

der Stellenwert von Musikvermittlung im Alltag von Orchesterbetrieben in der Regel nicht sehr hoch. Musikvermittlung entspricht einem Nebenbereich und die Arbeitsbedingungen¹⁶ von jungen, weiblichen, prekär bezahlten Musikvermittlerinnen sind alles andere als glänzend und bieten auch kaum ein Entwicklungspotenzial.

Eine Resonanzaffine Musikvermittlung widerspricht einem Ansatz, der Musikvermittlung dazu nutzen will, die Auslastungszahlen von Konzerten zu steigern, die Reichweite stetig zu vergrößern und beständig neue innovative, möglichst ausgefallene Vermittlungsformate zu lancieren. Vielmehr setzt sich eine Resonanzaffine Musikvermittlung dafür ein, möglichst gelingende Beziehungen zu knüpfen und pflegen und dabei ressourcenfreundlich mit Menschen und Umwelt umzugehen. In diesem Sinne leistet die Resonanzaffine Musikvermittlung einen Beitrag zu einer Postwachstumsgesellschaft und beschäftigt sich mit gesellschafts-, kultur- und bildungspolitischen Themen.

3.2 Definierende Merkmale von Resonanz nach Hartmut Rosa

Resonanz beschreibt Antwortbeziehungen zwischen zwei oder mehreren Entitäten (sowohl Menschen als auch Dinge) mit einer spezifischen Qualität. Resonanz zeigt sich, wenn sich die »Entitäten der Beziehung in einem schwingungsfähigen Medium (oder Resonanzraum) wechselseitig so berühren, dass sie als *aufeinander antwortend*, zugleich aber auch *mit eigener Stimme sprechend*, also als »zurück-tönend« begriffen werden können.« (Rosa 2016, S. 285, H.i.O.) Das Zurücktönen mit eigener Stimme widerspricht einer Antwort, die auf kausalistischen Zusammenhängen basiert oder gar instrumentalisiert eingefordert wird; Resonanz entspricht daher in keinsten Weise dem Echo, denn ihm fehlt »die *eigene Stimme*, es tritt gleichsam mechanistisch und ohne Varianz auf; im Echo widerhallt nur das je Eigene, nicht das Antwortende.« (Rosa 2016, S. 285–286, H.i.O.) Eine Resonanz ist kein lineares, sondern ein komplexes Wechselverhältnis und beinhaltet konstitutiv auch ein Moment der Entfremdung, denn eine Resonanzbeziehung ohne Widerstand läuft »Gefahr, ein (politisch durchaus gefährliches) romantisches Sehnsuchtskonzept zu sein« (Rosa 2016, S. 298). Rosa definiert Resonanz in seiner Resonanztheorie von 2016 unter Verwendung des Begriffs E-motion¹⁷ im Sinne einer Bewegung aus sich heraus (abgeleitet von lat. *emovere* – hinausbewegen) als Antwort auf eine Af-fizierung (abgeleitet von lat. *adfacere*, respektive *adficere* – antun) im Sinne einer Berührung von außen (Rosa 2016, S. 279; S. 298). Dies kann zur falschen Annahme führen, Resonanz entspräche einem Auslösen

16 Vgl. dazu die Studie zu Arbeitsbedingungen in der Musikvermittlung unter http://miz.org/downloads/dokumente/1005/2020_05_NJO_MV_Umfrage2020.pdf [15.07.2023].

17 Mit dieser Schreibweise bewirkt Rosa einen Verfremdungseffekt, der darauf hinweist, dass hier mit Emotion kein Gefühl gemeint ist, sondern eine »doppelseitige Dynamik des Erreichens und Erreichtwerdens [...], in der sich Subjekte *tätig* und *gemeint* mit der Welt verbunden fühlen.« (Rosa 2021, S. 145, H.i.O.) Mit den Pfeilen will Rosa die wechselseitige Bewegung des Mediopassiv darstellen, woraus »Lebendigkeit, Energie und das Neue entstehen« (Rosa 2021, S. 245–246). Zur Idee des Mediopassiv vgl. Kapitel 3.2.1.

von Gefühlen. Dies ist keinesfalls so, vielmehr lautet Rosas These: »Resonanz ist kein Gefühlszustand, sondern ein Beziehungsmodus.« (Rosa 2016, S. 288, H.i.O.) In jüngeren Publikationen verwendet Rosa statt E→motion den Begriff Selbstwirksamkeit, weshalb in dieser Arbeit, abgesehen vom nachfolgenden Zitat, auch von Selbstwirksamkeit die Rede ist. Rosas Definition von Resonanz aus dem Jahr 2016 lautet folgendermaßen:

»Resonanz ist eine durch Affizierung und E→motion, intrinsisches Interesse und Selbstwirksamkeitserwartung gebildete Form der Weltbeziehung, in der sich Subjekt und Welt gegenseitig berühren und zugleich transformieren.

Resonanz ist keine Echo-, sondern eine Antwortbeziehung; sie setzt voraus, dass beide Seiten *mit eigener Stimme* sprechen und dies ist nur dort möglich, wo starke Wertungen berührt werden. Resonanz impliziert ein Moment konstitutiver Unverfügbarkeit¹⁸.

Resonanzbeziehungen setzen voraus, dass Subjekt und Welt hinreichend ›geschlossen‹ bzw. konsistent sind, um mit je eigener Stimme zu sprechen und offen genug, um sich affizieren oder erreichen zu lassen.

Resonanz ist kein emotionaler Zustand, sondern ein Beziehungsmodus. Dieser ist gegenüber dem emotionalen Inhalt neutral. Daher können wir traurige Geschichten lieben.« (Rosa 2016, S. 298, H.i.O.)

Resonanzbeziehungen unterscheiden sich von Sentimentalität und Rührung dadurch, dass sie in Bezug zu starken Wertungen stehen (vgl. Kapitel 3.5.2) und somit ein existenzielles Angesprochensein implizieren (Rosa 2016, S. 291; Lijster et al. 2018, S. 42–43; 49–50). Zwei Jahre nach seiner umfassenden Resonanztheorie (2016) gibt Rosa eine Publikation mit dem Titel *Unverfügbarkeit* (2018b) heraus, die sich wie ein weiteres Kapitel seiner Resonanztheorie liest und den Begriff Resonanz nochmals zuspitzt. Rosa bestimmt Resonanz als Beziehungsmodus mit vier definierenden Merkmalen: *erstens* dem Moment der Berührung (Affizierung), *zweitens* dem Moment der Selbstwirksamkeit (Antwort), *drittens* dem Moment der Anverwandlung (Transformation) und *viertens* dem Moment der Unverfügbarkeit (Rosa 2018b, S. 38–43). Da sich statt einer resonanten Beziehung immer auch eine Entfremdung ereignen kann, wird hier zusätzlich zu diesen vier definierenden Merkmalen von Resonanz auch auf die Entfremdung eingegangen. Zudem werden die vier Dimensionen von resonanten Beziehungen charakterisiert.

3.2.1 Affizierung

Voraussetzung für eine Resonanzbeziehung ist das Moment der Affizierung im Sinne einer Berührung, wenn jemand von »einem Menschen, aber etwa auch [...] einer Landschaft, einer Melodie oder einer Idee [...] gleichsam ›inwendig‹ erreicht, berührt oder bewegt« wird (Rosa 2018b, S. 38–39). Statt einer Affizierung kann man auch von einer Anrufung sprechen: »Plötzlich ruft uns etwas an, bewegt uns von außen und gewinnt dabei Bedeutung für uns um seiner selbst willen. Die Sache oder der Mensch, von dem her wir einen solchen Anruf erfahren, erscheinen uns ›intrinsisch‹ und nicht nur instrumentell bedeutsam oder wichtig zu sein.« (Rosa 2018b, S. 39) Was uns affiziert, ist für

18 Auf die Unverfügbarkeit, der Rosa (2018b) eine eigene Publikation widmet, wird in Kapitel 3.2.4 eingegangen.

uns grundlegend von Interesse, auch außerhalb »einer auf Steigerung und Optimierung, auf Berechnen und Beherrschen ausgerichteten Welt« (Rosa 2018b, S. 39). Vielmehr fühlen wir uns grundsätzlich in unserem Menschsein angesprochen und reagieren auf dieses Adressiertsein auch körperlich mit »Empfindungen des Durchströmtwerdens, beispielsweise von Hitze oder Kälte, von angenehmen oder beunruhigenden Schauern, von Wallungen etc. [...]« (Rosa 2016, S. 280).

Die Affizierung ist jedoch nicht mit einer Rührung oder Sentimentalität zu verwechseln, bei der Menschen nur auf sich selbst und die eigene Ergriffenheit reagieren, sich aber nicht in existenzieller Weise angesprochen fühlen (Rosa 2016, S. 479). »Rührung um der Rührung willen ist [...] keine Resonanz« (Rosa 2016, S. 504), denn es fehlt ihr nicht nur eine Antwortbeziehung zur Welt, sondern auch das Moment der Transformation.

Die Affizierung erfolgt durch einen zündenden Funken, der nicht nur das Selbst, sondern eine Verbindung zum Vibrieren bringt (Rosa 2016, S. 24). Eine solche lebendige Beziehung vergleicht Rosa mit einem vibrierenden Draht, der dank intrinsischen Interessen und dem gleichzeitigen Erleben von Selbstwirksamkeit in Schwingung gerät (Rosa 2016, S. 24). Wer jemanden erreichen und etwas bewegen kann, dabei selbst berührt wird und soziale Anerkennung¹⁹ erfährt, befindet sich in einer Resonanzbeziehung. Sie basiert auf gegenseitigem Respekt, denn »[o]hne Liebe, Achtung und Wertschätzung bleibt der Draht zur Welt – bleiben die Resonanzachsen – starr und stumm.« (Rosa 2016, S. 25) Ins Schwingen und Klingen kommen resonante Beziehungen jedoch, wenn zwei Entitäten mit jeweils eigener Stimme und Klangfarbe gemeinsam tönen, aufeinander eingehen und sich transformieren (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 11–12). Der zündende Funke für eine Affizierung entspringt aus einer Begeisterung für eine Idee, eine Sache oder eine Person. Charisma ist für eine Affizierung von zentraler Bedeutung, stiftet sie doch Resonanzbeziehungen (Rosa 2016, S. 554). Rosa erläutert, dass Charisma zwar über eine Macht verfügt, Weltbeziehungen zu verändern, gleichzeitig aber auch einer gewissen Magie unterworfen ist, die unverfügbar bleibt und sich daher einem berechnenden Vorgehen entzieht (Rosa 2016, S. 554–555). Für Rosa ist Charisma mit einer positiven, anziehenden und berührenden Präsenz verbunden, die Freude bereitet; Charisma wohnt daher ein Geschenkcharakter inne.

Da Resonanzbeziehungen Wechselbeziehungen sind, sind sie von einem dynamischen Verhältnis »zwischen pathischer und intentionalistischer Weltbeziehung« durchwoben (Rosa 2016, S. 211). Damit ist eine hybride Form von reagierendem und agierendem Lebensvollzug gemeint. Je nach situativer und individueller Disposition initiieren Entitäten eine mögliche Resonanzbeziehung oder sie lassen sich eher von einem Impuls berühren. Rosa beschreibt den Beginn einer Resonanzbeziehung mit einer Stimmgabel, die durch ihre Schwingung eine zweite Stimmgabel zum Klingen bringt (Rosa 2016, S. 211–212). Allerdings ist das Bild von zwei gleichschwingenden Stimmgabeln für Rosas Verständnis von Resonanz sehr unglücklich, denn es handelt sich hier, wie Rosa in einer späteren Publikation selbst anmerkt, um eine Synchronresonanz (Endres et al. 2020,

19 Rosa stützt sich in seiner Resonanztheorie auf Axel Honneths Anerkennungsbegriff und ist sich der Problematik von Anerkennung hinsichtlich Machtausübung und Produktion von Ausschlüssen bewusst. Zu einem kritischen und diversitätssensiblen Umgang mit dem Anerkennungsbegriff im Bereich der Musikpädagogik vgl. Honnens (2016).

S. 34), in der die zweite, gleich gestimmte Stimmgabel zum Mitschwingen vorbestimmt ist und somit nicht intrinsisch motiviert mit eigener, anderer Stimme antworten kann.

Resonanz als Responseresonanz beginnt zwar mit einer Affizierung, bewegt sich aber in einem Wechselspiel von Aktivität und Passivität, was Rosa als Mediopassiv bezeichnet (Rosa 2019b) und woraus eine »Lebendigkeit, Energie und das Neue entstehen« (Rosa 2021, S. 245–246). Ein mediopassives Weltverhältnis wird weder passiv akzeptiert noch autonom und souverän gestaltet, sondern konstituiert sich in einer wechselseitigen Beziehung (Rosa 2019b, S. 45). Dabei stehen die Affizierung und Selbstwirksamkeit in einem kontinuierlichen Austausch, was aufzeigt, dass »in der Resonanzbeziehung eine doppelseitige Dynamik des Erreichens und Erreichtwerdens am Werk ist, in der sich Subjekte *tätig* und *gemeint* mit der Welt verbunden fühlen.« (Rosa 2021, S. 145, H.i.O.)

Mediopassiv bezeichnet also eine Beziehungsform, die den Dualismus von Aktiv und Passiv, von Sender und Empfänger überwindet²⁰: es geht um einen Handlungsmodus, der auch Medioaktiv genannt werden könnte, sich in der Mitte von Aktiv und Passiv verortet und »zugleich ein Drittes bezeichnet. Es schneit, es begab sich, so geschah es, dass: In solchen Formulierungen blitzt die Ahnung eines Mediopassiv [...] auf.« (Rosa 2019b, S. 46) In gewissen Sprachen existiert eine solche dritte Handlungsform von Verben. So wird im Altgriechischen das Verb wahrnehmen (*αἰσθάνομαι*) im Mediopassiv verwendet, denn die wahrnehmende Person ist gleichzeitig von einer Handlung betroffen und selber handelnd. Als Beispiel für eine solche Interaktionsform wählt Rosa das Hören von Musik:

»Der grammatischen Form nach ist dies eine aktive Handlung; und soweit wir uns bewusst dazu entscheiden (wir suchen eine bestimmte Musik aus, schieben den Lautstärkeregler nach oben), trifft das ja auch der Sache nach zu. Sobald wir aber die Augen schließen und uns von der Musik tragen lassen, lässt sich das nicht mehr ohne weiteres sagen: Wir werden von den Tönen und Melodien ergriffen und bewegt, aber wir vollziehen sie auch aktiv nach und mit.« (Rosa 2021, S. 244)

Diese mediopassive Beschreibung des Musikhörens²¹ ist auch auf Konzertsituationen übertragbar.

Das Moment der Affizierung betrifft einen zentralen Punkt der Forschungsfrage, beginnen doch hier ein musikalisches Involviertsein und eine mögliche gelingende Musikbeziehung. Daher werden im Folgenden einige Aspekte der Affizierung vor dem Hintergrund der Forschungsfrage diskutiert.

Eine Affizierung in Konzertsituationen kann durch Musik, Musiker*innen, den Konzertsort, Ideen, Begegnungen oder weitere Erlebnisse erfolgen. Das Berührtsein ist mit einem intrinsischen Interesse verbunden, nicht jedoch mit instrumentellen Absichten. Dies

20 Rosa verweist in diesem Kontext auch auf Jacques Derridas Begriff der *différance*, der mit dieser Schreibweise ein Verharren zwischen Aktiv und Passiv hervorhebt, was er auch am Begriff *résonance* zeigt (Rosa 2021, S. 243).

21 Vgl. Kapitel 6.3.5. Auf ein gleichzeitiges Hören und Antworten nach Bernhard Waldenfels geht auch Wolfgang Lessing (2018) ein.

gilt für alle Beteiligten, also auch für diejenigen, die die Affizierung auslösen. Bezogen auf Konzertsituationen sind daher die Interessen der Musiker*innen und Musikvermittler*innen und des Publikums zu klären.

Auf Seiten der Musiker*innen und Musikvermittelnden zeigen sich intrinsische Interessen darin, dass ihnen das Musizieren und der Auftritt wichtig sind. Sie brennen für die Musik und spielen um der Musik willen. Mit ihrer Musik und ihren Ideen haben sie etwas zu zeigen und erwarten, dass sie damit andere berühren und erreichen können. In neuen Situationen oder in widrigen Umständen sehen die Musiker*innen und Musikvermittelnden besondere Chancen: sie entdecken darin Neues, gleichzeitig steht Wichtiges auf dem Spiel. Daher kann ein neuer Spielort, eine ungewohnte Akustik, eine Tournee und unerfahrenes, interessiertes Publikum die intrinsische Motivation steigern und resonante Beziehungen begünstigen.

Intrinsisch motivierte Musiker*innen und Musikvermittelnde strahlen eine Präsenz und eine gleichzeitige Offenheit für den Kontakt und die Kommunikation mit den Mitmusiker*innen aus. Sie freuen sich auf das Publikum und gehen grundsätzlich davon aus, dass auch die Zuhörer*innen aus intrinsischer Motivation da sind. Gleichzeitig akzeptieren sie es, wenn die Zuhörer*innen sich möglicherweise eher zurückhaltend verhalten und bleiben dennoch intrinsisch motiviert. Zeigen sich auch die Zuhörer*innen interessiert, so lassen sich die Musiker*innen vom Publikum, dessen Energie und Ausstrahlung affizieren und anspornen und empfinden das Musizieren im Konzert als Geschenk.

Folgen Musiker*innen hingegen einer extrinsischen Motivation und empfinden ihr Engagement und ihren Orchesterdienst vor allem als Pflichterfüllung, so richtet sich ihr Interesse primär auf eine Belohnung und Anerkennung. Mit einem extrinsischen Interesse wird das Publikum als Kundschaft empfunden, die mit Musik bedient wird. Musiker*innen spielen vor allem, um die Aufmerksamkeit und die Gunst des Publikums zu erhalten. Wenn Musiker*innen sich jedoch nur als Lieferant*innen oder Repräsentant*innen von Musik empfinden und kein intrinsisches Interesse am Musizieren und für das Publikum haben, ereignet sich keine Affizierung.

Das Publikum besucht aus ganz unterschiedlichen Gründen ein Konzert. Intrinsisch motivierte Konzertbesucher*innen freuen sich auf ästhetische Anregungen und das Erleben von sozialer Verbundenheit (vgl. die Ausführungen zu den Intrinsic Impacts of a Live Performance in Kapitel 5.5), während extrinsisch motivierte Konzertbesucher*innen den Konzertbesuch eher als Pflicht wahrnehmen. Dies ist der Fall, wenn Zuhörer*innen unfreiwillig an einem Konzert teilnehmen und darin auch keinen Sinn finden (was bei Schulkonzerten oder beruflichen Anlässen der Fall sein kann, aber nicht muss). Auch bei Konzertbesuchen aus Statusgründen oder aus sozialer Gefälligkeit²² liegt eine extrinsische Motivation vor. Gerade im letztgenannten Punkt kann jedoch auch eine Chance liegen. Wenn ein Konzert einer vertrauten Person viel bedeutet, kann das Konzert auch für deren Begleiter*in eine Wichtigkeit erlangen und Begeisterung auslösen. Außerdem besteht über die persönliche Beziehung eine gewisse Nähe.

Mit den intrinsischen Interessen sind auch die starken Wertungen (vgl. Kapitel 3.5.2) der Beteiligten verbunden. Sie sagen aus, was für die jeweiligen Personen relevant ist, was für die Einzelnen auf dem Spiel steht und wofür sie sich einsetzen. Nur wenn die Affizierung mit starken Wertungen verbunden ist, ergibt sich eine hohe Bedeutsamkeit, was

ein entscheidendes Merkmal von Resonanzbeziehungen ist. Musiker*innen und Musikvermittelnde müssen sich daher auch bewusst sein, warum und wozu sie ein Konzert geben. Dies kann musikalische oder außermusikalische Gründe haben, etwa ein bestimmtes Musikstück, inspirierende Mitmusizierende, einen faszinierenden Konzertsort, eine spannende Konzeption, einen anregenden Kontext, ein besonderes Publikum, ein soziales Anliegen oder eine herausfordernde Situation. Darüber hinaus sind starke Wertungen auch mit inneren Überzeugungen verbunden. Die intrinsischen Interessen sind daher tief verwurzelt und erzeugen eine starke Sinnhaftigkeit und Relevanz von Resonanzbeziehungen.

Für die Musikvermittlung besonders interessant ist, dass das Moment der Affizierung (und der Selbstwirksamkeitserfahrung, auf das im nächsten Kapitel eingegangen wird) nicht in einen aktiven Sender und passiven Empfänger aufgeteilt werden kann. Vielmehr ereignet sich Affizierung als mediopassives Handeln. Musizieren ist per se eine solche Interaktionsform von gleichzeitigem Hören und Antworten. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung, die sich als mediopassiv (oder medioaktiv) Interaktion versteht, agiert in einem hybriden Modus. Die Idee des Mediopassiv löst innerhalb der Resonanztheorie das Denken in Dichotomien auf. Bezogen auf die Konzertsituation bedeutet dies, dass eine Zerteilung der Beteiligten in aktive Musiker*innen und passive Zuhörer*innen die Möglichkeit von Resonanzbeziehungen verhindert. Eine mediopassiv Musikvermittlung versteht den Begriff der Vermittlung als wechselseitigen co-kreativen Prozess zwischen unterschiedlichen Menschen, in dem alle sowohl aktiv als auch passiv vorgehen. Nur wenn sowohl Musiker*innen, Musikvermittelnde als auch das Publikum sich mediopassiv (oder medioaktiv) verhalten, kann sich eine resonante Wechselbeziehung ereignen. Für die Agierenden auf der Bühne bedeutet dies, sich auch als Empfangende zu verstehen, d.h. nicht nur den Mitmusiker*innen zuzuhören, sondern auch das Publikum wahrzunehmen und auf dessen Agieren einzugehen. Das Publikum seinerseits hört aktiv zu, zeigt Interesse, ist präsent und teilt sich mit. Mit der Idee des Mediopassiv wird das Sender-Empfänger-Kommunikationsmodell unterlaufen. Die verteilten Rollen lösen sich auf und die Interaktionsprozesse verlaufen auf deutlich komplexere Weise. Letztlich verschwimmen mit der Idee des Mediopassiv auch die Grenzen zwischen einer Affizierung und Selbstwirksamkeit: Die Affizierung impliziert eine potenzielle Selbstwirksamkeit, was in der Umkehrung auch für die Selbstwirksamkeit gilt. Die Idee des Mediopassiv führt keinesfalls zu einer Verwässerung und Abschwächung von Beziehungen, vielmehr erfahren Wechselbeziehungen dadurch eine Dynamisierung.

3.2.2 Selbstwirksamkeit

Das Moment der Selbstwirksamkeit ist im Kontext der Affizierung zu verstehen, weshalb zur Klärung der Selbstwirksamkeit nochmals auf das Moment der Affizierung eingegangen wird. Denn für Rosa stehen die beiden ersten definierenden Merkmale von

22 In der Publikumsforschung existiert der Publikumstyp des (meistens männlichen) Begleiters, der ein kulturelles Angebot nicht aus inhaltlichem Interesse besucht, sondern weil seine Begleitung dies wünscht (Keuchel 2016, S. 624).

Resonanz, Affizierung und Selbstwirksamkeit, in einem wechselseitigen Verhältnis mit folgenden Merkmalen:

- »1) *Affizierung* im Sinne der Fähigkeit und Erfahrung eines ›Berührtwerdens‹ durch ein Anderes, ohne durch dieses Andere dominiert oder fremdbestimmt zu werden.
- 2) *Selbstwirksamkeit* im Sinne der Fähigkeit und Erfahrung, dieses Andere zu berühren oder zu erreichen, ohne über es zu verfügen oder es zu beherrschen.« (Rosa 2019b, S. 45, H.i.O.)

Affizierung und Selbstwirksamkeit sind gegenseitig aufeinander angewiesen und verstärken sich in ihrer Wechselwirkung, was jedoch nur möglich ist, wenn keine Entität über die andere bestimmt. Dies gelingt mit der dargelegten Idee des Mediopassiv, die auch Machtverhältnisse aufzulösen vermag. So wie die Affizierung geschieht auch die Selbstwirksamkeit nicht aus instrumenteller Absicht. Die Selbstwirksamkeit hat zwar das Ziel, das Andere zu berühren und zu erreichen, will es aber nicht dominieren und manipulieren. Selbstwirksamkeit entspricht einer eigenen, aktiven Antwort auf das Berührtsein durch die Affizierung (Rosa 2018b, S. 39). Auch die Selbstwirksamkeit ist verbunden mit einer körperlichen Reaktion, sei dies als Veränderung des Hautwiderstands (Gänsehaut), der Atemfrequenz, des Herzschlags oder des Blutdrucks (Rosa 2018b, S. 39). Rosa bezeichnet die Selbstwirksamkeit als Antwortgeschehen, was »sowohl ein gedankliches als auch leibliches Entgegengehen« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 7) meint. Daraus entsteht ein Dialog, sei dies in Form eines Blickwechsels, im Gespräch, beim Instrumentalspiel oder in der Auseinandersetzung mit einem Buch (Rosa 2018b, S. 40–41). Mit der Selbstwirksamkeit wird ein eigener Gestaltungsraum genutzt, die Welt wird durch die Gleichzeitigkeit von innerem Berührt- und äußerem Bewegtsein (als E-motion) erreichbar und gestaltbar. Verbunden mit intrinsischen Interessen entstehen durch Selbstwirksamkeitserfahrungen libidinöse Bindungen zur Welt (was Subjekte, Objekte und Ideen umfasst), die Rosa als vibrierenden Draht zur Welt bezeichnet (Rosa 2016, S. 24; S. 279). Der emotionale Inhalt dieser intensiven Beziehung bleibt offen, denn Resonanz meint keinen Gefühlszustand, sondern einen Beziehungsmodus (Rosa 2016, S. 280).

Für eine Resonanzresonanz ist entscheidend, dass mit der Selbstwirksamkeit auch eine entsprechende Selbstwirksamkeitserwartung verbunden ist (Rosa 2016, S. 270). Damit sich resonante Beziehungen ereignen, müssen sich die handelnden Personen auch Herausforderungen stellen, diese annehmen und überzeugt sein, etwas bewirken zu können (Rosa 2016, S. 271). Angst hingegen verhindert Resonanz (Rosa 2016, S. 206; S. 413). Mit der Selbstwirksamkeitserfahrung und dem wahrnehmbaren Gestalten der Welt ist bei Resonanzbeziehungen zudem eine soziale Anerkennung verbunden. Allerdings hängt die Anerkennung nicht vom Erfolg oder einer möglichen Belohnung ab, sondern von der Qualität der Beziehung und von der Erfahrung, selbstwirksam zu sein und damit andere zu berühren und zu erreichen (Rosa 2016, S. 274).

Die Selbstwirksamkeit im Sinne von Rosa meint nicht ein souveränes, autonomes Agieren, sondern ein Vorgehen, das eine Beziehung mitkonstituiert (Rosa 2019b, S. 46). Die Welt wird dabei weder als Gestaltungsobjekt gesehen, über das zur Umsetzung von eigenen Zielen und ohne Rücksichtsname auf Ressourcen verfügt werden kann, noch als Natur, der bloß zugehört und gefolgt werden muss, ohne dabei eigenständig und selbst-

wirksam zu antworten (Rosa 2019b, S. 47). Das Wechselspiel von Hören und Antworten, von Angerufen- und Selbstwirksamsein impliziert, dass zu Beginn einer Resonanzbeziehung noch keine richtige Antwort gewusst wird und es auch gar nicht darum geht, eine *richtige* Antwort zu finden; vielmehr geht es darum, sich überraschen und berühren zu lassen und in einem dynamischen Prozess eine Transformation zu erfahren (Rosa 2019b, S. 48). Auch ein stilles selbstwirksames Musikhören hat dieses Potenzial zur Transformation:

»Wenn Hörer also immer wieder sagen, *die Musik macht etwas mit uns*, dann ist das vielleicht nur die halbe Wahrheit, denn auch *wir machen etwas mit der Musik*. Und in diesem feinen, dynamischen Wechselspiel *verändern* wir uns, es passiert etwas mit uns. [...] Musik hat die Kraft zu verwandeln.« (Rosa 2023, S. 83, H.i.O.)

Das Moment der Selbstwirksamkeit in Resonanzbeziehungen schließt eine absolut verstandene Autonomie und ein Konkurrenzdenken, das einer Steigerungslogik verpflichtet ist, aus (Lijster et al. 2018, S. 32). Andererseits ist Resonanz auch nicht mit Achtsamkeit zu verwechseln, denn bei Resonanz geht es nicht um eine subjektive Haltung zur Welt, sondern um eine spezifische Qualität der Wechselbeziehung, worin die Selbstwirksamkeit eine wichtige Rolle spielt (Lijster et al. 2018, S. 33). Rosa will mit seiner Resonanztheorie die Rolle der Autonomie nicht grundsätzlich abwerten, denn ohne eine gewisse Autonomie sind weder Affizierung noch Selbstwirksamkeit möglich:

»Im Zustand der Fremdbestimmung oder Unterdrückung gleichen wir einer festgehaltenen Saite, die nicht schwingen kann. Eine Kritik der Resonanzverhältnisse zielt also notwendig auf Emanzipation und Autonomie. Allerdings [...] reicht diese freie Schwingungsfähigkeit als Kriterium für ein gutes Leben nicht aus. Resonanz ist eine zweiseitige *Beziehung*, ob sie gelingt, hängt auch von den begegnenden Weltverhältnissen selbst ab.« (Rosa 2016, S. 755, H.i.O.)

Eine autonome, selbstbestimmte Lebensführung als Merkmal eines gelingenden Lebens, ist für Rosa daher »zu einseitig beziehungsweise unterkomplex; es zu totalisieren ist [ein] Missverständnis, gegen das ich anschreibe.« (Rosa 2016, S. 756)

Die Resonanztheorie ist durchaus als Kritik an politischen und institutionellen Verhältnissen zu verstehen; sie fordert nicht nur das Recht auf Mitsprache und Mitgestaltung, sondern verlangt eine Transformation von allen Beteiligten, was eine Veränderung von bestehenden Machtverhältnissen einschließt. Sind die Weltverhältnisse jedoch »zu hermetisch geschlossen und versteinert, oder aber zu chaotisch unbestimmt oder *porös offen* [...], um *ihrerseits* mit eigener Stimme zu sprechen« (Rosa 2016, S. 755, H.i.O.), ist auch für ein autonomes und resonanzfähiges Subjekt keine Resonanz möglich. Eine Autonomie ist also immer eingeschränkt, da die Weltbeziehung einer Wechselbeziehung entspricht. Gleichzeitig sind Weltverhältnisse, auch wenn sie resonanzfeindlich sind und es sich um vermeintlich gegebene Strukturen handelt, in einem dynamischen Prozess wandlungsfähig und veränderbar.

»Resonanz birgt ein transformatives Element, das unsere Autonomiefähigkeit übersteigt; sie stellt sich nur und erst ein, wenn uns etwas begegnet, das *uns etwas zu sagen hat*, und genau diese Bedingung wird von einem Autonomieverlangen untergraben, das Selbstwirksamkeit nur als instrumentelle Selbstwirksamkeit im Sinne des *Beherrschens* und *Verfügens* versteht.« (Rosa 2016, S. 756, H.i.O.)

Wie bei der Affizierung ist es also auch bei der Selbstwirksamkeit entscheidend, dass nicht instrumentelle, sondern intrinsische Interessen handlungsleitend sind. Rosa ist sich der Verknüpfung von Selbstwirksamkeit und Macht bewusst und zielt mit seiner Resonanztheorie darauf ab, »den Machtlosen Selbstwirksamkeit zurückzugeben.« (Rosa 2016, S. 757, H.i.O.)

Resonanz als Antwortbeziehung beinhaltet daher auch immer eine *Ver-Antwortung* gegenüber der Welt. Denn was uns wichtig ist und was wir als unverfügbar erleben, demgegenüber tragen wir besonders Sorge. Dies hat auch mit dem Umstand zu tun, dass Resonanzbeziehungen mit starken Wertungen verknüpft sind:

»Eine resonante Beziehungsform schließt [...] den Aspekt der *Fürsorge* mit ein: Wo immer wir einem »sprechenden« Anderen begegnen, das uns »etwas zu sagen hat« und gerade darin unverfügbar bleibt, werden wir ihm mit einer Haltung der Achtung und Schonung, vielleicht sogar der Ehrfurcht begegnen, weil dieses Andere zu einer Quelle starker Wertungen wird.« (Rosa 2019b, S. 48, H.i.O.)

Resonanzbeziehungen pflegen infolgedessen einen verantwortungsvollen und fürsorglichen Umgang mit der Welt. Die Resonanztheorie kann durchaus auch zur Macht- und Institutionskritik herbeigezogen werden und fordert einen schonenden Umgang mit Ressourcen sowie eine Sensibilität für individuelle und strukturelle Ungerechtigkeit.

Zur Selbstwirksamkeit im Sinne von Rosa sind in Bezug auf die Forschungsfrage einige Anmerkungen zu machen. Für Musiker*innen bedeutet Selbstwirksamkeit nicht nur zu musizieren und im Dialog mit dem eigenen Körper, dem Instrument und den Mitmusiker*innen zu stehen, sondern im Konzert die Bühnensituation (oder den Spielort) auch als Gestaltungsraum zu bespielen, das Publikum wahrzunehmen, mit ihm in Austausch zu treten und es zu erreichen. Resonanz wird sich nicht einstellen, wenn die Musiker*innen Musik nur nach Vorgaben ausführen und sich nicht als selbstwirksam (und affiziert) erleben. Die Musiziersituation braucht also einen Spielraum, der allen Beteiligten gewisse Freiheiten und Entscheidungen überlässt und auch Lust macht, sich zu beteiligen.

Musiker*innen und Musikvermittelnde müssen bei ihren Tätigkeiten auch Freude empfinden und überzeugt sein, dass sie mit ihrer Begeisterung und ihrem Agieren das Publikum erreichen können und ihm etwas zu zeigen haben. Damit ist jedoch nicht gemeint, dem Publikum gefallen zu wollen, geschweige denn es mit der Musik manipulieren zu wollen. Vielmehr ist damit eine Gespanntheit auf die Reaktion des Publikums verbunden und eine Offenheit, sich dabei auch überraschen zu lassen und auf das Publikum einzugehen. Auch dem Publikum muss die Möglichkeit gegeben werden, selbstwirksam zu sein und dies auch mitteilen zu können.

Eine Selbstwirksamkeit auf Seiten des Publikums entspringt einem intrinsischen Interesse und entspricht einem intensiven Dabeisein und Mitvollziehen. Die Resonanzaffine Musikvermittlung versteht das Konzert als Situation des Co-Agierens und Co-Produzie-

rens. Dies kann in einem gedanklichen Entgegengehen und einer engagierten Auseinandersetzung mit der Musik erfolgen, verbunden mit einer körperlichen Reaktion (sei dies z.B. mit einer unmerklichen Bewegung, einem gehaltenen Atem oder einem Kommentar²³) oder aber in gebannter Stille, ganz besonders auch zwischen Schlussston und Applaus. Das Musikerlebnis im Konzert ist nicht auf das Zuhören beschränkt, sondern umfasst auch das Beobachten der Musiker*innen und deren Spielbewegungen, die intensiv mitverfolgt und innerlich mitvollzogen werden. Das Applaudieren ist zwar Ausdruck bestimmter Konventionen (wie die anderen Publikumsreaktionen auch), kann sich jedoch ganz unterschiedlich artikulieren (Toelle 2018). Ein Applaus in Resonanzbeziehungen entspricht auf jeden Fall nicht einem höflichen oder anerkennenden Applaus, sondern zeigt eine Begeisterung und zeugt von der Lust, die das Zuhören dem Publikum bereitet. Kinder, die den Klatsch-Knigge nicht kennen, verhalten sich beim Applaudieren ganz anders als Erwachsene. Ist die Situation eines Live-Konzerts für sie neu, so klatschen Kinder manchmal verhalten; wird ihnen bewusst (oder gesagt), dass sie mit ihrem Applaus auch eine Zugabe einfordern können, so können sie bisweilen sehr frenetisch und ausdauernd klatschen. Der Applaus in Kinderkonzerten kann, ausgehend von einzelnen Kindern, aber auch eine starke Eigendynamik entwickeln, die dazu führt, dass der Applaus nicht mehr den Musiker*innen gilt, sondern das Kinderpublikum sich selbst zuklatscht und dies auch sehr genießt. Dies entspricht jedoch nicht mehr einer Resonanzbeziehung, da die Kinder nur noch auf sich selbst bezogen sind und die Musiker*innen nicht mehr beachten. Selbstwirksamkeit ist nicht nur mit Freude und Spaß, sondern auch mit einer Machtausübung verbunden und bedarf einer Sensibilität für die Situation und eines Verantwortungsgefühls für die Beteiligten.

Auf die unterschiedlichen Formen von Selbstwirksamkeit (und Affizierung) in Verbindung mit starken Musikerlebnissen (Gabrielsson 2011) wurde bereits im Kapitel 2.4 eingegangen. Entscheidend für die Selbstwirksamkeitserfahrung auf Seiten des Publikums ist die Annahme, dass jede*r Einzelne Teil des Geschehens ist und dazu beiträgt, unabhängig von der Größe des Publikums²⁴. Der unerfahrene Konzertbesucher in Gabrielssons Studie, der mit seiner Begeisterung einen Zwischenapplaus auslöst, ist ein Beispiel dafür, dass eine Selbstwirksamkeit auf Seiten des Publikums aus einer unbändigen Lust und einem inneren Drang geschieht. Selbstwirksamkeit kann aber auch im Stillen ohne Beteiligung von weiteren Personen erfahren werden.

Für die Resonanzaffine Musikvermittlung ist hervorzuheben, dass nicht der Erfolg oder die Belohnung eine Selbstwirksamkeitserfahrung ausmachen, sondern die Qualität der Beziehung, in der sie vollzogen wird. Damit hebt sich die Bedeutung des Resonanzbegriffs bei Rosa grundsätzlich vom landläufigen Verständnis von Publikumsresonanz ab: Bei Resonanz nach Rosa geht es nicht um die Auslastungszahl im Publikum, um die Dauer des Applauses, um eine Sichtbarkeit und Lob in Kritiken, Medien und Kommentaren, um das Renommee der Akteur*innen oder des Spielorts oder die Höhe der Gage, sondern um die Beziehungsqualität unter den Beteiligten. Dies hat auch Auswirkungen auf den Auftrag und die Praktiken der Musikvermittlung. Wenn Selbstwirksamkeitserfahrungen einer intrinsischen und nicht instrumentellen Motivation folgen, so kann das Ziel einer Resonanzaffinen Musikvermittlung nicht das Erzeugen von Aufmerksamkeit und das Ge-

winnen von neuem Publikum sein, sondern liegt darin, resonante Musikbeziehungen zu begünstigen.

Beim Musizieren im Konzert findet nicht nur ein gleichzeitiges Hören und Antworten als mediopassive Tätigkeit statt, sondern auch ein musikalischer Wettstreit, der statt zu einer Resonanz- zu einer Entfremdungserfahrung führen kann. Wettstreit und Wettbewerb sind heikle Sphären für Resonanz, insbesondere, wenn sie mit Angst behaftet sind. Das Musizieren im Konzert geschieht nicht nur in einem mediopassiven Modus, sondern auch in konfligierender Kooperation²⁵. Unterschiedliche Stimmen kooperieren innerhalb eines gewissen Konfliktpotenzials, denn Musizieren beinhaltet auch Momente von Konkurrenz, Widerstand und Risiko. Ohne diese Gleichzeitigkeit von Widersprüchen würde Musik ihre Lebendigkeit verlieren, weshalb sie ein gewisses Maß an Wettstreit und Risiko braucht. Damit die Beziehungen innerhalb dieser Spannungsverhältnisse resonant sein können, muss mit der Selbstwirksamkeit auch ein Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Welt einhergehen.

3.2.3 Transformation

Die Transformation als drittes definierendes Merkmal einer Resonanzbeziehung ist eine wechselseitige Anverwandlung (wie Rosa die Transformation auch nennt), bei der Weltbeziehungen eine Veränderung erfahren und in denen eine »un-entfremdete Lebendigkeit« erlebt wird (Rosa 2019b, S. 45). Eine Anverwandlung²⁶ entspricht nicht einem Gleichmachen oder einer Imitation, denn die Anverwandlung beinhaltet einen eigenen Gestaltungsspielraum aller Beteiligten und lässt immer eine gewisse Differenz bestehen. Manche Anverwandlungen sind kaum bemerkbar oder nur vorübergehend, wie etwa ein Stimmungswandel. Andere betreffen prägende Erfahrungen, Haltungsänderungen oder gar biographische Schlüsselerlebnisse; auf jeden Fall aber »ist die Veränderung der Weltbeziehung ein konstitutives Element der Resonanzbeziehung: Wann immer wir mit der Welt in Resonanz treten, bleiben wir nicht dieselben. Resonanzerfahrungen *verwandeln* uns, und eben darin liegt die Erfahrung von Lebendigkeit.« (Rosa 2018b, S. 41, H.i.O.)

- 23 Das Publikum im 19. Jahrhundert äußert sich viel spürbarer als das heutige Publikum in einem traditionellen Konzert. So beschreibt Hanslick im Jahr 1865 die Reaktion des Wiener Publikums auf die Darbietung einer weitgehend autodidaktisch ausgebildeten Sängerin mit einer anfänglichen Zurückhaltung, die in eine murmelnde Zustimmung übergeht und schließlich in einem gewaltigen Zucken durch die Publikumsreihen mündet (Hanslick, Eduard: Sämtliche Schriften Band 1/7: Aufsätze und Rezensionen 1864–1865, S. 297–298) <https://o-library-oapen-org.catalogue.libraries.london.ac.uk/bitstream/handle/20.500.12657/34367/437212.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [15.07.2023].
- 24 Welche Rolle Gruppendynamiken in Bezug auf Resonanz spielen, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden; es kann lediglich auf die Gefahr der Manipulation hingewiesen werden, wenn die Zuhörer*innen sich nicht mit eigener Stimme beteiligen und unterschiedliche Stimmen und Widerstände keine Berücksichtigung finden.
- 25 Die Autorin dankt dem Soziologen Ganga Jey Aratnam für diesen Hinweis.
- 26 In der Anverwandlung machen sich die Beteiligten im Sinne einer Mimesis ähnlich, was gleichzeitig innerhalb des co-kreativen Prozesses etwas Neues und Individuelles hervorbringt (Mahlert 1998, S. 14).

Die Anverwandlung oder Transformation im Sinne von Rosa erfasst alle Beteiligten und ereignet sich in einem Wechselspiel von Affizierung und Selbstwirksamkeit. Dadurch unterscheidet sie sich von einer Aneignung auf grundsätzliche Weise: die Aneignung verläuft einseitig und ist auch ohne Affizierung und Selbstwirksamkeit möglich (Rosa 2018b, S. 42, 2019b, S. 45). Eine Aneignung »verwandelt die Aneignenden nicht, Anverwandlung dagegen verändert das erfahrende Subjekt wie die begegnende Welt im Sinne einer Selbst-Transformation (in ein sich eröffnendes Gemeinsames hin).« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 9) Während die Aneignung ergebnisorientiert und planbar ist, sich also einem im Voraus formulierten Ziel Schritt für Schritt nähert und einer Ressourcenerweiterung entspricht (Rosa 2016, S. 318), ereignet sich die Anverwandlung oder Transformation auf unvorhersehbare Weise und ist ergebnisoffen: »Die Anverwandlung kann nicht geplant, kontrolliert, gesteigert oder festgehalten werden, noch kann über sie verfügt werden.« (Müller-Brozović 2019a, S. 5) In der Transformation zeigt sich immer auch ein Eigensinn, dem man nicht habhaft wird (Rosa 2018b, S. 58). Es können daher immer nur Weltausschnitte anverwandelt werden, die sich einem aber auch wieder entziehen können (Rosa 2016, S. 318). Der Prozess der Transformation oder Anverwandlung ist

»zeitintensiv und erfordert das *Sich-Einlassen* auf die Dinge sowie die Bereitschaft, sich selbst zu verändern, sich gleichsam *aufs Spiel zu setzen*; zugleich ist sie nur dort möglich, wo Selbstwirksamkeit erfahrbar wird, was wiederum den Einsatz von Zeit, Aufmerksamkeit, Libido und Energie voraussetzt. Und sie enthält ein Moment des Unverfügbaren und deshalb Unbezahlbaren. Resonanz ist kein rechtliches oder ökonomisches Besitzverhältnis.« (Rosa 2016, S. 433, H.i.O.)

Die Beschreibung einer Transformation oder Anverwandlung liest sich wie die Erfahrung von gelingendem Musizieren und tatsächlich zieht Rosa zur Illustration einer Transformation die Musik bei, und zwar sowohl aus der Perspektive der Musiker*innen wie auch des Publikums. Am Beispiel von Igor Levit, der sich der *Mondscheinsonate* immer wieder annähert, mit ihr in einer fortwährenden Wechselbeziehung steht, sich mit ihrem Eigensinn auseinandersetzt und ihrer doch nie habhaft wird (und genau darin ein Glück empfindet), zeigt Rosa, dass auch der Eigensinn der *Mondscheinsonate* sich dynamisch verändert und dadurch auch Levit selbst und dessen Begegnung mit Beethovens Stück sich stetig verändern (Rosa 2018b, S. 58). In Resonanzbeziehungen transformieren sich beide Seiten in einem fortwährenden Prozess, denn »was die *Mondscheinsonate* [...] *sagt*, das hängt auch von unserer Antwort ab.« (Rosa 2018b, S. 58, H.i.O.)

Um die Transformation aus der Perspektive des Publikums zu erläutern, verweist Rosa auf die erwähnte umfangreiche Studie von Alf Gabrielsson (2011) und erwähnt daraus folgende Merkmale einer Transformation: »Kontrollverlust«, »neue[...] Einsichten in die eigenen Möglichkeiten und Bedürfnisse«, »veränderte[...] Erfahrung der Situation, des eigenen Körpers und Geistes oder von Zeit und Raum« sowie eine »veränderte[...] Lebenseinstellung.« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 8–9) Diese Merkmale von starken Musikerlebnissen, die aus einer resonanten Musikbeziehung entspringen und eine Transformation bewirken, werden in ähnlicher Formulierung auch in der vorliegenden Arbeit erläutert (vgl. Kapitel 2.4 und Abb. 2).

Zur Konkretisierung der Transformation innerhalb von Resonanzbeziehungen wird daher nochmals auf die beiden längeren Zitate aus Gabrielssons Studie (vgl. Kapitel 2.4) eingegangen und einzelne Aspekte, in denen sich Merkmale von Resonanzbeziehungen und einer Transformation zeigen, hervorgehoben. Zunächst zum Zitat des unerfahrenen Konzertbesuchers, der in einem Flugzeughangar Dvořáks Sinfonie *Aus der Neuen Welt* unter der Leitung von Sergiu Celibidache hört (Gabrielsson 2011, S. 306–307). Der Konzertanlass bedeutet dem Interviewten sehr viel, was vermuten lässt, dass der Konzertbesuch mit starken Wertungen verbunden ist. Ein Live-Orchester zu hören, scheint für ihn ein besonderer Anlass zu sein. Dvořáks *Aus der Neuen Welt* kennt er noch nicht, verbindet mit dem angekündigten Live-Konzert aber eine große Vorfreude und Offenheit, die sich auch in seiner leiblichen Befindlichkeit zeigt (»Went there with open ears and eyes.«). Der Konzertbesucher erzählt nicht nur von einer starken Affizierung, die er als Überwältigung erlebt, sondern beschreibt auch, was ihn besonders fasziniert hat, nämlich die Melodien, Harmonien, die Instrumentation und Klangfarben. Dies offenbart, dass der Zuhörer sich auf intensive Weise mit der Machart der Musik auseinandersetzt, was einer Selbstwirksamkeit entspricht. Die Musik beschäftigt ihn nicht nur kognitiv, sondern erfasst ihn auch emotional und er erfährt dadurch eine Stärkung: »It felt majestic, beautiful, and great.« Die Selbst- und Weltbeziehung des Zuhörers verändern sich: er gewinnt an Selbstvertrauen, das ihn zu einer Gegenreaktion zwingt. Nach dem emotionalen Kontrollverlust, der sich in einer Überwältigung zeigt, folgt eine unvorhersehbare Veränderung, die sich auch in seinem Willen niederschlägt und sich in einer Reaktion äußert, für die der Interviewte eine Formulierung wählt, die ihn als handelnde Person in den Hintergrund rücken lässt und die an die Idee des Mediopassiv erinnert: Es geschah – »it set forces into motion« – und zwar mit einer solchen Dringlichkeit, dass der Zuhörer unmittelbar nach dem letzten Ton beginnt, enthusiastisch zu klatschen. Nun ist (nach einer intensiven inneren Beteiligung) endlich seine Zeit sowie sein Gestaltungsraum gekommen und er reißt mit seiner öffentlich kommunizierten Begeisterung die Hälfte des Publikums mit. Dem Zuhörer wird erst im Verlaufe des Applauses bewusst, dass er gerade eine Konvention gebrochen hat (denn offenbar wollen die Musiker*innen noch einen weiteren Satz der Sinfonie spielen), viele Personen wegen ihm eine Tradition überwunden haben und mit ihm gemeinsam die Musik und die Musiker*innen begeistert gefeiert haben – und gleichzeitig für eine Irritation und einen ungewollten Unterbruch des Konzerts sorgen. Erneut verändert sich das Selbst- und Weltverhältnis des Zuhörers. Nun verlangt »the same music« eine Konzentration beim Zuhören, die er aber nicht mehr aufbringen kann; die gleiche Musik ist eine andere geworden: »[it] didn't have the same positive power that it had in the beginning.« (Gabrielsson 2011, S. 307) Im geschilderten Konzerterlebnis erlebt der Zuhörer ein starkes Musikerlebnis, dessen Lebendigkeit ihn, das Publikum, den Dirigenten, das Orchester, die Musik, ja die ganze Situation verändert. Ein solches Ereignis ist weder vorhersehbar noch kontrollierbar. Es ist auch nicht steigerbar. In der veränderten Weltbeziehung des Zuhörers entwickelt die Musik einen Eigensinn, sie entzieht sich der Aufmerksamkeit des Zuhörers und verliert für ihn schließlich an Kraft. Dennoch ist dieses starke Musikerlebnis dem Zuhörer in Erinnerung geblieben und hat ihn geprägt.

Die Person im zweiten Zitat von Gabrielsson, ein Orchestermusiker, hat offenbar schon mehrfach starke Musikerlebnisse erfahren und sehnt sich nach weiteren, ja er

befindet sich sogar »on the hunt for magic moments« (Gabrielsson 2011, S. 243). Aus Erfahrung weiß er jedoch, dass diese nicht geplant oder bestellt werden können, sondern sich nur unter günstigen Bedingungen ereignen und zwar wenn etwas »over and above the ordinary« passiert. Wenn sich etwas Außerordentliches ereignet, reagieren die Musiker*innen auf besondere und unerwartete Weise: »The musicians surprise each other and themselves on the stage, they achieve something they didn't think they could do.« Die Musiker*innen lassen sich vom Unerwarteten affizieren. Sie werden davon überrascht – und überraschen sich selbst und andere. Ihre Beziehungen untereinander verändern sich. Sie befinden sich im Bereich des Mediopassiven und entwickeln in der Gruppe eine besondere Form von Energie und Selbstwirksamkeit. Die Transformation verändert nicht nur jede*n Musiker*in, sondern auch deren Zusammenspiel. Ihr Musizieren entspricht keineswegs der geproben und vereinbarten Interpretation, erreicht jedoch eine Qualität, die sich jenseits von gängigen Kategorien bewegt und die der Musiker mit dem Prädikat »extra-magic moments« auszeichnet, was einem überschießenden Moment gleichkommt. In solchen Momenten kann er sein ganzes Potenzial ausschöpfen. Starke Musikerlebnisse haben für den Musiker sowohl auf der Bewertungs- als auch auf der Begehrenslandkarte (also bei den starken und schwachen Wertungen) höchste Priorität. Sie sind sehr wichtig und machen gleichzeitig großen Spaß. Doch der Musiker weiß, dass diese besonderen Momente nur mit vollem Risiko, höchster Aufmerksamkeit und ganzem Energieeinsatz zu haben sind. Er vergleicht ein solches Musizieren mit einem Drahtseilakt. Das Musikensemble spielt nicht nur besonders lebendig, sondern setzt alles aufs Spiel und lässt zu, dass auch ein Absturz möglich ist. Damit zeigen die Musiker*innen eine große Offenheit und hohe intrinsische Motivation sowie eine Form von Selbstwirksamkeit, deren Erfolg nicht mit einer äußeren Belohnung gewürdigt wird, sondern mit einer veränderten Selbst- und Weltbeziehung (»you're flying«) und einer intensiveren, veränderten Beziehung zum Publikum, die sich auch körperlich und in der Kommunikation zeigt (»you can see it in their eyes, you notice more involvement, you see a direct communication between the stage and the audience«). Obwohl die Musiker*innen sich in einer extremen Situation befinden und sozusagen um ihr Leben spielen, nehmen sie auch das Publikum wahr und stehen mit ihm in einer Wechselbeziehung von Hören und Antworten. Der interviewte Musiker empfindet sich nicht nur als Gebenden, sondern auch als Empfangenden. Indem der »kick you yourself get« auch weitergegeben wird, verdoppelt sich der Impuls, was wiederum den magischen Moment verstärkt: »That's the best that can happen of anything.« (Gabrielsson 2011, S. 244)

Die Qualität von starken Musikerlebnissen liegt also in lebendigen Beziehungen, die alle Beteiligten erfasst, miteinbezieht und verändert. Die Beschaffenheit der Beziehung vergleicht der Musiker mit einer Liebe, die alle Beteiligten, ihn selbst, die Gruppe und die Menschen im Publikum erreicht. Sich selbst erlebt der Musiker dabei in einer mediopassiven Haltung: einerseits streckt er seine Fühler aus und vergleicht sich mit einer Antenne (»I feel like an aerial«), andererseits versteht er sich auch als Medium »for something that sometimes reaches all the way to the audience.« (Gabrielsson 2011, S. 244) Wer also das Publikum erreichen und musikalisch involvieren will, muss offen sein für Unerwartetes, sich selbst

und die Mitmusiker*innen überraschen, das Publikum mit einem feinen Sensorium wahrnehmen und mit ihm interagieren. Das musikalische Involviertsein in Form von starken Musikerlebnissen äußert sich in einer Co-Produktion und einer Transformation aller Beteiligten. Dass starke Musikerlebnisse als magische Momente nicht mit einem Trick herbeigezaubert werden können, sondern unverfügbar sind, durchzieht die ganze Erzählung des Musikers.

Da Ursula Brandstätter (2013b) Musik als involvierende Kunst bezeichnet und eine Theorie der ästhetischen Transformation entwickelt hat, die auf Ähnlichkeitsbeziehungen beruht, wird an dieser Stelle kurz darauf eingegangen, bevor sich Kapitel 6.1.3 damit befasst. Brandstätter zeigt auf, dass das Denken in Analogien und Beziehungen, die auf Ähnlichkeiten beruhen, ein kausales Denken mit dem Ziel einer Eindeutigkeit überwindet und ein offenes Denken ermöglicht, das Widersprüche und Mehrdeutigkeit nicht nur zulässt, sondern einfordert (Brandstätter 2015, S. 53–54). Ein analoges Denken, so Brandstätter, schafft Freiräume, in denen Widersprüche fruchtbar gemacht und Erkenntnisse gewonnen werden können. Ästhetische Erfahrungen beinhalten für Brandstätter in diesem Sinne nicht nur eine Erkenntnis *von* Kunst, sondern auch eine Erkenntnis *durch* Kunst (Brandstätter 2013b). Brandstätter verortet eine Ambiguitätstoleranz, die sich aufgrund der vorhandenen Widersprüche und Mehrdeutigkeiten in ästhetischen Erfahrungen manifestiert, durchaus auch in einem politischen Kontext: »Wenn wir uns auf ästhetische Phänomene einlassen, lernen wir, mit Pluralität, Heterogenität, Differenzen und Widersprüchen umzugehen.« (Brandstätter 2013a)

Resonanzbeziehungen mit Musik weisen die von Ursula Brändstätter (2013a) beschriebenen Merkmale ästhetischer Erfahrungen auf: es handelt sich um Differenz Erfahrungen, die in einem Wechselspiel eine Selbst- und Weltbeziehung verschränken und daher immer körperlich-leiblich und lebensweltlich verankert sind sowie kein primäres äußeres Ziel verfolgen, sondern ihren Sinn in sich selbst tragen. Resonanzbeziehungen zeichnen sich wie die ästhetischen Transformationen nach Ursula Brandstätter durch eine »Eigenzeitlichkeit« und »Eigenräumlichkeit« aus: sie werden als insulares Ereignis erlebt, das den Fluss der Zeit und das Verhältnis zum Raum verändert (Brandstätter 2013a). Die Welt zeigt sich in Resonanzbeziehungen (respektive in ästhetischen Erfahrungen) in ihrer materialen und sinnlichen Beschaffenheit, d.h. sowohl in ihrer Präsenz als auch in ihrer Bedeutung (Gumbrecht 2003, S. 210ff. in: Brandstätter 2013a), wobei ästhetische Erfahrungen sich einer sprachlichen Beschreibung entziehen²⁷ (Brandstätter 2013a).

Resonanz erster und zweiter Ordnung

In einem aktuelleren Artikel beschreibt Rosa die Spannung zwischen zwei unterschiedlichen Ordnungen von Resonanz am Beispiel verschiedener Transformationsformen, nämlich zwischen einer

27 Das Unvermögen, ästhetische Erfahrungen in adäquaten Worten zu beschreiben, weist darauf hin, dass auch eine empirische Untersuchung von Resonanzbeziehungen mit dieser Schwierigkeit umgehen muss. Die umfangreiche Studie von Gabrielsson (2011), in der Menschen von ihren starken Musikerlebnissen berichten, erhält dadurch eine umso größere Wichtigkeit.

»resonance« as a fleeting social or transient aesthetic experience« on the one hand and resonance as a stable, reliable mode and sense of being in, or relating to, the world. I have tried to account for this gap between resonance as a temporary, extra-ordinary, even ecstatic emotional peak-experience and resonance as an established, perhaps even institutionalized mode of relating to the world by distinguishing between immediate experiences of resonance and long-term axes and dispositions of resonance. But now I feel that this is not enough: Sometimes subjects gain a sense and experience of resonance precisely through routine actions in repetitive practices. I would like to capture these latter forms by introducing the concept of »second order resonance« but including this as a systematic aspect into the resonance conception is still work in progress.« (Rosa 2020, S. 406)

Eine Resonanzerfahrung erster Ordnung entspricht einem starken, ekstatischen Erlebnis, das die Erwartungen sprengt und bisherige Präferenzen, den Habitus und das soziale Feld zu verändern mag, also auch die starken Wertungen schlagartig und nachhaltig transformiert. Rosa illustriert dies am Beispiel des Disc Jockeys Alan Freed, der als Jazz- und Klassikliebhaber Rock'n Roll verabscheut, bis er eines Tages bei einem Rockkonzert fasziniert und erschüttert feststellt: »Let's face it [. . .] rock n'roll is bigger than all of us.« (Rosa 2020, S. 400) Durch dieses Schlüsselerlebnis verändert Alan Freed auch seine Tätigkeit: er wird zu einem der wichtigsten Förderer von Rock'n Roll und setzt sich energisch für eine Veränderung von Musikinstitutionen ein (ebd.).

In Resonanzerfahrungen zweiter Ordnung sind die Transformationen zwar auch ergebnisoffen, sie stoßen Gewohnheiten jedoch nicht gänzlich um, sondern führen zu deren Vertiefung und Erweiterung. Sowohl Rituale als auch Routinen können Resonanzerfahrungen zweiter Ordnung begünstigen (Lijster et al. 2018, S. 44; Rosa 2020, S. 406):

»Rituale dienen in allen Kulturformen dazu, uns mittels vertrauter, eingeübter Muster, Formen und Praktiken die Begegnung mit dem Unbekannten, Unerwarteten, Unverfügbaren zu ermöglichen. Sie erzeugen dazu »Resonanz zweiter Ordnung« in dem Sinne, dass sie uns erfahrungsbereit, offen und empfänglich werden lassen. Wenn sie allerdings erstarren, entsteht stattdessen Entfremdung: Die rituellen Abläufe sagen uns dann nichts mehr, sie berühren uns nicht mehr, erzeugen gähnende Langeweile.« (Rosa 2023, S. 154)

Nur wenn eine gleichzeitige Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit eines Rituals wahrgenommen wird, entwickelt es ein Potenzial für Resonanzerfahrungen. Ist dies der Fall, so entwickeln darin geübte Menschen ein feines Gespür für Resonanzmomente und festigen ihre bestehende Resonanzachse. Dies kann innerhalb eines traditionellen Konzerts geschehen oder in neuen Formen eines Konzertrituals.

Die Unterscheidung in resonante Beziehungen erster und zweiter Ordnung bedeutet für die Resonanzaffine Musikvermittlung, dass nicht nur überwältigende Musikerlebnisse, die eine grundsätzliche Neuausrichtung einfordern, oder besondere ästhetische Erfahrungen, die lebenslang in Erinnerung bleiben, resonante Musikbeziehungen stiften und verändern können, sondern auch innerhalb Rituale und Repetitionen starke Resonanzachsen

wachsen können. Um ein musikalisches Involviertsein zu begünstigen, bedarf es daher nicht unbedingt umwälzender Innovationen oder großer Irritationen, je nach Person und Situation sind es eher vertraute Verhältnisse oder Stille, die Resonanzbeziehungen ermöglichen. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung kann daher ganz unterschiedlich vorgehen und zeichnet sich nicht durch das Kreieren vermeintlicher Überwältigungsszenarien aus.

Ob in Resonanzbeziehungen erster oder zweiter Ordnung – mit der Transformation ist immer, bedingt durch die Begegnung mit einem Anderen, auch die Veränderung des eigenen Horizonts verbunden:

»Violating the meaning of one's interpretive horizon can clearly constitute a major experience of resonance! More than this, I claim that an element of transgression of this horizon is necessary for resonance to happen. Resonance is the result of an encounter with something that is not (entirely) captured by my standard interpretive frames.« (Rosa 2020, S. 400)

Daraus lässt sich für die Resonanzaffine Musikvermittlung schließen, dass mit Resonanzbeziehungen und der damit verbundenen Transformation immer auch eine Form von Bildung verbunden ist (vgl. dazu Kapitel 3.8). In der Transformation verändert sich der Horizont und Interpretationsrahmen und damit auch (sei es radikal in Resonanzbeziehungen 1. Ordnung oder auf kontinuierliche, vertiefende und erweiternde Weise in einer Resonanzbeziehung 2. Ordnung) die starken Wertungen (Rosa 2020, S. 399; 409–410).

Resonanzethik

Da Resonanz eine Begegnung mit einem Anderen und keine Echobeziehung ist, geht es weder um das Nostrifizieren eines Anderen noch um das Affirmieren von Gewissheiten und der eigenen Identität, sondern um deren Transformation:

»For in contrast to an echo, which is hearing your own sound or voice thrown back at you by some obstacle, resonance is an answer by a different voice, in a different tone or frequency. This necessarily implies difference. We can only get in resonance with something or someone out there that is insurmountably different from us and non-controllable. Therefore, it is not about the ›nostrification‹ of another, and not about the reinforcement or affirmation of one's identity, but about its transformation.« (Rosa 2020, S. 399)

Die Transformation ereignet sich aufgrund der Unverfügbarkeit von Resonanz als ergebnisoffene Selbst-Transformation. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung kann daher nicht andere transformieren, sondern bedarf einer eigenen Offenheit für Veränderungsprozesse und einer Haltung, die Rosa (2020, S. 411) als »responsability« bezeichnet: Resonanzaffine Musikvermittler*innen sind sich nicht nur einer Verantwortung gegenüber dem Publikum, den Musiker*innen, ja der Umwelt im umfassenden Sinn bewusst, sie trainieren und entwickeln ihre Verantwortung auch und orientieren sich an folgender Resonanzethik:

»This is an ethics that tries to let the other be, to preserve its voice, but nevertheless seeks to reach out and touch it and let it transform itself: The resonant subject does not try to transform the other, but it might try to open routes for self-transformation for the other. In this sense, the autonomy of the other is always respected: It is a consequence of accepted inaccessibility. I believe this sense of care for the other even extends beyond subjects: When we are in resonance with nature, or a piece of art, for example, we try to preserve it carefully.« (Rosa 2020, S. 410)

3.2.4 Unverfügbarkeit

Die Unverfügbarkeit als definierendes Merkmal von Resonanz hat zur Konsequenz, dass Transformationen ergebnisoffen sind und die Differenz und Autonomie des*der Anderen respektiert werden (Rosa 2020, S. 410). Das Resultat von Resonanzbeziehungen mit anderen Menschen, Ideen, Dingen, Arbeit, Natur – kurz mit der Welt – kann nicht prognostiziert werden (Rosa 2021, S. 247). Da jedoch aus der wechselseitigen Offenheit und dem gegenseitigen Erreichen und Erreichtwerden eine Lebendigkeit entspringt (was das Wesen der Transformation ausmacht), sieht Rosa in der Unverfügbarkeit von Transformationen den »Ort der *Natalität*, die Hannah Arendt zu den Grundbedingungen menschlicher Existenz zählt: Die Fähigkeit zum Neuanfang ergibt sich aus dem ergebnisoffenen, resonanten Zusammenhandeln der Menschen.« (Rosa 2021, S. 247–248, H.i.O.) Auch wenn der Begriff Unverfügbarkeit ein Unvermögen und eine Einschränkung impliziert, birgt Unverfügbarkeit vor allem ein kostbares Potenzial für Neues, Lebendiges.

Aufgrund ihrer Unverfügbarkeit lässt sich Resonanz weder anhäufen, speichern noch instrumentell steigern (Rosa 2018b, S. 45). Das Moment der Unverfügbarkeit prägt die Resonanztheorie auf entscheidende Weise:

»Vielleicht impliziert die prinzipielle Unverfügbarkeit von Resonanz tatsächlich auch, dass man ihrer theoretisch niemals völlig und erschöpfend habhaft werden kann. Der Begriff wird dürr und beginnt sich zu entziehen, wenn man ihn philosophisch *festzunageln* versucht. Weil Resonanz aber auch eine unmittelbare Erfahrungswirklichkeit darstellt, entfaltet er dennoch eine eigentümliche Faszinationskraft.« (Rosa 2016, S. 761, H.i.O.)

Eine theoretische Annäherung an das Moment der Unverfügbarkeit unternimmt Rosa über eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Verfügbarkeit, die den Menschen strukturell (von außen) und kulturell (von innen) dazu zwingt, die Welt »zu erschließen, zu erreichen, anzudeuten, zu beherrschen und zu kontrollieren [...]». Dabei geht es oft nicht darum, Dinge – Weltausschnitte – überhaupt erreichbar zu machen, sondern sie schneller, leichter, effizienter, billiger, widerstandsloser, sicherer verfügbar zu haben.« (Rosa 2018b, S. 20)

Vor seiner Beschäftigung mit der Resonanztheorie, forschte Rosa zur Beschleunigung und ihren Auswirkungen auf die Gesellschaft (Rosa 2013). Daher kommt er zu folgender These: »Die Sozialformation der Moderne ist strukturell dadurch gekennzeichnet, dass sie

sich nur dynamisch zu stabilisieren vermag, während ihr kulturelles Programm auf eine systematische Vergrößerung der individuellen und kulturellen Weltreichweite zielt.« (Rosa 2016, S. 518, H.i.O.) Rosa diagnostiziert als treibendes Motiv der Moderne den Wunsch, »Welt in Reichweite [zu] bringen« und die eigene Weltreichweite zu vergrößern (Rosa 2016, S. 521, H.i.O.). Mit dem Streben, die eigene Weltreichweite auszudehnen, ist auch die Ausübung von Macht verbunden, was auf Kosten anderer geht (Rosa 2018b, S. 24). Wer aber nur darauf fokussiert, die Welt auf immer raffiniertere Weise zu erreichen, verliert die Fähigkeit, selbst erreichbar und affizierbar zu sein.

Doch selbst wenn alles möglichst erreichbar, planbar und voraussehbar gemacht werden soll, bestimmt nicht die Verfügbarkeit, sondern konstituiert »Unverfügbarkeit [...] menschliches Leben und menschliche Grunderfahrung« (Rosa 2018b, S. 9), beispielsweise beim Spielen, in der Liebe oder im Umgang mit dem Tod. Wie wir uns auf individueller, kultureller, institutioneller und struktureller Ebene zur Unverfügbarkeit verhalten, sagt etwas über unsere Beziehung zur Welt aus (Rosa 2018b, S. 10).

Rosa unterscheidet vier Dimensionen von Verfügbarkeit. Die erste Dimension ist das Sichtbarmachen (Rosa 2018b, S. 21). Es wird ein Bewusstsein geschaffen, dass etwas da ist und dieses Etwas erkennbar ist. Das Sichtbarmachen beinhaltet jedoch auch das Streben nach einer Verstärkung: etwas soll besser, länger, intensiver und nicht nur wenigen, sondern vielen, wenn nicht allen, sichtbar gemacht werden²⁸. Die zweite Form von Sichtbarmachen entspricht einem Erreichbar- oder Zugänglichmachen²⁹ (Rosa 2018b, S. 21). Damit ist nicht nur ein Wahrnehmen verbunden, sondern auch ein Prozess der Umsetzung. Etwas wird nicht nur sichtbar, sondern auch erlebt oder realisiert. Dazu werden Ressourcen eingesetzt und eventuell vorhandene Hindernisse überwunden. Das Zugänglichmachen ist mit einer Expansion verbunden, die physisch oder territorial erfolgen kann. Die dritte Dimension der Verfügbarkeit ist das Beherrschbar- und Kontrollierbarmachen (Rosa 2018b, S. 21–22). Hierfür ist der Kolonialismus ein Beispiel, der die Welt(-beziehungen) bis heute auf grundlegende Weise prägt. Aber auch die Technik beherrscht mit ihren Erfindungen die Welt und ist eine Konsequenz von Wissenschaft und Forschung. Das Beherrschbar- und Kontrollierbarmachen ist daher auch nicht prinzipiell schlecht, sondern Basis der menschlichen Entwicklung. Die vierte Dimension der Verfügbarkeit ist die Nutzbarmachung: was beherrscht und kontrolliert wird, wird auch nutzbar gemacht und zum eigenen Vorteil oder für bestimmte Zwecke instrumentalisiert (Rosa 2018b, S. 22). Mit einer Nutzbarmachung wird die Welt gestaltet oder es werden neue Welten erzeugt.

Alle vier Dimensionen des Verfügbarmachens beinhalten das Moment der Steigerung und sind institutionalisiert (Rosa 2018b, S. 23). Wissenschaft will Wissen schaffen und vergrößern, Technik will unsere Möglichkeiten erweitern und Weltausschnitte beherrschen und kontrollieren, die Wirtschaft basiert auf Wachstum, Recht und Politik

28 Das Sichtbarmachen entspricht jedoch *nicht* einer Aufmerksamkeitssteigerung im Sinne einer Marketingstrategie.

29 Damit ist in Bezug auf die Forschungsfrage ein Zugänglichmachen von Musik gemeint, das sich nicht auf den Text (Notation), sondern auf die Aufführung von Musik bezieht. Während Musik als Notation nur von Expert*innen gelesen werden kann, wird sie in ihrer aufgeführten Form für eine breite Öffentlichkeit zugänglich.

steuern und kontrollieren soziale Prozesse (Rosa 2018b, S. 23). Auch wenn diese Schilderungen ein negatives Schlaglicht werfen, richtet sich die Resonanztheorie keineswegs gegen Wissenschaft, Technik, Wirtschaft, Recht und Politik. Für Rosa ist der Wunsch nach einem Verfügbarmachen der Welt anthropologisch angelegt und Voraussetzung dafür, zu sich und dem eigenen Weltverhältnis in Distanz zu gehen, was wiederum die Grundlage für eine Entwicklung darstellt (Rosa 2018b, S. 37). Rosa äußert sich nicht grundsätzlich gegen eine Verfügbarkeit, vielmehr plädiert er für einen differenzierten Umgang mit ihr, denn vollends ausgeschlossen ist Resonanz nur, wenn alle vier Dimensionen der Verfügbarkeit umgesetzt werden (Rosa 2018b, S. 52).

Genauso verunmöglicht aber auch eine vollkommene Unverfügbarkeit eine Resonanzbeziehung und steht gar im Widerspruch zu ihr, da Resonanz eine Affizierung voraussetzt. Mit einer vollkommenen Unverfügbarkeit wäre die Welt oder zumindest ein Weltausschnitt weder sichtbar, erreichbar, beherrschbar noch nutzbar. Dies offenbart, dass mit einer totalen Unverfügbarkeit keine Resonanzbeziehungen möglich sind. Resonanz, als Erfahrung unverfügbar, ist gleichzeitig konstitutiv auf eine gewisse Verfügbarkeit der Welt angewiesen, nämlich auf eine Halbverfügbarkeit (Rosa 2018b, S. 48). Dies erläutert Rosa am Beispiel der Musik, die man wahrnehmen muss, um womöglich mit ihr in eine Resonanzbeziehung zu kommen. Dies entspricht der ersten Dimension der Verfügbarkeit, nämlich dem Sicht- oder hier eher dem Hörbarmachen (Rosa 2018b, S. 49). Die Steigerung der Verfügbarkeit illustriert Rosa am Beispiel des Musikwesens, das seit jeher versucht, »Musik verfügbar zu machen: Zunächst in regelmäßigen und professionalisierten Aufführungspraktiken, dann aber durch das Bannen der Klänge auf Tonträger.« (Rosa 2018b, S. 49), was einem Erreichbarmachen, der zweiten Dimension der Verfügbarkeit, entspricht.

Wenn jedoch die dritte Dimension, das Beherrschbarmachen, vollständig eingelöst ist, entzieht sich die Möglichkeit einer Resonanz. Nur solange die Welt, das Gegenüber, die Musik auch eine eigene Stimme, einen Eigensinn äußert, wenn sie also nicht vollständig beherrscht, begriffen oder verstanden wird, sondern etwas verbirgt, das nach einer weiteren Beschäftigung ruft, ist eine Resonanzbeziehung möglich (Rosa 2018b, S. 52). Als Kronzeuge für eine solche Resonanz zitiert Rosa wiederum Igor Levit, der über die *Mondscheinsonate* sagt: »Je häufiger ich eine Sonate spiele, je mehr ich damit arbeite, desto weniger verstehe ich sie, desto mehr entfernt sie sich von mir, desto glücklicher werde ich damit, und desto öfter will ich sie spielen.« (Rosa 2018b, S. 53) Dieses Beispiel illustriert auch, dass die Unverfügbarkeit einen responsiven Charakter hat; Levit steht mit der Sonate im Dialog, sie spricht zu ihm. Rosa betont, »dass die Unverfügbarkeit des Gegenübers in einer Resonanzbeziehung eine *qualifizierte* Unverfügbarkeit ist: Es kann sich nicht einfach um die Unverfügbarkeit des Zufalls handeln – und eben deshalb meint Unverfügbarkeit hier nicht einfach Kontingenz.« (Rosa 2018b, S. 56)

Kunst, und im Speziellen die Musik, bietet gemäß Rosa aufgrund ihrer Unverfügbarkeit ein hohes Potenzial für Resonanz. Zudem befördert auch das Kunstverständnis der Moderne die Annahme, dass Kunst eine potenzielle Resonanzsphäre bildet. In der Kunst wird eine bestimmte »Kraft« vermutet, was sich bereits darin zeigt, dass das Kreieren von Kunst eine Inspiration, aber auch eine Auseinandersetzung mit ihr braucht, die sich durchaus auch gegen die eigentliche Intention der Künstler*in stellt (Rosa 2016, S. 474). Kunst, so Rosa, beruht auf einer »prinzipiellen *Unverfügbarkeit* des künstlerischen

Momentes« und geht über eine verfügbare Technik hinaus, weshalb »der ›wahre‹ Künstler nicht nur ein brillanter Virtuose und Techniker sei, sondern von der Kunst beseelt sein müsse«, was jedoch nicht erzwungen oder kontrolliert werden könne (Rosa 2016, S. 475). Die Unverfügbarkeit betrifft jedoch nicht nur die Produktion, sondern auch die Rezeption von Kunst: »Wer dafür die ›Antennen‹ nicht hat oder nicht in der richtigen ›Stimmung‹ ist, ist nicht in der Lage, die Tiefe oder genauer: die eigene Stimme eines künstlerischen Werkes (sei es ein Konzert, ein Gedicht, eine Skulptur oder ein Gemälde) zu erfassen und zu begreifen.« (Rosa 2016, S. 476) Dazu bedarf es einer Affizierung, deren Natur jedoch nach Auffassung von Rosa unscharf und mehrdeutig ist und eine »eigentümliche Leerstelle in der modernen Konzeption von Kunst« darstellt (Rosa 2016, S. 476). Die Kraft der Kunst, so vermutet Rosa mit Bezug auf Christoph Menke, liegt nicht in einer außermenschlichen Muse, sondern sei eine Kraft des Menschen, die unverfügbar und daher vor- oder außersubjektiv ist (Rosa 2016, S. 477). Rosa bezeichnet Kunst als Ringen und prekäres Antwortgeschehen zwischen einem vermögenden und gestaltenden Subjekt einerseits und einer eigenständigen Quelle andererseits, die er mit Menke als ein Zusammen- und Gegeneinanderwirken von Bewusstheit und Rausch bezeichnet (Rosa 2016, S. 478). Mit dieser Annahme kann Kunst als Resonanzgeschehen verstanden werden, als

»ein prekäres Antwortverhältnis zwischen zwei eigenständigen, sich stets auch widersprechenden, oftmals auseinanderstrebenden und sich im gestaltenden Ringen transformierenden Stimmen, das alle [...] Merkmale einer Resonanzbeziehung erfüllt. Das bedeutet insbesondere auch, dass es [...] scheitern kann: durch zu große Offenheit oder Rigidität des vermögenden Subjekts oder durch eine zu enge Bestimmtheit oder zu vage Unbestimmtheit des kreativen Impulses. Weil Kunst in diesem Sinne ein unkontrollierbarer Balanceakt ist, bleibt sie unverfügbar und unwahrscheinlich, kann sie scheitern und wird der Schaffensprozess oft als Leidensgeschichte erfahren und beschrieben.« (Rosa 2016, S. 478)

Rosa interpretiert ein »prekäres Antwortverhältnis« im Kunstbereich aber auch auf folgende, eigentümliche und fragwürdige Weise. Er geht davon aus, dass das Kunstschaffen damit ringt, tradierte ästhetische Formgaben zu erfüllen und zu vollenden und gleichzeitig zu sprengen und zu überschreiten und zwar »durch die Anrufung und Wirksamkeit der dunklen, dämonischen Kräfte des Außersubjektiven« (Rosa 2016, S. 499). Die Geschichte der hochkulturellen Kunst liest er entsprechend »als Geschichte eines Wechselspiels zwischen der Steigerung der formalen Strenge und der technischen Fähigkeit (etwa in der Tonkunst oder der Malerei) und ihrer transgressiven Überschreitung« (Rosa 2016, S. 499). Als Zeug*innen dieser Entwicklungslinie führt Rosa Komponist*innen von Bach über Beethoven bis Schönberg auf, die alle mit »tradierten Formgesetzen« und »deren rauschhafter Missachtung« ringen (Rosa 2016, S. 499). Rosas These zur Kunst geht von einer mehr oder weniger geschlossenen Form und einem Streben nach einer Öffnung derselben aus und mutet einseitig, unterkomplex und anachronistisch an. So behauptet er (Lijster et al. 2018, S. 51), in der atonalen Musik seien bereits alle Formelemente abgetragen und sie habe ihre Kraft verloren,

»widersprechende und widersprüchliche Forderungen zu erheben: Alle technisch gegebenen Gestaltungsmöglichkeiten erscheinen dann als gleichermaßen *verfügbar*. Der Kunschtchaffende vernimmt nur noch seine eigene Stimme, seinen eigenen Gestaltungswunsch – es begegnet ihm kein Anderes mehr. Die »postmoderne« Verfassung besteht eben darin, dass die innere Erschöpfung der Formentwicklung und ihre Entgrenzung der Kunst die Kraft genommen hat, noch etwas zu gebieten oder zu fordern: *Anything goes* lautet die Losung; alle Ausdrucksmöglichkeiten stehen gleichberechtigt nebeneinander.« (Rosa 2016, S. 499–500, H.i.O.)

Weil gerade alles erlaubt ist, würde sich die Kunst wieder, so Rosa, »formgebende und beschränkende Rahmen *künstlich*« aufklotzieren (Rosa 2016, S. 500, H.i.O.). Rosas Meinung, wonach postmoderne Kunschtchaffende nur noch auf sich selbst bezogen sind, sich allen Ausdrucksmöglichkeiten bedienen, ihnen »kein Anderes« begegnet und deren Schaffen nur mit künstlichen Regeln eine Kraft entwickelt, ist doch eine gewagte These und mutet seltsam an. Darauf weiter einzugehen, würde eine ästhetische Diskussion eröffnen und ist für die Beantwortung der Forschungsfrage nicht von Belang. Es sei lediglich darauf hingewiesen, dass Resonanz für Rosa historisch und biographisch verortet ist und nur innerhalb dieses Kontexts nachvollziehbar ist (Rosa 2016, S. 500). Rosas eigene Beispiele von Resonanz im Bereich der Kunst und Musik müssen entsprechend relativiert werden.

In Bezug auf die Forschungsfrage wird deutlich, dass die Unverfügbarkeit von Musik ein entscheidender Faktor für starke Musikerlebnisse ist. Durch ihre Unverfügbarkeit erhält Musik eine Lebendigkeit, die wiederum Voraussetzung ist, dass Musik überhaupt Menschen zu involvieren vermag. Allerdings steht Musik in einer starken Verfügbarkeitsspirale, insbesondere im digitalen Raum, weshalb sich viele Musiker*innen fragen, ob Live-Konzerte nach der Corona-bedingten Pause weiterhin gut besucht werden. Der Resonanztheorie zufolge sind Musik und Konzerte Beziehungsgeschehen, die einer besonderen Unverfügbarkeit unterworfen sind. Es könnte daher für zukünftige Konzerte und deren Lebendigkeit entscheidend sein, dem Beziehungsaspekt und dem Moment der Unverfügbarkeit besondere Aufmerksamkeit zu schenken und dafür Zeit und Raum zu geben.

Musikvermittlung kann durch die Linse der Resonanztheorie auf ihre Verfügbarkeit hin untersucht werden. Mit ihrem Ziel, Musikbeziehungen zu stiften, ist Musikvermittlung auf die ersten beiden Dimensionen der Verfügbarkeit, nämlich auf das Sichtbar- und Erreichbarmachen, angewiesen. Bei der dritten Dimension, dem Beherrschbar- und Kontrollbarmachen befindet sich die Musikvermittlung aber in einem ambivalenten Bereich. Denn sowohl die Musik, als auch die Vermittlung entziehen sich einer totalen Kontrolle: was gute Musik und gute Vermittlung ist, lässt sich weder definieren noch objektiv messen. Ein vollständiges Beherrschen von Musik und Vermittlung liefert vielleicht perfekte Ergebnisse, gleichzeitig verlieren Musik und Vermittlung jedoch ihre Lebendigkeit und damit ein entscheidendes Qualitätsmerkmal. Gerade die Musikvermittlung beruft sich bisweilen auf ein voraussetzungsloses Musizieren und Mitmachen, was einem Beherrschen widerspricht. Dennoch unterliegen auch ein gemeinsames Musizieren oder freies Improvisieren gewissen Prinzipien und können hinsichtlich (spezifischen, auch selbst entwickelten) Qualitätsmerkmalen gehört, diskutiert und verbessert werden. Schließlich braucht

Musik(-vermittlung) einen selbstkritischen Umgang und den Einbezug von außen, um lebendig und wandlungsfähig zu bleiben, sich weiter zu entwickeln und nicht in eine Echo-kammer oder Blase zu geraten.

Eine gute Praxis von Musikvermittlung wird von Politik und Förderseite auch im Rahmen einer Qualitätssicherung gefordert. Entsprechend untersuchte Constanze Wimmer (2010a) in ihrer umfangreichen Exchange-Studie, welche Kriterien eine qualitätsvolle Musikvermittlung auszeichnet. Im Forschungsprozess wurde sehr bald deutlich, dass kein allgemein gültiger Kriterienkatalog vorgelegt werden kann, weshalb stattdessen entlang von empirisch ermittelten Parametern Leitfragen formuliert wurden, mit Hilfe derer Musikvermittelnde und deren Team die eigene Arbeit reflektieren können. Damit gelingt es, situativ und konstruktiv mit der ambivalenten Dimension des Beherrschens und Kontrollierens umzugehen und die Selbstwirksamkeit der Beteiligten nicht zu beschneiden, sondern zu fördern.

Noch schwieriger ist das Verhältnis von Musikvermittlung zur Nutzbarmachung, der vierten Dimension der Verfügbarkeit. Denn für viele Auftraggeber*innen und Kulturpolitiker*innen liegt gerade darin der Auftrag und die Legitimation von Musikvermittlung. Einer (vermeintlichen) Krise des Konzerts (Bugiel 2015) soll mit Musikvermittlung begegnet werden, in dem ein neues Publikum gewonnen werden soll. Im Bildungsbereich wird bisweilen von Musikvermittlung gefordert, mit Vermittlungsprojekten für bestimmte Zielgruppen Defizite im sozialen oder musischen Bereich auszugleichen³⁰. Auch hier zeigt die Wirkungsforschung, dass solche Erwartungen zu kurz gegriffen sind, denn es können von einem Angebot der Musikvermittlung, einem hoch komplexen Prozess, keine kausalen Wirkungszusammenhänge abgeleitet werden. Vanessa Reinwand-Weiss (2015) betont, dass eine Wirkungsforschung im Hinblick auf Transferleistungen bei Kulturvermittlungsprojekten vergeblich oder sogar kontraproduktiv ist und das künstlerische Tun im Fokus stehen muss. In ihrer Diskursanalyse über Wirkungsanliegen in der kulturellen Bildung fordert Anna Chruciell (2017) zudem, die Bedingungen von möglichen Wirkungen im Hinblick auf Macht zu untersuchen und blinde Flecken (z.B. mit Bezug auf postkoloniale Theorien) aufzudecken.

Zwischen den ersten beiden und den letzten beiden Dimensionen der Verfügbarkeit tut sich im Bereich der Musikvermittlung also ein Graben auf: während die Musikvermittelnden selbst das Ziel ihrer Tätigkeit in den ersten beiden Dimensionen (sichtbar und erreichbar machen) verorten, wird von ihnen oftmals auch erwartet, kontrollierbar und nutzbar zu sein. Eine Musikvermittlung, die Resonanz ermöglichen will, kann jedoch nicht alle vier Dimensionen erfüllen.

30 Auch in der Musikpädagogik wird bisweilen mittels Transfereffekten versucht, Musik nutzbar zu machen, etwa um die Konzentration, die Leistungsfähigkeit in anderen Schulfächern oder die soziale Kompetenz zu steigern.