelt es sich dabei um einen offenen Erkenntnisprozess, der niemals ein Ende findet (Richter 2012, S. 35; S. 39; S. 42).

Der Dialog mit Musik kann auch nonverbal, interdisziplinär und multisensorisch erfolgen. Erkenntnisse aus resonanten Musikbeziehungen entspringen daher nicht nur aus Moderationen oder Programmheften, sondern auch über das Agieren der Musiker*innen und durch den Einbezug weiterer Kunstgenres wie Tanz oder Bildende Kunst (vgl. hierzu Brandstätter 2013b in Kapitel 6.1.3). Musikbeziehungen basieren demnach nicht nur auf akustischen Wahrnehmungen, sondern beziehen alle Sinne mit ein.

Als Impuls für einen inneren Dialog und eine Auseinandersetzung mit Musik schlägt Richter vor, mit Fragen zu arbeiten. Allerdings setzen die Beispielfragen von Richter ein beträchtliches musiktheoretisches Wissen voraus und beziehen sich ausschließlich auf die Interpretation des Notentextes und den kulturgeschichtlichen Kontext (Richter 2012, S. 50; S. 66). Auf die Konzertsituation, das Agieren der Musiker*innen, das Publikum und aktuelle (Gesellschafts-)Themen gehen Richters Fragen (auch wenn er für einen Lebensweltbezug plädiert) jedoch nicht ein. Für resonante Musikbeziehungen interessant ist jedenfalls, dass Richter im Umgang mit Fragen nicht eine richtige Antwort erhofft, sondern einen Austausch und ein Aushandeln von möglichen Antworten anregen will. Dieser Dialog soll nachvollziehbar machen, dass der Umgang mit Musik viele und unterschiedliche Meinungen und Antworten nicht nur zulässt, sondern einfordert. Resonante Musikbeziehungen, die von offenen Fragen ausgehen, sind infolgedessen subjektiv und vielfältig.

Bildung in Konzertsituationen kann im Sinne von Richter als Beitrag zur Lebensgestaltung bezeichnet werden. Neben den Zielen der Selbstbegegnung setzt sich der hermeneutische Zugang zu Musik in seiner Zirkelbewegung auch mit musikalischen Eigenheiten auseinander. Richter identifiziert folgende Möglichkeiten, eine *Beziehung zu Musik* aufzubauen:

1. in der Auseinandersetzung mit dem klanglichen Material selbst (womit Motive, Tonverbindungen und der Ausdruck gemeint sind)
2. in der Beobachtung des kompositorischen Umgangs mit dem klanglichen Material und dessen Verlauf
3. im Erfassen von musikalischen Strukturen und ihrem Verhältnis zwischen Ausschnitten und dem Stück als Ganzes
4. im Vergleichen von verschiedenen Musikstücken
5. im Erkennen und Einordnen von Musik und ihrer Entwicklung in Musikgeschichte und Stilistik sowie
6. im Vergleichen und Einordnen von Musik in ihren kulturellen Kontext (Richter 2015, S. 103–104)

Eine solche musikalische Beziehungsarbeit lässt sich gemäß Richter in Gesprächskonzerten, interdisziplinären Konzerten und neuen Formaten umsetzen (Richter 2015, S. 104).

Musik als Spiel zwischen Werk und Tätigkeit

Richter versteht Musik als Spiel; sie ermöglicht ein spielerisches Ausprobieren und Erproben von Verhaltensweisen außerhalb des realen Lebens (Richter 2012, S. 47). Gleichzeitig bietet Musik als Spiel auch einen Mitvollzug und eine Begegnung mit sich selbst. In der Musik »spielt etwas, was uns betrifft – unsere Wünsche, unsere Nöte, unsere Hoffnungen, unsere Schuld, unser Versagen.« (Richter 2012, S. 48) Das Spiel lässt verschiedene Rollen zu: »Um etwas zu verkörpern, spielen wir etwas und zugleich uns selbst.« (Richter 2012, S. 49) Das Wechseln zwischen verschiedenen Rollen und das Darstellen von Etwas sind für das Publikum besonders spannende Momente (Richter 2012, S. 49).

Richter regt daher dazu an, nicht nur Musik zu spielen, sondern *mit ihr* zu spielen – auch wenn er damit nicht ein Spielen gegen den Strich meint, wie dies Leech-Wilkinson (2020) vorschlägt, sondern wohl eher das Interpretieren eines Stücks mit einem Subtext, etwa wenn ein Streichquartett als Rollenspiel gespielt und gedeutet wird (Richter 2012, S. 107–117). Musik kann jedoch auch ein musikalisches Spiel mit Klang und Formen sein, eine symbolische Darstellung einer (inneren) Welt oder ein Experiment (Richter 2019, S. 35). Prägend für das Spiel ist dessen Unverfügbarkeit. Die Unverfügbarkeit von Musik bezeichnet Richter denn auch als Geheimnis und unerlässlich für ein künstlerisches Handeln und Erleben (Richter 2019, S. 37).

Im Spiel beobachtet Richter auch ein Umschlagen von der »**Energie**« des Spielens, die sich bemühende Tätigkeit, in ein Werk (»**Ergon**«).« (Richter 2012, S. 50, H.i.O.) Ob Musik als Tätigkeit oder als Werk empfunden wird, hängt für Richter von der »Leistung des Zuschauers, des Hörers« ab; nur im (inneren) Dialog mit Musik wird sie zu einem Objekt, »in dem er sich finden kann, das er deuten und auf sich beziehen kann.« (Richter 2012, S. 50) Dass die Ambivalenz des Wesens von Musik mit der jeweiligen Umgangsweise zu tun hat und je nach Zugang wechseln, ja kippen kann, weist darauf hin, dass resonante Musikbeziehungen gleichzeitig auf unterschiedliche Weise existieren. Je nach Musikverständnis, starken Wertungen und Zugang wird im Konzert von einem Streichquartett eher das Musizieren und die Persönlichkeiten der vier Musiker*innen im Vordergrund stehen oder aber die Komposition, die der Interpretation zugrunde liegt. Richter erkennt in der Musik jedoch nicht nur eine Gleichzeitigkeit von Tätigkeit und Objekt, sondern schlägt auch drei Wesensarten von Musik vor. In Anlehnung an Gadamer bezeichnet Richter Musik als

»das **Spiel**, mit dem wir selbst gespielt werden, an dem wir als Spieler teilnehmen und das wir erfinden; das **Symbol**, das uns vergegenwärtigt und deutlich macht, was unser Lebensfragment vorübergehend mit Sinn erfüllt, und das **Fest**, als die Chance, im Zustand des Innehaltens, der Besinnung, des Be- und Gedenkens und Erlebens unser Leben zu bedenken, zu genießen und mit anderen zu feiern.« (Richter 2012, S. 51, H.i.O.)

Resonante Musikbeziehungen können mit diesen drei Auffassungen von Musik (auch) in einem traditionellen Konzert ganz unterschiedlich verlaufen. Das Spiel als Interaktionsform bietet unterschiedliche Formen der Beteiligung. Sowohl Musiker*innen wie Publikum können sich als Partizipierende einbringen oder, in unterschiedlichen Abstufungen, sich als Gestaltende oder Gestaltete empfinden. In jedem Fall findet im Spiel ein Involvierens statt, womit auch eine Veränderung verbunden ist. Das Spiel verläuft nach bestimmten Regeln, lebt von Überraschungen, Risiko und Spannung, ist körperlich und emotional, regt den Intellekt an, formt und trennt Gemeinschaften. Musik als Spiel eröffnet also ein Feld, in dem alle Weisen des Musikerlebens und der erwähnten *Intrinsic Impacts* möglich sind.

Wird im Konzert beispielsweise Ravels *La Valse* gespielt, ein Stück, das als *Spiel* mit der Gattung des Walzers und mit der Zeitgeschichte verstanden werden kann, so kann das Publikum sich von dessen Tanzcharakter mitreißen lassen, sich als Mitspieler*in in die unterschiedlichsten Rollen und Stimmungen begeben und weitere Charaktere und Bedeutungen hinzuimaginieren. Musik als *Symbol* hingegen verweist auf eine existenziel-

le *Beziehung zu Musik*. So verbinden viele Musiker*innen und Musikliebhaber*innen die *Chaconne* aus Bachs *d-moll Partita BWV 1004* mit existenziellen Fragen zu Leben und Tod. Musik als *Fest* wiederum erweitert diesen Zugang mit einem gemeinschaftlichen Zelebrieren und Genießen. Wenn etwa Leonard Bernstein für eine Gala zu Ehren seiner selbst die *Sinfonischen Tänze* aus der *West Side Story* arrangiert, kreiert er eine abwechslungsreiche Festmusik, die persönliche Erinnerungen mit Emotionen, Dramatik und Unterhaltung verbindet.

Das Genießen von Musik ist, meint Richter, ein sinnlicher und Sinn stiftender Prozess der Selbstbegegnung, denn »Genuss bzw. genießen [bedeutet] im etymologischen Verständnis [...] Teilnahme, Teilhabe, Aneignung« (Richter 2012, S. 88). Die Teilhabe bezieht sich nicht nur auf die Musik, sondern auch auf das Selbst, denn »Musik wird auf diese Weise zum philosophischen, therapeutischen, Muße verbreitenden Gegenüber des Selbst, das Sokrates die Seele nennt. Sie wird zum ›Lebensmittel‹.« (Richter 2012, S. 84)

Musikbeziehungen, die einen Erkenntnisgewinn erzeugen, bedeuten für Richter also nicht nur ein intellektuelles Verstehen, sondern bereiten auch Vergnügen und versorgen die Menschen auf existenzielle Weise. Hier verbinden sich also, mit der Resonanzaffinen Musikvermittlung gedacht, Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit, was in *Beziehungen zu Musik* ein vielschichtiges, ganzheitliches Erkennen voller Genuss ermöglicht. Mehr Genuss durch mehr Wissen – dieser Zusammenhang mag aus hermeneutischer Perspektive stimmen. Doch kann daraus nicht geschlossen werden, dass, wer ohne Wissen ins Konzert geht und auch nicht nach neuen Erkenntnissen sucht, Musik nicht dennoch auf intensive Weise genießen kann. Denn neben einem Erkenntnisgewinn, existieren andere Motivationsgründe für einen Konzertbesuch und Zugangsweisen zu Musik, die ebenso mit starken Musikerlebnissen und resonanten Musikbeziehungen verbunden sind (vgl. die *Intrinsic Impacts* im Kapitel 5.5).

Wie bereits dargelegt, kommt in Richters hermeneutischem Zugang zu Musik sehr stark ein subjektiver Ansatz zum Tragen. Musikverstehen ist bei ihm eine persönliche Begegnung mit Musik und keine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung, auch wenn er musiktheoretische Kenntnisse miteinbezieht. Doch nicht nur bei Richters hermeneutischem Zugang steht die Selbstbegegnung und -erkenntnis im Vordergrund, auch bei den von Gabrielsson untersuchten starken Musikerlebnissen wird vor allem von einer veränderten Selbstwahrnehmung und Selbsterkenntnis berichtet und nur marginal ein musikalischer Erkenntnisgewinn genannt (vgl. Kapitel 2.4.2). Daraus lässt sich schließen, dass in einer Konzertsituation nur für wenige Zuhörer*innen eine musiktheoretische Auseinandersetzung mit musikalischen Aspekten und Strukturen im Vordergrund steht. Das Musikhören fungiert viel eher

»gewissermaßen als Verstärker – [wir hören] unsere eigenen Gefühle, Stimmungen, Denkweisen und Haltungen. Wir tun dies etwa im Bewusstsein: Ja, so bin ich (auch); das ist mir vertraut; so geht es mir auch; die Musik hilft mir, meine Gefühle genauer (aber oft begriffslos) zu verstehen; sie hilft mir, mich in mich zu versenken. Andererseits sagt mir die Musik: So möchte ich sein oder werden; mit dieser Haltung möchte ich leben, agieren, mich ändern zuwenden.« (Richter 2015, S. 101–102)

Zwar ist es Richter wichtig, dass Musik zuallererst leiblich als Ergriffenheit erfahren wird (Richter 2012, S. 11) und Erkenntnis umfasst für ihn ein kognitives und körperliches Verstehen (Richter 2012, S. 46), er schlägt aber keine Musikbeziehungen vor, die auf die Materialität von Musik im haptischen und performativen Sinne eingeht, die einen leiblichen Zugang zu Musik nutzt oder das Agieren und Beziehungspotenzial von Musiker*innen aufgreift. Letztlich gleicht Richters Umgang mit Musik einer Exegese von Musik als Text. Gemessen an den verschiedenen Dimensionen des Musikerlebens (Schmid 2014; Simon 2018) in Konzertsituationen zeigt sich, dass in Richters Zugangsweise wesentliche Aspekte von Musikbeziehungen unberücksichtigt bleiben. Folglich befasst sich dieses Kapitel mit weiteren, ergänzenden Zugängen zu Musik, die eine Erkenntnis, Interaktion oder Präsenz herbeiführen. Zunächst soll jedoch auf die Kritik an Richters hermeneutischem Vorgehen eingegangen werden, da sie problematische Aspekte offenlegt und auf Schwierigkeiten hinweist, denen sich die Resonanzaffine Musikvermittlung stellen muss.

6.1.2 Gegenpositionen zum hermeneutischen Zugang zu Musik

Zu Richters hermeneutischem Zugang zu Musik existieren interessante Gegenpositionen, die auf unterschiedlichen Verständnissen und Prinzipien beruhen. Während Richter Musik als Werk und (Noten-)Text behandelt, versteht die konstruktivistische Musikpädagogik Musik als Tätigkeit und orientiert sich an den Lernenden. Dies ist auch für die Resonanzaffine Musikvermittlung der Fall. Richter hingegen orientiert sich am Musikwerk und sucht davon ausgehend nach möglichen Treffpunkten und Lebensweltbezüge, bleibt aber bei seinem eigenen Blickstand. Er geht nicht von einer unverfügbaren Interaktion zwischen Musiker*innen und Publikum aus, sondern vom musikalischen Text. Durch seine Orientierung am Text verschiebt sich das Verständnis von Musik hin zu einem Objekt. Auch in der (außerschulischen) Musikvermittlung, die sich mit der Rezeption von Musikstücken beschäftigt, besteht mitunter die Tendenz, Musik als Objekt zu behandeln⁴. Es gilt also für die Resonanzaffine Musikvermittlung herauszuarbeiten, wo und wie Musikvermittlung bestimmten musikpädagogischen Ansichten nachhängt und wie dies geändert werden könnte.

Allein schon der Begriff Musikvermittlung ist aus konstruktivistischer Perspektive suspekt, denn eine musikalische Erkenntnis ergibt sich nach konstruktivistischem Verständnis nicht aus der Begegnung und Vermittlung zwischen Objekt und Subjekt, sondern erfolgt als Selbstbildung des Subjekts. Allgemein kann in der musikpädagogischen (Forschungs-)Literatur und Praxis eine Zurückhaltung im Umgang mit westlich-klassischer Musik beobachtet werden (Heß 2012), insbesondere wenn es um methodische Zugänge des Rezipierens geht. Hingegen wird die ästhetische Erfahrung (im allgemeinen Sinn, aber auch von westlich-klassischer Musik) vielfach diskutiert (Rolle 1999; Kaiser 2014; Wallbaum 2013; Dreßler 2016; Brandstätter 2015). Im konstruktivistischen Zugang zu Musik steht nicht die Rezeption, sondern eine produktive Auseinandersetzung mit Musik im Vordergrund. Dieser Ansatz zeigt sich auch in der Musikvermittlungspraxis.

4 Dies wird durch den gängigen Anspruch von westlich-klassischen Musiker*innen verstärkt, sich bei allen Entscheidungen an der Partitur und dem Willen der Komponist*innen zu orientieren.

So finden im Vorfeld eines Konzertbesuchs Workshops statt, deren Ergebnisse allenfalls im Konzert präsentiert werden. Zu einem explorativen, produktiven Umgang mit westlich-klassischer Musik existiert mittlerweile eine beträchtliche Anzahl an Publikationen, insbesondere zur Kompositionspädagogik (eine Übersicht bietet Schlothfeld 2019), zur szenischen Interpretation von absoluter Musik (Stroh et al. 2016) oder zur gestalten- den Workshoparbeit als Vorbereitung für den Konzertbesuch (Wimmer und Schmidinger 2014). Die eigentliche Gestaltung von Konzerten wird als Thema in der deutschsprachigen musikpädagogischen Literatur jedoch weitestgehend ausgeklammert (als Ausnahme sei Stiller (2008) erwähnt, die jedoch nur den Bereich der Vorschulkonzerte untersucht) und anderen Fachrichtungen wie der Musikwissenschaft und dem Musikmanagement überlassen (Schröder 2014; Tröndle 2018a). Die vorliegende Arbeit stellt einen Versuch dar, diese Leerstelle innerhalb der Musikpädagogik zu füllen. Aus diesem Grund wird im Folgenden auf einige Kritikpunkte am hermeneutischen Zugang eingegangen. Anschließend werden Anregungen zu einem konstruktivistischen Umgang mit Kompositionen aufgegriffen (Hametner 2006) und in Hinblick auf resonante Musikbeziehungen in Konzertsituationen diskutiert.

Jürgen Vogt, Vertreter der kritischen Musikpädagogik, moniert, dass Richters Zugang kunstwerkorientiert ist. Ausgangspunkt der hermeneutischen Auseinandersetzung sei die Musik, nicht aber das Publikum⁵ (Vogt 2016, S. 31; S. 34).

Die vorliegende Arbeit, die Musik nicht als Werk, sondern als Tätigkeit versteht und Konzertsituationen als Interaktionsfeld untersucht, muss sich daher von Richters Vorgehensweise, eine Exegese von Musik als Text durchzuführen, distanzieren. Musik als Tätigkeit konstituiert sich in Konzertsituationen durch die Interaktion von Musizierenden, dem Publikum, dem Raum und der Situation und deren Kontext. In diesem Gefüge kann nicht von einem Blickstand, einer Blickrichtung und einer Sichtweite ausgegangen werden. Resonante Musikbeziehungen innerhalb eines Interaktionsfelds können nicht eindeutig verortet werden; sie sind vielschichtig, unverfügbar und unfassbar. Es soll daher darum gehen, wie resonante Musikbeziehungen begünstigt und wie Impulse für eine Interaktion gegeben werden können. Deren Verlauf kann nicht geplant, sondern lediglich mitgestaltet werden.

Vogt kritisiert zudem Richters Lebensweltbezug und seine Orientierung an allgemeinen musikalischen Gestaltungsprinzipien, da sie von der Lehrperson, respektive von Musikvermittler*innen vorgegeben werden und nicht einem eigenen, genuinen Zugang der Schüler*innen, resp. des Publikums entsprechen.

Als Konsequenz für die Resonanzaffine Musikvermittlung bedeutet dies, dass sie einer Offenheit und Ambiguitätstoleranz gegenüber anderen Meinungen und Empfindungen bedarf und (beispielsweise wie von Eric Booth vorgeschlagen mit offenen Fragen) als gemeinsamer Aushandlungsprozess, als Co-Konstruktion der Beteiligten mit offenem Ziel

5 Vogts Kritik bezieht sich auf Richters Didaktische Interpretation im schulischen Kontext, weshalb er statt von einem Publikum von Schüler*innen spricht.

konzipiert werden muss. Insbesondere in Moderationstexten muss klar werden, dass Beschreibungen der Musik nur als ein Vorschlag und eine Inspiration für eigene Empfindungen dienen. Musiker*innen müssen sich über das eigene Tun, die eigenen Verständnisse und Absichten klar werden (wie dies das IAN-Modell vorschlägt, vgl. Kapitel 5.4), wobei Musik nicht mit außermusikalischen Zielen legitimiert werden soll, sondern eine Berechtigung in sich selbst hat. Auch beim Programmieren, Kuratieren und Realisieren von Konzerten und Musikvermittlungsprojekten ist eine Sensibilität für unterschiedliche Perspektiven und Partizipationsformen notwendig. Deshalb werden Jugendkonzerte oft gemeinsam mit Jugendlichen geplant, von ihnen selbst moderiert und mit eigenen Beiträgen (die in vorgängigen Workshops entwickelt wurden) ergänzt.

Als Beispiel für ein partizipatives Konzert mit Erwachsenen sei nochmals das Konzert der Montforter Zwischentöne zum Thema *Anfangen. Über das Beginnen* mit barocken Liebesliedern und Videoeinspielungen erwähnt, in denen Menschen vom Beginn ihrer Liebesbeziehung erzählen. Diese Konzertgestaltung entspricht einer von unzähligen möglichen Varianten und bietet einen Impuls für die eigene Auseinandersetzung mit dem Thema und der Musik.

Vogt betont, dass im Umgang mit Musik auch das Eigene, die bisherigen Annahmen und Erfahrungen in Frage gestellt werden müssen, wozu es einen Impuls von außen braucht in Form einer Irritierung und etwas Neuem⁶ (Vogt 2001, S. 66–67). Durch die Auseinandersetzung mit dem Ungewohnten wird Selbstverständliches hinterfragt (Vogt 2001, S. 67). Die aus diesem Prozess hervorgehende Veränderung bringt (viele mögliche) Antworten hervor; die musikalische Erfahrung hat für Vogt daher einen responsiven Charakter, entspricht jedoch keinesfalls einer Wiederholung oder Modifikation der bisherigen Erfahrung (Vogt 2001, S. 69). Die musikalisch-ästhetische Erfahrung ist nicht unbedingt auf eine radikale Gegenposition angewiesen, braucht aber eine »*fundamentale Negativität der Erfahrung*, die darin liegt, dass mir in der Musik etwas begegnet, was ich so noch nie gehört oder so noch nie gespielt habe [...]« (Vogt 2001, S. 69, H.i.O.) Dieser responsive Bildungsprozess geschieht »in einem labilen Raum, nämlich im Zwischen ›zwischen Fremdheit und Vertrautheit‹.« (Vogt 2001, S. 70) In diesem Dazwischen findet ein Aushandlungsprozess statt.

Für das Entstehen einer neuen musikalisch-ästhetischen Erfahrung braucht es eine Form von Widerstand. Daraus folgt, dass die Resonanzaffine Musikvermittlung nicht als Werkzeugkasten oder Rezept verwendet werden kann, denn ein responsiver Bildungsprozess verunmöglicht eine Planung im Sinne von *input-output*. Der Verlauf einer Antwortbeziehung kann nicht vorausgesehen werden. Vogt spricht von einer »Unverfügbarkeit des Fremden«, die Motivationstheorien und vorgeplante Konzepte durchkreuzt (Vogt 2001, S. 70). Für die Resonanzaffine Musikvermittlung bedeutet dies, dass das Geschehen innerhalb einer Konzertsituation (und auch aller anderen Formate wie z.B. Workshops) nicht vollständig geplant werden kann, sondern immer auch mit einer Unverfügbarkeit gerechnet werden muss. Es reicht auch nicht, mit einladenden Aktionen ein neues Publikum zum

6 Vogt spricht von »Fremdem«.

Konzertbesuch zu motivieren (und damit hoffentlich eine »readiness to receive« zu bewirken), sondern das Konzertgeschehen selbst muss sensibel mit Unverfügbarkeit umgehen und Responsivität nicht nur als ein Antworten auf mögliche Fragen des (neuen) Publikums verstehen, sondern auch umgekehrt fragend und offen auf das Publikum zugehen. Ansonsten bietet Musikvermittlung lediglich Mogelpackungen an: schmackhaft klingende Ankündigungen, die sich als fade Wiedergabe von Notentexten entpuppen.

Die Resonanzaffine Musikvermittlung distanziert sich daher von einem Bildungsverständnis, bei dem die Übernahme von überlieferten Meinungen und Kenntnissen als gelungene Vermittlung eingestuft wird, wie ein weiterer Vorwurf von Vogt an einen hermeneutischen Zugang lautet (Vogt 2016, S. 40). Die Hermeneutik, so Vogt, würde eine ablehnende Haltung gegenüber den vermittelten Inhalten als »Miss-Verständnis« oder Versagen der Vermittlung deuten (Vogt 2016, S. 40). Die Resonanzaffine Musikvermittlung löst sich daher von einem Qualitätsverständnis, bei dem der Erfolg in der Bestätigung der eigenen Vermittlungsbemühungen und im Schaffen von mehr Publikum gemessen wird. Musikvermittlung, wie sie in dieser Arbeit verstanden wird, sieht sich nicht in einer affirmativen und reproduktiven Funktion des traditionellen Musik- und Konzertbetriebs. Vielmehr versteht sich die Resonanzaffine Musikvermittlung als offener, wechselseitiger, co-konstruierter Bildungsprozess ohne vordefiniertes Ziel, aber mit einer Veränderung aller Beteiligten und der gesamten (Konzert-)Situation. Da resonante Musikbeziehungen auf einer Halbverfügbarkeit beruhen, geht es hier also um ein musikalisches Erfahrungsangebot, um ein Hörbar- und Erreichbarmachen ohne Erwartung an eine Übernahme von propagierten Hör-, Sicht- und Denkweisen. Wenden sich Konzertbesucher*innen von der gehörten Musik ab, weil sie ihnen nichts sagt, so ist dies kein Versagen der Musiker*innen und Musikvermittler*innen (immer unter der Voraussetzung, dass sie ihr Möglichstes getan haben), sondern die freie Entscheidung der Konzertbesucher*innen. Eine Distanzierung gegenüber westlich-klassischer Musik nach einem erfolgten Musikvermittlungsprojekt muss also keineswegs als Niederlage empfunden werden, sondern kann pragmatisch zur Kenntnis genommen werden.

Für Frauke Heß ist die Vermittlung von westlich-klassischer Musik an Jugendliche grundsätzlich mit einer »Distanzbildung« und »Differenzerfahrung« verbunden, da sie davon ausgeht, dass diese Musikform nicht zu deren kulturellen und sozialen Praxis gehört (Heß 2012, S. 207–208). Zudem basiert die Legitimierung westlich-klassischer Musik und ihrer Vermittlung als notwendige Kulturtradierung ihrer Meinung nach auf einem alten und engen (Hoch-)Kulturbegriff und ist rückwärtsgewandt (Heß 2012, S. 203). Anstatt ein sinnliches Erleben von Musik zu ermöglichen, werde in der hermeneutischen Vermittlungsweise Musik als »verdinglichte Grunderfahrung« instrumentalisiert, ja es werde der Musik ein »klingendes Eigenrecht« abgesprochen (Heß 2012, S. 205–206). Um westlich-klassische Musik zu hören, brauche es die Einübung einer »spezifischen Wahrnehmungshaltung«, was für klassikferne Jugendliche jedoch eine Zumutung im positiven Sinne sei (Heß 2012, S. 208). Mit ihrer Kritik an einer hermeneutisch ausgerichteten Vermittlung von westlich-klassischer Musik berührt Heß relevante Aspekte für resonante Musikbeziehungen in Konzertsituationen. Sie weist mit aller Deutlichkeit darauf hin, dass Musik Distinktionspotenzial hat und bei

der Vermittlung von westlich-klassischer Musik auch mit Zurückhaltung, Irritationen und Widerständen gerechnet werden muss. Für die Resonanzaffine Musikvermittlung in Konzertsituationen gilt dies insbesondere, wenn das Publikum nicht freiwillig im Konzert sitzt (wie dies in Schulkonzerten oft der Fall ist) oder wenn nicht von einer grundsätzlichen Offenheit (»readiness to receive«) gegenüber einer bestimmten Musik und deren Darbietungsform ausgegangen werden kann. Ob, wie von Heß vorausgesetzt, eine grundsätzliche Ablehnung von westlich-klassischer Musik bei Jugendlichen (und vielen Erwachsenen) angenommen werden muss, respektive der Umgang und Konzertbesuch mit westlich-klassischer Musik als nicht vorhandene kulturelle und soziale Praxis bezeichnet werden kann, müsste allerdings hinterfragt und differenziert werden⁷. Auf jeden Fall ist es für die Resonanzaffine Musikvermittlung aufschlussreich, Vorbehalte gegenüber westlich-klassischer Musik wahrzunehmen und zu akzeptieren. Entsprechende Widerstände sollten weder überspielt noch ignoriert werden, sondern als positive Zumutung und Herausforderung angenommen werden. Unverfügbarkeit bedeutet kein drohendes Ungemach, sondern eine Einladung zu responsiven Vermittlungsprozessen in einem labilen Zwischenraum. Ob allerdings eine »spezifische Wahrnehmungshaltung«, die Heß nicht konkretisiert, mit einer Vermittlung eingeübt werden kann und dies eine positivere Einstellung gegenüber westlich-klassischer Musik mit sich bringt, sei dahingestellt. Jedenfalls brauchen resonante Musikbeziehungen eine grundsätzliche Offenheit aller Beteiligten (also des Publikums, aber zuvörderst auch der Musiker*innen); westlich-klassische Musik kann in ganz unterschiedlichen Wahrnehmungshaltungen rezipiert werden. Hier scheint Heß von einer traditionellen Konzertsituation und einem kontemplativen, regungslosen Musikhören auszugehen. Gleichzeitig wünscht sie sich andere Zugänge zu Musik, die eine innere Regung und ein sinnliches Erleben ermöglichen. Die vorliegende Arbeit will diesem Wunsch nachkommen und aufzeigen, dass entsprechende Konzertformate und Vermittlungsweisen von westlich-klassischer Musik existieren und resonante Musikbeziehungen auf diese Weise hoffentlich begünstigt werden.

Auch Hermann Kaiser gehört zu den Kritiker*innen des hermeneutischen Zugangs von Richter. Kaiser vertritt dezidiert die Auffassung, dass Musik eine Tätigkeit ist, und zwar auch beim Musikhören, denn jeder »[...] Hörer macht Musik, und zwar erstellt er in sich selbst jene Musik, die er hört.« (Kaiser 2001, S. 87) Bei Christoph Richter hingegen gehe es beim Rezipieren von Musik um einen Gegenstand. Eine musikalische Erfahrung ist bei Richter in den Worten von Kaiser »das wissende Verstehen und Erkennen, wie die Sache gemacht oder zu machen ist« (Kaiser 2014, S. 82). Kaisers eigene Auseinandersetzung kann an dieser Stelle nur holzschnittartig skizziert werden: musikalische Erfahrungen verändern Menschen, sie machen betroffen und sind nicht planbar (Kaiser 2014, S. 83–84). Für Kaiser sind musikalische Erfahrungen »das sedimentierte Resultat eines Erfahrungsprozesses [...]. Sie bringen hervor bzw. bergen ein Wissen.« (Kaiser 2014, S. 85) Das Erfahrungswissen ist an die betroffene Person gebunden, hat also eine

7 Die Kulturnutzung verschiedener Altersgruppen wird in sogenannten Kulturbarmetern dargestellt. Von einer Nicht-Nutzung lässt sich jedoch nicht auf eine Abneigung westlich-klassischer Musik schließen.

»Ich-Affiziertheit« und zeichnet sich daher durch einen reflexiven Charakter, eine persönliche Bedeutsamkeit und eine Relevanz für zukünftiges Handeln aus (Kaiser 2014, S. 85; S. 89). Auch für Kaiser sind musikalische Erfahrungen Antwortbeziehungen: »Der responsive Charakter musikalischen Erfahrens bedeutet [...], dass diese immer als ein Antworten auf etwas, das eine Antwort erwartet, zu verstehen ist. Der in der Responsivität liegende Anspruch enthält (bietet an) zudem eine Vielzahl von Verhaltensmöglichkeiten [...].« (Kaiser 2014, S. 88) Musikalische Erfahrungen können also auf ganz unterschiedliche Weise ausfallen. Oft sind Erfahrungen auch nicht beschreibbar und mitteilbar. Doch wenn sie als Erfahrung erkannt werden sollen, müssen sie in einer bestimmten Form gezeigt werden, was verbal oder nonverbal möglich ist (Kaiser 2014, S. 92; S. 99; S. 100).

Kaiser, Vogt und Heß vertreten alle eine Gegenposition zu Richters hermeneutischem Zugang, da sie von einem anderen Musikverständnis ausgehen. Wie auch die vorliegende Arbeit, verbinden sie mit Musik eine Tätigkeit. In der Auseinandersetzung mit Musik als Tätigkeit ereignen sich persönlich relevante Antwortbeziehungen mit offenem Ausgang und einem persönlichen Erfahrungswissen.

Vor dem Hintergrund von Richters Zugang, der mit dem Medium der Sprache arbeitet, wird als nächstes ein Ansatz vorgestellt, bei dem künstlerische Transformationsprozesse ein analoges und divergentes Denken auslösen und *Beziehungen zu Musik* erzeugen. Hier zeigt sich eine andere Erkenntnisform, die sprachlich nicht ausdrückbar ist.

6.1.3 Erkenntnis von Kunst durch Kunst

Ursula Brandstätter setzt sich intensiv damit auseinander, welchen Erkenntnisgewinn die Auseinandersetzung mit ästhetischen Erfahrungen bringt (Brandstätter 2013a). Ästhetische Erfahrungen sind sinnliche Wahrnehmungen und in zweifacher Weise von Leiblichkeit durchdrungen, nämlich in der Leiblichkeit des wahrnehmenden Subjekts und in der leiblichen Präsenz des ästhetischen Ereignisses oder Objekts (ebd.). Ästhetische Erfahrungen sind selbstbezüglich. Sie ereignen sich innerhalb der Wahrnehmung eines ästhetischen Ereignisses und dem eigentlichen Prozess der Wahrnehmung. Die Selbstbezüglichkeit der ästhetischen Wahrnehmung ist Voraussetzung dafür, dass sich gleichzeitig eine intensive Ich-Erfahrung sowie eine Welt-Erfahrung ereignen (ebd.)⁸.

Kunst⁹ hat einen Doppelcharakter: In ihrer Präsenz weisen ästhetische Ereignisse einerseits auf sich selbst, auf ihre Materialität und stellen selbst eine Wirklichkeit dar, andererseits weisen sie als Zeichen auch auf äußere Wirklichkeiten hin. Mit ihrer Materialität zeigt sich Musik und produziert eine Präsenz, gleichzeitig spricht sie als Zeichen und produziert eine Bedeutung (ebd.). Entsprechend unterscheidet Brandstätter zwischen einer »Erkenntnis von Kunst (Kunst als Gegenstand der Erkenntnis) und Erkenntnis durch Kunst (Kunst als Mittel der Erkenntnis).« (Ebd.) Der Doppelcharakter

8 Mit Ursula Brandstätters Ausführungen zum Wesen der ästhetischen Erfahrung wird nochmals deutlicher, dass jede Musikbeziehung auch eine *Selbstbeziehung durch Musik* ist.

9 Brandstätter verwendet den Kunstbegriff, ohne ihn weiter zu vertiefen. Sie erwähnt jedoch, dass ästhetische Erfahrungen in der sinnlichen Wahrnehmung von Kunst, aber auch im Alltag gemacht werden können (Brandstätter 2013a).

von Kunst steht in Zusammenhang mit zwei unterschiedlichen Formen von Musikbeziehungen. Die Materialität von Kunst wird mit *Beziehungen in Musik* erfahren, während der Zeichencharakter von Kunst die *Beziehungen zu Musik* betrifft.

Ästhetische Erfahrung zwischen Affirmation und Differenzerfahrung

Brandstätter beobachtet bei ästhetischen Erfahrungen einerseits eine Affirmation und andererseits eine Differenzerfahrung. Beim Hören vertrauter Musik befinden sich die Rezipierenden in einem korrespondierenden Modus (hier verweist Brandstätter auf Martin Seel); es wird nach Übereinstimmungen und einer Identifikation zwischen der Musik und der eigenen Lebenswelt gesucht (Brandstätter 2013a; 2015, S. 52–53). Da Kunst im postmodernen Verständnis traditionelle Wahrnehmungs- und Denkweisen aufbrechen will und mit Irritationen und Verfremdung arbeitet, sind ästhetische Erfahrungen auch Differenzerfahrungen (Brandstätter 2013a). Während Heß (zumindest beim jungen Publikum) auch traditionelle Konzerte mit westlich-klassischer Musik als Differenzerfahrungen beschreibt, darin eher eine Tendenz zu einer Distanzbildung vermutet und allenfalls eine positive Zumutung sieht (Heß 2012, S. 208), beinhalten Differenzerfahrungen für Brandstätter keine negativen Aspekte. Im Gegenteil, Brandstätter empfindet das Erleben von Differenz durch ästhetische Erfahrungen als Gewinn, denn sie »schulen die differenzierte Wahrnehmung, die achtsam gegenüber minimalen Differenzen ist; und sie ermutigen dazu, das von den Gewohnheiten Abweichende in den Blick zu nehmen.« (Brandstätter 2015, S. 52) Dies beginnt in Konzertsituationen bereits mit der Interpretation, die jedes Mal anders ausfällt und sich vom Notentext abhebt, was bei den Zuhörenden gleichzeitig Identifikation, aber auch Irritation bewirken kann (Brandstätter 2015, S. 53). Eine Differenzerfahrung ist »die Voraussetzung dafür, das ästhetisch Wahrgenommene und Erlebte auch bewusst zu reflektieren. Reflexionen sind umso mehr herausgefordert, je mehr das ästhetisch Gezeigte nicht unseren Erwartungen entspricht, je mehr es also gewohnte Muster der Wahrnehmung durchbricht.« (Ebd.) Eine auf der Wahrnehmung von Kunst basierte Erkenntnis braucht also eine Differenzerfahrung, die ein ästhetisches, im sinnlichen Wahrnehmen verankertes Denken auslöst. Die »Anbindung [von ästhetischen Reflexionen] an die Sinnlichkeit und damit Körperlichkeit öffnet den Weg in die Emotionen und den Bereich des Unbewussten.« (Ebd.) Der Erkenntnisprozess anhand ästhetischer Erfahrungen zeichnet sich daher durch besondere Qualitäten aus, widersetzt sich jedoch oft einer Versprachlichung; begrifflich sind die Erfahrung und die damit verbundene Erkenntnis nicht bestimmbar, es kann nur eine Annäherung an eine Begrifflichkeit erfolgen (Brandstätter 2013a).

Bei Erkenntnissen aus ästhetischen Erfahrungen handelt es sich dabei nicht um einen wissenschaftlichen, kausal nachvollziehbaren Erkenntnisprozess, sondern um ein eigenständiges Erkennen im Vergleichen und Finden von Differenzen und Ähnlichkeiten, was Brandstätter als analoges Denken bezeichnet (Brandstätter 2013a). Dadurch unterscheidet sich die ästhetische Erkenntnis grundsätzlich von einer herkömmlichen wissenschaftlichen Erkenntnis, denn während »das kausale Denken nach Eindeutigkeit strebt, ist das analoge Denken durch Offenheit charakterisiert.« (Brandstätter 2015, S. 54) Durch das Vergleichen von Neuem mit Bekanntem, gelingt eine Orientierung in einem offenen Feld. So wie es eine unendliche Möglichkeit von Interpretationen eines Musikstücks gibt, beinhaltet Kunst auch eine Mehrdeutigkeit (Brandstätter 2015,

S. 53). Das vergleichende Denken schafft Ähnlichkeitsbeziehungen, die sich darin auszeichnen, »dass einerseits Ähnlichkeiten aufgespürt und dargestellt werden, dass aber gleichzeitig Räume der Differenz und der Nicht-Identität geöffnet werden.« (Brandstätter 2015, S. 54) Mit dieser Gleichzeitigkeit von Irritation und Identität löst Brandstätter die Dichotomie von Affirmation und Differenz auf. Sie schließen sich nicht aus, sondern bedürfen einander und stehen in einem Wechselspiel.

Ein musikalisches Involviertsein beinhaltet ästhetische Erfahrungen, weshalb Brandstätters Ausführungen auf wesentliche Weise zur theoretischen Fundierung der Resonanzaffinen Musikvermittlung beitragen. Denn nicht nur Affirmation, sondern auch Irritationen und Differenzen bilden einen konstituierenden Teil von Resonanzbeziehungen und verbinden eine sinnliche mit einer sinnhaften Erfahrung. Erkenntnisse manifestieren sich in Resonanzbeziehungen in Form von Selbstwirksamkeit, sind jedoch kaum artikulierbar und entziehen sich einem kausalen, eindeutigen Denken. Mit Brandstätter zeigen sich also weitere Mischverhältnisse, die Resonanzbeziehungen ausmachen, nämlich ein Wechselspiel von Ähnlichkeit und Differenz, die Gleichzeitigkeit von Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit sowie eine grundsätzliche Mehrdeutigkeit.

Vergleichendes Denken ohne Wertung

Das vergleichende Denken und Suchen von Ähnlichkeiten ist für Brandstätter nicht einfach ein

»Vorgang des Nachahmens und Nacheiferns, sondern es soll in der Tradition von Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Jacques Derrida [mit dem Begriff der ›Mimesis‹] eine bestimmte Art des Weltzugangs charakterisiert werden. [Mimesis] ist durch die Fähigkeit des Menschen bestimmt, Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Phänomenen aufzuspüren, aber auch sich selbst ähnlich zu machen.« (Brandstätter 2015, S. 54)

Mit Mimesis wird also ein doppeltes Verhalten gegenüber der Welt beschrieben: »Im mimetischen Weltzugang ähneln wir uns der Wirklichkeit an, gleichzeitig erzeugen wir dadurch aber auch Differenz.« (Ebd.) Über einen mimetischen Weltzugang versucht der Mensch, »die Welt zu verstehen, indem er sich ihr ähnlich macht bzw. indem er Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Phänomenen erkennt und darstellt. Die Kunst und ästhetische Gestaltungen stellen Angebote dar, unser mimetisches Vermögen und damit verbunden das analoge, vergleichende Denken zu schulen.« (Brandstätter 2015, S. 55) Für Brandstätter bieten ästhetische Erfahrungen daher die Möglichkeit, den »Umgang mit der Welt und mit uns selbst [zu] schulen. Vielleicht besteht die besondere Chance ästhetischer Erfahrungen darin, eingeschliffenen Wahrnehmungs- und Denk- und Handlungsmustern, wie sie unsere heutige Zeit prägen, entgegen zu steuern.« (Ebd.)

Eine wichtige Konsequenz der ästhetischen Erkenntnis, nämlich eine grundsätzliche Offenheit, entspricht gleichzeitig auch einer entscheidenden Voraussetzung für den Besuch von Konzerten und für das Entstehen von resonanten Musikbeziehungen. In der Offenheit gegenüber Ungewohntem erkennt Brandstätter durchaus auch einen gesellschaftspolitischen Aspekt:

»In einer Welt, deren Wahrnehmung vielfach auf der konventionalisierten, affirmativen Bestätigung gewohnter Muster beruht, schärfen ästhetische Erfahrungen den Blick für das Andere, das Fremde, das Differente.

In einer auf Lustgewinn hin orientierten Event- und Konsumgesellschaft schulen ästhetische Erfahrungen die kritische Reflexionsfähigkeit, die auch die eigenen Bedingungen des Wahrnehmens und Denkens kritisch ins Auge fasst.

In einer Welt simplifizierender Erklärungsmuster und populistischer Vereinnahmungen verzichten ästhetische Erfahrungen auf eindeutige Antworten und machen stattdessen die Pluralität und auch die Widersprüchlichkeit der uns umgebenden Wirklichkeiten sichtbar.

In einer Welt, in der das kausale, zweckorientierte Denken im Sinne eines Wenn-dann bzw. eines Um-zu vorherrschend ist, lenken ästhetische Erfahrungen den Blick auf andere Dimensionen der Wirklichkeit. Sie öffnen den Blick für das analoge Denken und eröffnen damit Freiräume eines Denkens in Ähnlichkeiten.« (Brandstätter 2015, S. 55)

Brandstätters Plädoyer für eine kritische Reflexionsfähigkeit und Offenheit, die Widersprüchlichkeiten aushalten und Pluralität fordern, entspricht auch dem Wesen von resonanten Musikbeziehungen, die zwar sehr klar, aber nie eindeutig sind.

Umgang mit verschiedenen Wirklichkeiten

Ästhetische Erfahrungen sind in diesem Sinne ein Übungsfeld, um Widersprüchlichkeiten und Mehrdeutigkeiten auszuhalten und den Umgang mit Diversität und Ambiguität zu lernen. In der heutigen medialisierten und ästhetisierten Welt existiert eine Fülle von Wirklichkeiten und es kann nicht mehr unterschieden werden, was real und was fiktiv ist. Auch in der Beschäftigung mit Kunst geht es um einen Umgang mit verschiedenen Wirklichkeiten und ihren Widersprüchen, denn wenn

»wir uns auf ästhetische Phänomene einlassen, lernen wir, mit Pluralität, Heterogenität, Differenzen und Widersprüchen umzugehen. In ästhetischen Erfahrungen wird uns bewusst, dass die Wirklichkeiten, in denen wir leben, in gewisser Weise nur ›Bilder mit Rahmen‹ sind, die jederzeit durch andere ›Bilder‹ mit anderen ›Rahmen‹ ersetzt werden können.« (Brandstätter 2013a)

Für Brandstätter sind ästhetische Erfahrungen also mit einer Lebenshaltung und Lebensschulung verbunden. Sie spricht ästhetischen Erfahrungen einen Modellcharakter zu:

»Sie sind in der Sinnlichkeit der Wahrnehmung verankert, drängen aber zur reflexiven Verarbeitung, ohne dabei den Bezug zur Körperlichkeit zu verlieren. In ästhetischen Erfahrungen erleben wir uns selbst und die Welt gleichzeitig und werden zu vielfältigen Wechselspielen angeregt: zwischen Sinnlichkeit und Reflexion, zwischen Emotionalität und Vernunft, zwischen Bewusstem und Unbewusstem, zwischen Materialität und Zeichencharakter, zwischen Sagbarem und Unsagbarem, zwischen Bestimmtem und Unbestimmtem. Vielleicht ist die grundsätzliche Offenheit, die diese Wechselspiele ausmacht, modellhaft für menschliches Erfahren, Erleben und Erkennen überhaupt.« (Brandstätter 2013a)

Daraus leitet Brandstätter die Zielsetzung kultureller Bildung ab. Es geht darum, »Rahmenbedingungen zu schaffen für ästhetische Erfahrungen in einem umfassenden, viele Dimensionen des Menschseins aktivierenden Sinn.« (Ebd.) In diesem Sinn versucht die vorliegende Arbeit herauszuarbeiten, was resonante Musikbeziehungen begünstigen kann und beabsichtigt, gute Rahmenbedingungen zu bestimmen, ohne allerdings ein Rezept für ein Gelingen von Musikbeziehungen auszustellen.

Erkenntnis durch ästhetische Transformation

Wie über ästhetische Erfahrungen Erkenntnisse gewonnen werden können, legt Brandstätter am Beispiel der ästhetischen Transformation dar (Brandstätter 2013b). Es geht hier im Gegensatz zu Richters hermeneutischem Zugang zu Musik, der eine Verbalisierung der Erkenntnisse vorsieht, um ein *ästhetisches* Umschaffen von Musik, sei dies intramodal (also innerhalb der Musik) oder intermodal (d.h. mit anderen Künsten).

Ästhetische Transformationen sind innerhalb der Musikvermittlung häufige Praktiken und werden gerne intermodal realisiert. Musik wird häufig visualisiert, szenisch oder tänzerisch umgesetzt. Ästhetische Transformationen finden sich aber auch in Konzerten mit installativem Charakter, z.B. unter Einbezug von Medienkunst, in Performances mit Neuer Musik oder in Konzerten mit einer Verbindung zu Literatur, etwa Slam Poetry. Auch eine Kontextverschiebung, z.B. ein bewusster Raumwechsel, entspricht einer ästhetischen Transformation, also wenn Konzerte an ungewohnten Orten wie Fabrikhallen, in der Natur oder in totaler Dunkelheit gespielt werden.

Denn Räume geben »Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensweisen vor, sie wirken als Codes, an denen wir uns – bewusst oder unbewusst – orientieren.« (Brandstätter 2013b, S. 102) Für Brandstätter ist das Bespielen von ungewöhnlichen Orten kein »modischer« Trend, sondern eine Möglichkeit, die gewohnte Wahrnehmung aufzubrechen, neue Wahrnehmungsweisen zu ermöglichen und damit auch ein neues Publikum zu gewinnen (Brandstätter 2013b, S. 103).

Neben den intermodalen Verbindungen können ästhetische Transformationen jedoch auch intramodal innerhalb der Musik erfolgen. Dazu zählen Transkriptionen, Arrangements, Variationen, Improvisationen und Musikstücke, die sich auf eine bestimmte Musik beziehen. Damit spannt sich ein weites Feld im bestehenden Repertoire auf, gleichzeitig sei aber auch auf Leech-Wilkinsons *Radical Performance* verwiesen, die dazu auffordert, als Interpret*in mit einem Musikstück zu spielen (Leech-Wilkinson 2016).

Denn obwohl Brandstätter in ihren Untersuchungen vom Zeichencharakter von Musik ausgeht und ihre Musikbeispiele von intramodalen ästhetischen Transformationen in der Musik textgebunden sind (z.B. eine visualisierte Notation von Klaus Huber (Brandstätter 2013b, S. 44–49)), lassen sich die ästhetischen Transformationen auch intramodal auf die ausübenden Künstler*innen übertragen (wie dies Brandstätter bei intermodalen ästhetischen Transformationen auch tut, etwa am Beispiel der Zusammenarbeit von Wolfgang Rihm und Sasha Waltz (Brandstätter 2013b, S. 110–114)).

Brandstätters Arbeit ist nicht nur für die Resonanzaffine Musikvermittlung, sondern allgemein für eine heutige hybride Kunstpraxis, die nicht mehr in getrennten Kunstformen denkt, von hohem Interesse. Vergleicht man das aktuelle transmediale Kunstschaffen mit traditionellen Konzerten westlich-klassischer Musik, so verstärkt sich Leech-Wilkinsons Eindruck, wonach Interpret*innen vor allem ein »Doing History« vollziehen (Leech-Wilkinson 2020). Die Befürchtung von manchen klassischen Musiker*innen, der Einbezug anderer Kunstsparten¹⁰ könnte von der Musik ablenken, mutet in diesem Kontext anachronistisch an.

Brandstätter weist darauf hin, dass Kunst und auch ästhetische Transformationen in ganz unterschiedlichen Funktionen wahrgenommen werden können, etwa zur Unterhaltung, zur Repräsentation oder zur Identitätsbildung; ihre Theorie der ästhetischen Transformation verortet sie in einer epistemologischen Funktion von Kunst (Brandstätter 2013b, S. 70). Es geht ihr also weder darum, Musik mit Visualisierungen unterhaltender zu gestalten oder mit Tanz von der Musik abzulenken, sondern darum, dass das »intermediale, »vermischte« Denken in offenen Netzen [...] jene Freiräume des Denkens [eröffnet], das neue Erkenntnisse ermöglicht.« (Brandstätter 2013b, S. 10) Brandstätter sieht in ästhetischen Transformationen ein »innovatives Potential«, nämlich die Wahrnehmung zu schärfen, zu verändern und damit zur Reflexion und zu ästhetischen Erkenntnissen anzuregen (Brandstätter 2013b, S. 12).

Wenn nun Musiker*innen befürchten, eine Visualisierung lenke von der Musik ab, so hängt dies aber auch mit dem Medium der Darstellung zusammen. Brandstätter weist darauf hin, dass das Medium der Wahrnehmung die Wahrnehmung bestimmt (Brandstätter 2013b, S. 20). Wird Musik visualisiert, so wird sie also durch ein visuelles Medium, das wie eine Art Filter wirkt, wahrgenommen. Für gewisse Menschen mag dies eine Ablenkung von der Musik sein, die Visualisierung kann jedoch auch als Chance gesehen werden, Musik anders und neu wahrzunehmen. Insbesondere, wenn ein Medium untypisch genutzt wird, steigert dies die Aufmerksamkeit, denn Automatismen der Wahrnehmung werden mit einer Irritation durchbrochen (Brandstätter 2013b, S. 21). So wirkt etwa die Stille in John Cages 4'33" u.ä. deshalb so stark, weil sie mit der Erwartung an ein klingendes Klavierstück spielt. Das Publikum vergleicht Cages Stück mit traditionellen Musikstücken, befindet sich in einem vergleichenden Denkprozess und erkennt die Besonderheiten von 4'33". Eine ästhetische Transformation ermöglicht eine differenzierte Wahrnehmung, trifft aber gleichzeitig eine Auswahl und blendet andere Aspekte aus. Ästhetische Transformationen lassen sich nie restlos aufschlüsseln; sie produzieren einen »Überschuss an Sinn« (Boehm 2007, S. 49, in: Brandstätter 2013b, S. 28), was einen »neuen Raum [öffnet], in dem Evidenz, nicht jedoch Wahrheit, erfahrbar ist« (Brandstätter 2013b, S. 28).

10 Ein Ensemble, das explizit mit einem erweiterten Musikbegriff agiert, ist *Die Ordnung der Dinge* <http://www.dieordnungderdinge.com/> [15.07.2023].

Raum des Dazwischen als Ort des »Nicht-Identischen«

Je nach ästhetischem Medium können unterschiedliche Aspekte besonders gut gezeigt werden. Visualisierungen¹¹ bieten sich für die Darstellung von Strukturen und Relationen an (Brandstätter 2013b, S. 29), während sich Musik eignet, unterschiedliche Formen von Zeitlichkeit abzubilden. Denn Musik verläuft als Zeitkunst keineswegs nur in einer linearen Entwicklung, sondern beinhaltet auch Rückbezüge und Vorausbezüge, was zur Mehrdeutigkeit von Musik beiträgt (Brandstätter 2013b, S. 31). Außerdem bemerkt Brandstätter im Vergleich von Bildender Kunst und Musik einen Unterschied in Bezug auf den Grad körperlicher Involviertheit. Während Bilder aus einer gewissen Distanz betrachtet werden, tangiert Musik die Rezipierenden körperlich, weshalb Brandstätter Musik als involvierende Kunst bezeichnet (Brandstätter 2013b, S. 77–78). Strebt man eine distanzierte Haltung gegenüber einer Musik an, so bietet es sich daher nach Meinung von Brandstätter an, mit Visualisierungen zu arbeiten (Brandstätter 2013b, S. 139).

Allerdings lässt die gängige multimediale Musikrezeption darauf schließen, dass Visualisierungen die Aufmerksamkeit des Publikums auf intensive Weise bannen. Auch in der theoretischen Literatur werden Visualisierungen erwähnt, die die Betrachter*innen involvieren, wie dies Roland Barthes am Beispiel des *Punktum* als Einstich zeigt, der die Betrachter*innen nicht nur trifft, sondern involviert und betrifft (Barthes 1989). Auch optische Täuschungen oder Kippbilder bewirken eine körperliche Involvierung; zudem arbeiten viele Videos bewusst mit ihrer Fähigkeit der Illusion und Immersion. Insbesondere Visualisierungen von musikalischen Verläufen entwickeln eine Sogwirkung, da sie die Bewegung und Spannungsverläufe der Musik illustrieren und verkörperlichen und dabei mit dem Moment des Antizipierens von Musik und entsprechenden Erwartungen spielen. Sieht man bereits im Vorfeld den weiteren Verlauf der Musik, so blickt man in die Zukunft, wird sozusagen zum* zur Hellseher*in (oder Hellhörer*in) und erfährt beim Eintreffen des entsprechenden musikalischen Ereignisses eine Bestätigung¹². Außer zeitliche Spannungsverläufe kann Musik im Grunde genommen nichts abbilden. Einzig akustische Ereignisse, wie z.B. ein Gewitter, können allenfalls mit Musik dargestellt werden, alle anderen außermusikalischen Bezüge, darunter fallen auch Emotionen, werden nur im übertragenen Sinn nachgezeichnet (Brandstätter 2013b, S. 31).

Der mimetische Zugang entspricht einem Ähnlichmachen und eröffnet mit dem Zeigen

»offene Räume des Nicht-Identischen. Es sind dies Räume, die Platz lassen für das Subjektive, das Körperliche, das Emotionale, das Unbewusste. Da Ähnlichkeiten eben nicht vorgefunden, sondern konstruiert werden, ergeben sich unendliche Möglichkeiten, immer wieder neue Ähnlichkeitsbeziehungen zu entwickeln. Im Grunde kann alles mit allem in eine Beziehung der Ähnlichkeit gebracht werden.« (Brandstätter 2013b, S. 39)

11 Zum Verhältnis von Musik und Visualisierungen vgl. auch Krämer (2011).

12 Ein solches visuell unterstütztes »Hellhören« erlauben beispielsweise die Visualisierungen von Stephen Malinowski vgl. <https://www.musanim.com/> [15.07.2023]. Deren musikpädagogische Anwendung ist mit <https://musiceyes.org/> [15.07.2023] möglich.

Den gemeinsamen Bezugspunkt bildet ein *Tertium Comparationis*, das eine Übertragung von einem Bereich in einen anderen herstellt (Brandstätter 2013b, S. 40). Mit einem Zeigen, also einem mimetischen Zugang, kann eine Beziehung der Ähnlichkeit gestiftet werden, die durch ihre Leerstelle und ihr Wechselspiel zwischen Ähnlich- und doch Anderssein, die Rezipierenden involviert. Brandstätter stellt dem Zeigen das Sagen gegenüber, das mit einer Versprachlichung etwas bezeichnet und auf den Punkt bringt, gleichzeitig aber auch Distanz schafft (Brandstätter 2013b, S. 25).

Daraus lässt sich für resonante Musikbeziehungen ableiten, dass weniger das genaue Beschreiben, sondern vielmehr das Zeigen für die Rezipierenden einen Interpretationsspielraum offen lässt und sie auf diese Weise stärker involviert, als mit einem genauen Beschreiben und Erklären einer Musik. Ästhetische Transformationen schaffen offene, subjektive und mehrdeutige Beziehungen und entsprechen damit auch dem Wesen von Musik. Ästhetische Transformationen laden zu einem divergenten Denken ein, bei dem es nicht um kausale Zusammenhänge geht, sondern um die »Entwicklung von Fragen und in der Folge [um eine] Vielzahl möglicher Antworten« (Brandstätter 2013b, S. 49).

Doch bei einer Anwendung von ästhetischen Transformationen in der Musikvermittlung muss berücksichtigt werden, dass beim Rezipieren von ästhetischen Transformationen nicht grundsätzlich von einem vergleichenden Denken ausgegangen und mit einer Erkenntnis gerechnet werden kann. Ob eine Transformation überhaupt als eine Übertragung wahrgenommen wird und ob die beiden in Beziehung stehenden Bereiche erkannt werden, bleibt offen. Vielleicht wird eine tänzerische Umsetzung einer Bachfuge auch einfach als eigenständige Tanzproduktion rezipiert, ohne Bescheid über die Kontrapunktik der Musik zu wissen und ohne die musikalische Struktur zu ergründen und ihr Verhältnis zum Tanz zu reflektieren. Ein Vergleich zwischen der musikalischen Vorlage und der tänzerischen Umsetzung wäre dann kaum ein geeigneter Vermittlungsansatz, um musiktheoretische Erkenntnisse zu gewinnen (was aber auch nicht Intention der ästhetischen Transformation wäre, da sie ja offenere Formen der Erkenntnis generieren will). Außerdem muss in Konzertsituationen nicht nur die Präsenz der Musik, sondern auch diejenigen der Musiker*innen (und, um beim Beispiel zu bleiben, der Tänzer*innen) in Betracht gezogen werden. Vielleicht rückt also in der getanzten Bachfuge ein Tänzer mit seiner Körperlichkeit oder eine live spielende Musikerin mit ihrer Bühnenpräsenz in den Fokus der Aufmerksamkeit, da sie Teil des Bühnengeschehens sind und als Agierende die Situation mitprägen.

Dennoch ist der vergleichende Ansatz im Sinne von Brandstätter für die Resonanzaffine Musikvermittlung sehr inspirierend. In der Programmierung und Dramaturgie eines Konzerts kann der vergleichende Ansatz als Antwortbeziehung zum Leitprinzip gemacht werden. Das vergleichende, nonverbale Denken bei Brandstätter verläuft ohne Wertung. Der vergleichende Umgang mit ästhetischen Transformationen orientiert sich nicht an einer gegebenen Deutungshoheit, sondern ermöglicht einen persönlichen Zugang zu Musik, der die Wahrnehmung sensibilisiert, den eigenen Beobachtungen traut und die Kategorien richtig und falsch überwindet. Das Vergleichen bezieht sich auch nicht auf ein Gefallen oder Nicht-Gefallen, sondern auf ein dialogisches, prozesshaftes Herausarbeiten von Ähnlichkeiten und Differenzen. Auch wenn eine bestimmte Musik nicht gefällt,

sondern irritiert, ist in der vergleichenden Beschäftigung anhand von ästhetischen Transformationen eine Faszination und eine resonante Musikbeziehung möglich, denn ästhetische Transformationen lassen Raum für Differenzen. Bisher beabsichtigt Musikvermittlung häufig, eine affirmative und identitätsstiftende Haltung zu einer bestimmten Musik zu entwickeln; Irritationen, Indifferenz, eine ablehnende oder ausschließende Haltung gegenüber der Musik werden kaum thematisiert. Die ästhetische Transformation versteht hingegen Differenzen als fruchtbare Momente, die stehen bleiben dürfen und nicht aufgelöst werden müssen. Brandstätters Theorie kann als Einladung verstanden werden, sich zu involvieren, eine eigene aktive Rolle zu übernehmen und einen eigenen Zugang und Bezug zu Musik zu suchen.

6.2 Beziehungen mit Musik

Beziehungen mit Musik sind soziale Beziehungen von Menschen, die musikbezogene Praktiken ausüben. Vollzieht sich das Musizieren auf mediopassive Weise, also mit einem gleichzeitigen Hören und Antworten und in konfligierender Kooperation, die sich am Prozess des miteinander Musizierens orientiert, so liegt der Fokus auf der Gemeinschaftlichkeit von musikbezogenen Praktiken. Das vorliegende Kapitel beschreibt zunächst Ansätze für die theoretische Fundierung von *Beziehungen mit Musik*, bezieht sich anschließend auf empirische Forschung zu diesem Thema und illustriert zum Schluss *Beziehungen mit Musik* an Praxisbeispielen.

Christopher Small (1998) zeigt mit seiner ethnographischen Studie eines klassischen Konzerts nicht nur, dass Musik eine Tätigkeit ist, sondern als soziale Praxis auch immer Beziehungen stiftet. Daher ist jede Form von *Musicking* auch eine soziale Interaktion und *Beziehung mit Musik*. Auch Nicholas Cook hebt den sozialen Aspekt von Musik hervor, wenn er beobachtet, dass in einem Konzert mit klassischer Musik nicht nur eine musikalische Arbeit, sondern auch eine zwischenmenschliche Arbeit stattfindet (Cook 2013, S. 257). Interaktionen, wie sie sich mit Musik ereignen, sind in einem Alltag abseits von Musik nicht möglich; musikalische Interaktionen verhalten sich mitunter sogar kontrafaktisch (Cook 2013, S. 260). Es existiert also eine musikspezifische Qualität von Beziehungen. Mit Musikbeziehungen werden nicht nur Bedeutungen, sondern auch Identitäten konstruiert (MacDonald et al. 2017). Musik ist sehr viel mehr als ein Kreieren von Klängen: die soziale Dimension von Aufführungen kann nicht unterschätzt werden (Cook 2013, S. 260; S. 273). Wenn aber mit einem *Musicking* auch besondere Beziehungskonstellationen, Bedeutungsproduktionen und Identitäten verbunden sind, so formiert sich dabei auch eine soziale Gemeinschaft. Erfahren die Beziehungen eine Veränderung, da sich die Praktiken innerhalb des *Musicking* verändern, etwa durch andere Verhaltensweisen, ein anderes Setting (was andere Verhaltensweisen bewirkt) oder andere Menschen (die bisher nicht dieser sozialen Gemeinschaft angehören), so muss mit Auswirkungen auf das Konzertgeschehen gerechnet werden. Es kann sich eine engere Verbundenheit ergeben, aber auch eine Irritation, Orientierungslosigkeit oder Ablehnung.

Da *Musicking*, Beziehungen und Bedeutungskonstruktion so eng miteinander verbunden sind, beeinflussen sie auch ästhetische Fragen. Cook verweist hier auf den