

sondern eine Beziehungsqualität, mit der sich die vorliegende Arbeit in vertiefter Weise befasst. Die Forschungsfrage wird anhand von Rosas Resonanztheorie beantwortet und – davon abgeleitet – eine Resonanzaffine Musikvermittlung entwickelt. Damit ist eine Musikvermittlung gemeint, die sich an Rosas Resonanztheorie orientiert, aber aufgrund der Unverfügbarkeit von Resonanz nicht geplant, sondern nur begünstigt werden kann.

Die Darlegung von Rosas Resonanztheorie erfolgt in Verschränkung mit der Entwicklung der Resonanzaffinen Musikvermittlung, deren Textabschnitte jeweils grau hinterlegt sind. Diese Anteile stehen jedoch keineswegs für sich selbst, sondern sind für ein Verständnis auf die anderen Passagen zu Rosas (2016) Resonanztheorie angewiesen. Um die theoretischen Erörterungen innerhalb des Forschungsfelds zu konkretisieren, wird die Resonanzaffine Musikvermittlung jeweils auch an Praxisbeispielen erläutert.

3.1 Resonanz als responsive Weltbeziehung

Hartmut Rosa (2016) bezeichnet seine Resonanztheorie als Soziologie der Weltbeziehung. Je nachdem, wie Menschen mit der Welt interagieren, beobachtet Rosa einen unterschiedlichen »Grad der *Verbundenheit mit* und der *Offenheit gegenüber* anderen Menschen (und Dingen)« (Rosa 2016, S. 53, H.i.O.). Indem Rosa sein Interesse auf den Beziehungsaspekt richtet und nicht auf den Menschen und die Welt, überwindet er den Dualismus zwischen Subjekt und Objekt. Rosa geht davon aus, »dass beide Seiten – Subjekt und Welt – in der und durch die wechselseitige Bezogenheit erst geformt, geprägt, ja mehr noch: konstituiert werden.« (Rosa 2016, S. 62) Mit Weltbeziehungen meint Rosa daher immer eine Wechselbeziehung zwischen Mensch und Welt. Dementsprechend können das Selbst und die Welt nicht isoliert voneinander analysiert werden, da sie ineinander verwoben sind und ein vielschichtiges, dynamisches Beziehungsnetz bilden. Die Beziehungen zu uns selbst und zur Welt bedingen sich wechselseitig: »Wer sich selbst nicht spürt, kann sich die Welt nicht anverwandeln, und wem die Welt stumm und taub geworden ist, dem kommt auch das Selbstgefühl abhanden.« (Rosa 2018b, S. 28) Sich selbst zu spüren und zu fühlen und gleichzeitig die Welt als agierend und reagierend wahrzunehmen, sind also Voraussetzungen, auf denen Rosas Resonanztheorie beruht.

Weltbeziehungen sind für Rosa Antwortbeziehungen. Sie prägen unser Handeln und erfüllen unser Grundbedürfnis nach Responsivität (Rosa 2016, S. 67). Das Wesen von Resonanzbeziehungen gleicht einem Dialog von eigenständigen Stimmen. In Resonanzbeziehungen entsteht daher kein Gleichklang oder eine »Synchronresonanz«, sondern vielmehr eine »Responseresonanz« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 7–8). Der responsive Charakter einer Resonanzbeziehung verläuft wechselseitig, weshalb resonante Antwortbeziehungen weder kausal noch deterministisch verlaufen. Sie gleichen vielmehr einem intensiven Dialog von Musiker*innen, die beim Spielen eines Musikstücks zwar eine hohe Kompetenz erlangen, die Musik jedoch nie vollends beherrschen, da dem Stück, den Instrumenten und auch dem Spielmoment ein Eigensinn innewohnt (Rosa 2018b, S. 54). Responseresonanz zeichnet sich durch eine zirkulierende Energie aus, ein Phänomen, das Rosa in seiner Resonanztheorie theoretisch zu erfassen versucht (Rosa 2023, S. 25). Innerhalb der zirkulierenden Energie besteht immer ein gewisses Maß an Differenz, das

sich zwischen einer absoluten Ablehnung (oder einer »radikalen Dissonanz«) und einer einhelligen Zustimmung (oder einer »reinen Konsonanz«) bewegt (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 12). Es handelt sich bei resonanten Beziehungen also um einen dynamischen, offenen und unabgeschlossenen Aushandlungsprozess, der nicht in einer Einigung oder Aneignung mündet, sondern eine Anverwandlung oder Transformation auslöst.

Da Rosa mit seiner Resonanztheorie die Beschaffenheit und den Grad der Verbundenheit von Menschen und der Welt untersucht, bietet sie sich als Bezugstheorie für die vorliegende Arbeit an¹. So impliziert bereits die Grundannahme der Resonanztheorie, wonach das Selbst und die Welt sich in einer Wechselwirkung gegenseitig konstituieren, also aufeinander angewiesen, miteinander verwoben und ineinander verwickelt sind, ein Involviertsein. Basierend auf dieser Verwobenheit von Selbst und Welt schafft eine Musikvermittlung, die sich an Rosas Resonanztheorie orientiert, Gelegenheiten, um sowohl das Selbst als auch die Welt wahrzunehmen und mitzugestalten. Responsive Weltbeziehungen erfordern in Vermittlungssituationen daher ein Vorgehen, das den Menschen einen individuellen Zugang und Umgang mit Musik ermöglicht. Die Vermittlungssituation muss also so konzipiert sein, dass sie einerseits eine Anregung und andererseits genügend Spielraum bietet. Zudem bringen Musikvermittelnde ihre eigene Subjektivität ein, sind sich aber gleichzeitig bewusst, dass ihr Vorgehen den anderen Beteiligten einen eigenen Interpretations- und Handlungsraum überlassen muss. Denn die Resonanztheorie untersucht Weltbeziehungen nicht nur in Bezug auf eine Verbundenheit, sondern auch in Hinblick auf die Offenheit gegenüber anderen Menschen und Dingen. Entsprechend verlassen Resonanzaffine Musikvermittelnde ihre gewohnten Situationen und suchen außerhalb von bisherigen Weltbeziehungen nach neuen Ideen und Kontakten, gehen auf deren Impulse ein und lassen sich von anderen Menschen und Dingen anregen und verändern.

Resonanzaffine Musikvermittelnde knüpfen nicht nur responsive Beziehungen nach außen, sondern auch zu sich selbst. Eine solche Vermittlung nach innen betrifft die vermittelnden Personen selbst, aber auch die jeweiligen Institutionen und zeigt sich in einer lebendigen und wandlungsfähigen Situation. Eine Musikvermittlung, die sich an Rosas Resonanztheorie orientiert, verläuft als vielstimmiges Zusammenspiel, in dem sich nicht Gleichgesinnte und synchron Getaktete in ihren Überzeugungen bestätigen, sondern bei dem sich eigenständige und eigensinnige Partner*innen füreinander interessieren und sich austauschen, aufeinander eingehen und einander antworten.

Ein musikalisches Involviertsein erweist sich aus der Perspektive von Rosas Resonanztheorie als wechselseitiger Prozess der Beteiligung und Verwicklung. Aus dem Verhältnis der Resonanzresonanz geht hervor, dass eine Resonanzaffine Musikvermittlung einen Aushandlungsprozess beinhaltet, aber nicht (wie dies bei einer Synchronresonanz der Fall wäre) eine Harmonie oder Einstimmigkeit anstrebt. In der Auseinandersetzung mit anderen Menschen und Dingen verlangen responsive Weltbeziehungen einen Perspektivenwechsel. Alle Beteiligten stehen miteinander in einer dynamischen Wechselbeziehung, lassen sich bewegen und bewegen andere. Somit implizieren responsive Weltbeziehungen für die Resonanzaffine Musikvermittlung auch ein Überwinden der Dichotomie Selbst – Welt. Dies hat Konsequenzen für den Umgang mit Menschen, der (Um-)Welt und Musik. Entsprechend ist Musik kein Werk oder Objekt, dem man sich als Subjekt annähert und das

man zu verstehen versucht, sondern man interagiert mit Musik in einer sozialen Praxis und steht mit ihr auf unterschiedliche Weise in Beziehung.

3.1.1 Resonanz als Widerfahrnis

Resonanzbeziehungen unterliegen, wie auch das Musizieren, einer Unverfügbarkeit, was jedoch nicht nur als unvorhersehbares potenzielles Risiko, sondern mit den Worten von Rosa auch als »Gnade oder Gabe« empfunden werden kann: Für ihn beinhaltet Resonanz einen »Geschenkkarakter« und ereignet sich als Widerfahrnis (Rosa 2018b, S. 68, H.i.O.). Daher weisen Resonanzbeziehungen mitunter ein überschießendes Potenzial auf, was sich im Wunsch nach einem längeren Austausch und einer noch intensiveren Beziehung äußert (Rosa 2016, S. 626). Solche überschießenden Momente sind mit einer echten Begeisterung, einer berührenden Begegnung und einem tiefen Interesse verbunden, verändern die Situation und fordern gegebene Logiken und Strukturen heraus (Rosa 2016, S. 667). Dazu gehört auch das Zeitempfinden, das sich mit einer Resonanzerfahrung verändert. Resonanz lässt den linearen, chronologischen Verlauf von Zeit vergessen; genauso fallen Zeitdruck und das Erfüllen von Effizienz weg. Stattdessen stellt sich in Resonanzerfahrungen ein unbegrenztes Zeitgefühl oder auch eine Verbundenheit mit früheren Zeiten ein (Rosa 2016, S. 693).

Starke Musikerlebnisse, deren Beschaffenheit in der vorliegenden Arbeit untersucht wird, werden als Geschenk oder Widerfahrnis² empfunden, was sich in einem Moment des Überschusses zeigt. Solche Momente zeichnen sich durch eine besonders hohe Intensität aus, sowohl in Bezug auf das intrinsische Interesse an der Situation als auch in Bezug auf den Grad der Verbundenheit. Sie weisen eine besondere Qualität auf, die sich einer Evaluation entzieht und messbare Indikatoren von Qualität übertrifft. Denn das Überschießende äußert sich in einem Überfluss an ästhetischen Eindrücken und Erkenntnissen, die in ihrer Fülle und in ihrer Reichhaltigkeit keinen verbalen Ausdruck finden.

In Bezug auf ein musikalisches Involviertsein lässt sich festhalten, dass in Resonanzbeziehungen die Beteiligten nicht nur eine starke Berührung erfahren, sondern ein hohes intrinsisches Interesse an der Vertiefung der Beziehung zeigen. Ein musikalisches Involviertsein mit überschießenden Momenten lässt die Zeit vergessen und verfügt über ein anarchisches Potenzial. Bestehende Ordnungen werden ausgehebelt und Vorgaben und Vorhaben durchkreuzt.

Bezogen auf die Konzertsituation kann sich dies dahingehend äußern, dass eine bestimmte Vorstellung einer Interpretation ganz anders umgesetzt wird oder eine dramaturgische Konzeption oder Moderation spontan geändert wird. Das anarchische Potenzial im musikalischen Involviertsein führt zu einer klaren Priorisierung des Musikerlebnisses und zu unerwarteten oder ungewohnten Praktiken, die vorgegebene Rollen und Rituale durchbrechen. So kennen wohl viele Orchestermusiker*innen die Situation, dass

1 Die grau hinterlegten Abschnitte der Arbeit heben die theoretische Fundierung und Entwicklung der Resonanzaffinen Musikvermittlung hervor.

der*die Dirigent*in während eines Stücks spontan entscheidet, nicht mehr aktiv zu dirigieren, sondern den Gestaltungsraum ganz dem Orchester zu übergeben und interessiert empathisch zuzuhören.

Völlig ohne Dirigent*in kommt das Stegreiforchester³ aus. Es musiziert auswendig, orientiert sich an Leadsheets und Rekompositionen, die mit Improvisationen verbunden werden, und bewegt sich musizierenderweise durch das Publikum. Die musikalisch-dramaturgische Konzeption sieht gewisse Vereinbarungen und Fixpunkte vor, dazwischen haben die Musiker*innen jedoch auch die Möglichkeit, auf den Moment zu reagieren und damit eine Offenheit für Widerfahrnisse und überschießende Momente zu entwickeln.

In traditionellen Konzerten sind es manchmal unerwartete Situationen oder Missgeschicke, die die Beteiligten dazu zwingen, ihre Komfortzone zu verlassen. Ästhetische Ereignisse als Widerfahrnisse sind nicht an künstlerische Perfektion gebunden; im Gegenteil, ein Risiko scheint für mögliche Widerfahrnisse zuträglich zu sein. Im Risikomodus geht es nicht mehr darum, Musik möglichst perfekt zu interpretieren oder repräsentieren, sondern gemeinsam durch die unerwartete Situation zu kommen und das Beste daraus zu machen. Die Qualität des Konzerts wird dann nicht mehr an der Perfektion der Interpretation gemessen, sondern an der Intensität des Musizierens und des musikalischen Involviertseins. Solche Situationen ereignen sich etwa, wenn in einem Open-Air-Konzert die Noten davonfliegen, einer Solistin eine Geigensaite reißt und ein Orchestermitglied ihr seine eigene Geige zur Verfügung stellt oder ein Orchester kurzfristig ohne Dirigent*in⁴ spielen muss. Eines der bekanntesten Missgeschicke passierte der Pianistin Maria João Pires⁵, die in einem Konzert mit einem anderen musikalischen Programm gerechnet hatte und dennoch aus dem Stegreif mitspielen konnte. Mögliche Missgeschicke können jedoch nicht als Zaubermittel für musikalische Widerfahrnisse gelten. Wenn etwa ein Stück im Konzert abgebrochen werden muss und neu begonnen wird, ist es nur verständlich, wenn die Musiker*innen auf Sicherheit spielen und eher ein langweiliges Konzert ›abliefern‹⁶.

Ob traditionelles Konzertritual oder neues Konzertformat: um Widerfahrnisse und überschießende Musikmomente zu begünstigen, braucht es Menschen- und Fehlerfreundlichkeit, Fantasie und den Mut, Chaos zuzulassen. Dies weist darauf hin, dass eine Resonanzaffine Musikvermittlung, die ein starkes musikalisches Involviertsein begünstigen will, ein Setting und Spielkonzept aufstellen muss, die einerseits eine Klarheit und Sicherheit bieten und andererseits einen Raum für Unerwartetes und Riskantes schaffen. Ein Vorgehen, das ein musikalisches Widerfahrnis begünstigt, braucht eine Sensibilität für die Situation und die jeweiligen Beziehungen, eine gute Kommunikation mit den Beteiligten, gegenseitiges Vertrauen und Improvisationsfreude. Die Unvorhersehbarkeit und der Geschenkcharakter eines Widerfahrnis machen jedoch auch deutlich, dass überschießende Momente nicht geplant werden können, weshalb die Resonanzaffine Musikvermittlung nur begünstigende Rahmenbedingungen schaffen kann, die im weiteren Verlauf der Arbeit konkretisiert werden.

2 Vgl. die Ausführungen zum ästhetischen Ereignis als Widerfahrnis bei Seel (2003) in Kapitel 6.3.8.

3 Vgl. die Beschreibung eines Konzerts des Stegreiforchesters in Kapitel 7.6.2.

4 So geschehen in einem Konzert des Sinfonieorchester Basel, als der Dirigent kurz vor dem Auftritt erfuhr, dass er sich in Quarantäne begeben muss.

3.1.2 Resonanz als körperlich-leibliche Erfahrungsrealität

Auch wenn ein musikalisches Widerfahrnis selten erlebt wird, entspricht Resonanz einer körperlich-leiblichen⁷ Erfahrungsrealität. Um die Beschaffenheit von gelingenden Beziehungen zu untersuchen, beschreibt Rosa zu Beginn seiner Resonanztheorie die phänomenalen Aspekte von Weltbeziehungen (Rosa 2016, S. 56). Denn die Beziehung des Menschen zur Welt verläuft über seinen Körper und dessen Wahrnehmung, weshalb die Erfahrung von Welt (und von Musik) davon abhängig ist, wie wir im wörtlichen Sinn in der Welt stehen, uns darin bewegen und uns zu ihr verhalten.

Rosa beschreibt sehr ausführlich, wie eng u.a. Haut, Atem, Stimme, Augen, ja Leib und Seele mit dem Selbst- und Weltverhältnis verwoben sind und wie sich Resonanzerfahrungen physisch auswirken, beispielsweise mit einer Veränderung der Pulsfrequenz, der Körperspannung, der Atmung, der Augen oder des Hautwiderstands (Rosa 2016, S. 83–123; S. 751). Den Körper bezeichnet Rosa als »Membran« zwischen Selbst und Welt, deren Wechselwirkung als Zyklus angelegt ist: Der Mensch drückt sich mit seinem Körper aus und versucht mit ihm die Welt zu beeinflussen, während gleichzeitig die Welt den Menschen über seine körperliche Wahrnehmung inspiriert und sich in ihm einschreibt (Rosa 2016, S. 146–149).

Die Beziehungen über den Körper zwischen Selbst und Welt können resonant, aber auch stumm erfolgen (vgl. Abb. 5). Wird die Welt vor allem sinnlich und als Inspirationsquelle für das Selbst wahrgenommen und partizipiert das Selbst im Gegenzug mit dem Körper an der Welt, so handelt es sich um eine resonante Selbst-Körper-Welt-Beziehung. Wird die Welt hingegen als Informationsquelle für den Körper verstanden, der die Impulse für das Selbst verarbeiten muss und setzt das Selbst wiederum den Körper mechanisch als Instrument in der Welt ein, so handelt es sich um eine stumme Selbst-Körper-Welt-Beziehung.

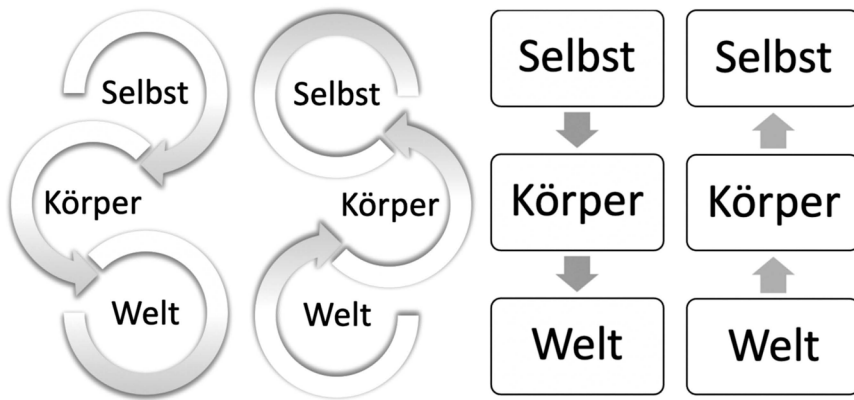
Resonante Selbst-Körper-Welt-Beziehungen entstehen also, wenn der Körper auf folgende vier Weisen erfahren wird: *Erstens* als Ausdruck des Selbst, *zweitens* als aktiver Teilnehmer in der Welt, *drittens* als von der Welt inspirierter Klangkörper und *viertens* als Inspirationsquelle für das Selbst. Stumm hingegen sind Selbst-Körper-Welt-Beziehungen dann, wenn sie von einem instrumentalisierenden oder repulsiven Charakter geprägt sind: *Erstens* betrachtet das Selbst den Körper dann lediglich als äußerliche Ausdrucksform, *zweitens* als Werkzeug in der Welt, *drittens* als Informationsverarbeiter und *viertens* als Störquelle für das Selbst (Rosa 2016, S. 149).

5 Vgl. <https://www.classicfm.com/artists/maria-joao-pires/guides/wrong-piano-concerto/> [15.07.2023].

6 Offenbar ist es auch für Jazzer*innen nicht einfach, mit Fehlern und Missgeschicken umzugehen. So spielten John Scofield und Band 2019 im ausverkauften Wiener Jazzclub *Porgy and Bess* nach Abbruch eines Stückes im weiteren Verlauf des Konzertes vor allem musikalische Floskeln. Nach Empfinden der Autorin war allerdings auch schon zu Beginn des Konzerts wenig musikalische Inspiration zu spüren.

7 Rosa verwendet die Begriffe Körper und Leib nach Helmuth Plessners Unterscheidung zwischen Körper haben und Leib sein. Gleichzeitig geht Rosa davon aus, dass Körper und Leib wie Selbst und Welt miteinander verbunden sind, weshalb in der vorliegenden Arbeit bei der Verwendung eines Begriffes der andere immer mitgedacht wird.

Abbildung 5: Resonante und stumme Selbst-Körper-Weltbeziehungen



(eigene Abbildung in Anlehnung an Rosa 2016, S. 148–149)

Allerdings sind die meisten unserer Weltbeziehungen nicht »unmittelbar« körperliche Beziehungen [...], weil sie medial vermittelt sind. Zwischen den Körper und die Welt treten beispielsweise die Sprache und Bücher oder die Bildschirme und Musik.« (Rosa 2016, S. 151, H.i.O.) Musik kann demnach als Vermittlerin zwischen Selbst, Körper und Welt verstanden werden und ist wie die Sprache ein Ausdrucksmedium, das einer körperlichen Tätigkeit entspricht, jedoch nicht wie ein Buch materiell greifbar ist. Im Gegensatz zur Sprache ist Musik (außer beim Gesang) auf Instrumente angewiesen, die ein zusätzliches Medium der Vermittlung bilden und mit ihrer Materialität Musik auch haptisch erlebbar machen.

Der Körper spielt in Resonanzbeziehungen eine zentrale Rolle, weshalb ein musikalisches Involviertsein körperlich-leiblich realisiert werden muss. Zwar sind Musik machen und hören körperlich-leibliche Tätigkeiten, ein musikalisches Involviertsein ist aber dennoch nicht greifbar. Umso wichtiger scheint es, körperlich-leibliche Aspekte in der Konzeption und Durchführung von Konzerten und Musikvermittlungsprojekten zu berücksichtigen und zwar sowohl für die Musiker*innen als auch für das Publikum. Das traditionelle Konzert versucht die Körperlichkeit⁸ für alle Beteiligten möglichst mit einschlägigen und normierten Äußerungs- und Beteiligungsformen zu minimieren und reglementieren. Orchestermusiker*innen reduzieren ihre Bewegungen auf ein Minimum, um nicht mit einem Overacting in der Gruppe aufzufallen und die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. In einem traditionellen Orchesterkonzert erfüllt das körperliche Musizieren vor allem koordinative Funktionen und ist daher den Stimmführenden und dem*der Konzertmeister*in vorbehalten. Ausgeprägte Spiel- und Ausdrucksgesten, die in der westlich-klassischen Musik über ein eigenes Vokabular verfügen (und das für Außenstehende mitunter befremdlich bis komisch wirkt), sind in der Regel den Solist*innen⁹ vorbehalten. Wer sich innerhalb des traditionellen Konzertformats wohl fühlt, sich ausdrücken kann und inspirieren lassen kann, für den sind grundsätzlich auch resonante Weltbeziehungen im traditionellen Konzert möglich. Wer sich jedoch darin eingezwängt und fremd fühlt, kann sich als Musi-

ker*in nicht frei ausdrücken und sich als Publikumsmitglied nicht auf ein kontemplatives Musikhören einlassen (was im traditionellen Konzert wohl die einzige Form eines körperlichen Musikzugangs darstellt, da jegliche Bewegung untersagt ist). Die massiven körperlichen Einschränkungen des traditionellen Konzerts machen deutlich, dass es zusätzlich vieler weiterer Konzertformate bedarf, die für die Beteiligten mehr körperliche Ausdrucks- und Inspirationsmöglichkeiten bieten. In Anlehnung an Abb. 5 kann die Konzeption von Konzertformaten mit folgenden Fragen hinsichtlich ihrer körperlichen Weltbeziehungen reflektiert werden:

- Wie können sich Musiker*innen und Publikum mit ihren Körpern ausdrücken?
- Wie können Musiker*innen und Publikum mit ihren Körpern die Welt mitgestalten?
- Wie können Musiker*innen und Publikum mit ihren Körpern an der Welt teilhaben?
- Wie können Musiker*innen und Publikum sich körperlich von der Welt inspirieren lassen?
- Wie können Musiker*innen und Publikum ihre Körper als Inspirationsquelle erfahren?

Der Umgang mit diesen Fragen weist Musiker*innen darauf hin, wie wichtig ein gesundes Selbst-Körperverhältnis, ein bewusstes physiologisches Musizieren, positive Arbeitsbedingungen sowie eine Offenheit gegenüber der Welt sind. Denn wird der Körper vom Instrument oder Gesang beeinträchtigt und kann sich nicht frei ausdrücken, wird das Musizieren im besten Fall als Funktionieren erlebt, nicht aber als Partizipieren und Mitgestalten der Welt. Ebenso wichtig für Musiker*innen ist aber ihr Verhältnis zu ihren Kolleg*innen, zum Publikum und zur Welt an sich. Werden Impulse von außen als Informationen, nicht jedoch als Inspiration wahrgenommen, so fungiert lediglich das Instrument, nicht aber der Körper der Musiker*innen als Klangkörper. Die Musiker*innen erledigen ihre Arbeit ohne Engagement und Inspiration und empfinden den eigenen Körper als störend oder gestört, worauf auch das Verhältnis zum Selbst mehr und mehr verstummt. Aus Rosas Grafik kann auch gelesen werden, dass sich Musiker*innen für gelingende Musikbeziehungen in ihrer Haut, mit ihrem Instrument und ihrer Stimme, mit ihren Ideen, mit ihrem Umfeld, dem Publikum und der Welt wohl fühlen müssen. Das Wohlbefinden setzt voraus, dass sie sich ausdrücken können, sich als Gestaltende und Teilhabende wahrnehmen und Impulse und Reaktionen von außen als Einladung und Inspiration wahrnehmen. Ist das Verhältnis von Selbst, Körper und Welt in beiden Richtungen resonant (vgl. Abb. 5), so befinden sich die Beteiligten in einem *Safe Space*¹⁰, der einen gewissen Schutz bietet, gleichzeitig jedoch der Welt und Veränderungen gegenüber offen ist und erlaubt, sich in einen *Liminal Space* (Boyce Tillman 2009, vgl. Kapitel 6.4) zu begeben.

In Bezug auf das Publikum weisen die obigen Fragen darauf hin, dass der Raum, dessen Ausstattung und Atmosphäre, aber auch dessen Verhaltensregeln einen großen Einfluss auf den Körper und damit auch auf gelingende Musikbeziehungen haben. Nur wenn ein Konzertsaal und die Verhaltensregeln eines traditionellen Konzerts als Einladung oder gar Verheißung wahrgenommen werden, können die Zuhörer*innen ihren Körper auch als aktiv gestaltend und mitvollziehend erleben und lassen sich von der Musik inspirieren. Dazu benötigen sie als resonanzsensible Haltung das offene Lauschen, Schauen und Horchen (Rosa 2016, S. 129). Widersprechen hingegen der Raum, der dortige Habitus und die anzu-

treffende Welt dem Selbst von Zuhörer*innen, so fühlen sie sich beengt und beschnitten in ihren Ausdrucks- und Verhaltensweisen und entwickeln keine resonante, sondern nur eine stumme Beziehung zur Musik: sie hören ihr zwar zu, aber sie sagt ihnen nichts.

Im traditionellen Konzert mit westlich-klassischer Musik gilt das Ideal des kontemplativen, körperlosen Hörens. Nirgendwo sonst sind der Drang und die Angst, husten zu müssen wohl größer, denn das Husten hat nicht nur gesundheitliche Gründe, sondern hilft auch Spannungen abzubauen. Husten im Konzert kann durchaus auch als eine Form der Teilnahme, eines Kommentars, Konventionsbruchs oder der sozialen Reaktion gelten, etwa wenn nach einem einzelnen Huster eine eigentliche Hustenlawine folgt (Wagener 2012). Während das Husten im Konzert grundsätzlich unerwünscht ist, gilt für den Applaus ein Klatsch-Knigge, der im Konzert strengere Regeln festlegt als in der Oper, wo Zwischenapplaus und -rufe erlaubt sind (Toelle 2018). Insgesamt ist im traditionellen Konzert im Vergleich zu Rockkonzerten die Publikumsbeteiligung extrem eingeschränkt, weshalb viele Menschen, die einen breiten Musikgeschmack haben und klassische Musik durchaus mögen, nicht in ein traditionelles klassisches Konzert gehen. Die Erweiterung und Veränderung der klassischen Konzertsituation bietet hier andere Formen des körperlichen Musikhörens, worauf in der theoretischen Fundierung der Konzertsituation (vgl. Kapitel 6.3.1 zu Performativität) eingegangen wird.

Finden klassische Konzerte nicht im Konzertsaal, sondern an alternativen Spielorten statt, verändern sich dadurch auch die Verhaltensregeln und damit die Interdependenz von Selbst, Körper und Welt. Dies mag mit ein Grund sein, warum Open-Air-Konzerte bei einem breiten Publikum beliebt sind. Sie bieten viel Bewegungs- und Gestaltungsfreiraum sowie mannigfaltige Möglichkeiten, sowohl die Musik als auch die Landschaft wahrzunehmen und Anregungen für das eigene Selbst und den eigenen Körper zu erhalten. Aber auch ungewohnte Spielorte wie Industriehallen laden das Publikum zum Entdecken ein. Lediglich Menschen, die sich an diesen alternativen Konzertsituationen über schwierige Bedingungen, etwa in Bezug auf Sicht, Sitzgelegenheit, Barrierefreiheit oder vor allem über eine schlechte Akustik, beklagen, werden ihren Körper, ihre Partizipationsmöglichkeit und damit auch ihren Musikgenuss als eingeschränkt wahrnehmen und daher keine resonanten, sondern stumme Beziehungen entwickeln.

Auch die meisten westlich-klassischen Musiker*innen versuchen, im Laufe ihrer Ausbildung das Körperliche in ihrem Spiel möglichst zu vermeiden. Für sie gilt das Ideal des reinen Klangs, weshalb Luft-, Spiel- und Nebengeräusche, die nicht direkt mit einer

-
- 8 Wie oben erwähnt ist in der vorliegenden Arbeit mit einer Körperlichkeit immer auch eine Leiblichkeit gemeint.
 - 9 Allerdings scheint auch hier eine Norm zu existieren. Allzu expressive Solist*innen werden gerne als exaltiert und egozentrisch bezeichnet. Solist*innen, die bewusst ein klassikfremdes Bewegungsrepertoire verwenden, wie z. B. David Garrett, stoßen auf geteilte Meinungen. Einerseits ernten sie von traditioneller Seite Spott und werden als Interpret*innen nicht ernst genommen, andererseits lösen sie aufgrund ihres körperlichen Musizierens (das sich bei David Garrett am Bewegungsgestus der Rockmusik orientiert) bei einem bestimmten Publikum Begeisterung aus.
 - 10 Ein *Safe Space* wird in dieser Arbeit als Raum verstanden, in dem sich unterschiedliche Menschen physisch und psychisch sicher fühlen und sich gegenseitig in ihrer Vielfalt respektieren.

perfekten Klangproduktion in Beziehung stehen, nicht erwünscht sind¹¹. Allerdings gibt es auch Musiker*innen, die in ihrer Interpretation nicht der Perfektion höchste Priorität zuweisen, sondern Widerfahrnisse und eine Rauheit zulassen. Peter Röbbke erkennt darin eine musikalische »Art brut«, eine »Erschütterung des allgemeinen Gesetzes, weil jemand außerhalb von diesem steht« (Röbbke 2017, S. 304). Wenn sich Interpret*innen wie z.B. Patricia Kopatchinskaja außerhalb der Normen bewegt, ist sie nicht nur ein »Outsider«, sondern auch ein »Outlaw«, da sie sich nicht in den traditionellen Kunstbetrieb einfügt und sich wenig um dessen Konventionen und Sanktionsmöglichkeiten kümmert (Röbbke 2017, S. 303). Auch Bewegungen, Gesten und Mimik dürfen im traditionellen Konzert nicht übertrieben werden, da die Musiker*innen ansonsten als exaltiert gelten und den Fokus auf sich und nicht auf die Musik lenken. Patricia Kopatchinskaja, die jeweils barfuß auftritt, da sie sich so wohler fühlt, wird entsprechend von der Presse gerne als wilde Barfuß-Geigerin bezeichnet¹². Hartmut Rosa jedoch ist der Ansicht, dass die Welt barfüßig viel sensibler hinsichtlich responsiver oder repulsiver Beziehungen erlebt wird (Rosa 2016, S. 84).

Körperlichkeit wird bei Interpret*innen oft auf das Äußere reduziert und allenfalls im Marketing oder in Kritiken thematisiert. Dabei könnte die Körperlichkeit auch Inhalt einer künstlerischen Auseinandersetzung sein und zwar nicht nur innerhalb einer Komposition (wie z.B. in Vinko Globokars *?Corporel*), sondern auch in Performances von Interpret*innen. So thematisierte die Cellistin und Fluxus-Künstlerin Charlotte Moorman bereits in den 1960er Jahren mit einer Performance ihren Körper und hinterfragte starre Geschlechtsdefinitionen (Meyer-Denkman 1990, S. 173).

In der westlich-klassischen Musik beschäftigen sich Musiker*innen mit ihrem Körper vor allem aus meritokratischer Absicht. Es geht darum, unter Anwendung von bestimmten Körpertechniken, möglichst frei und fokussiert zu spielen und das Üben möglichst effizient zu gestalten. Auch Yoga¹³ und Entspannungstechniken dienen letztlich dazu, leistungsfähiger zu sein. Doch nur, wenn der eigene Körper nicht nur als möglichst gut funktionierendes Instrument und Prozessor, sondern als gestaltender Partizipant und inspirierender Klangkörper wahrgenommen wird, können Musiker*innen resonante Beziehungen erleben.

Musiker*innen haben zu ihrem Instrument meist eine sehr enge, persönliche Beziehung, die beim Musizieren bisweilen symbiotisch verläuft. Der eigene Körper und das Instrument scheinen zu verschmelzen, das Instrument gleicht einer Erweiterung des eigenen Körpers. Je nach Instrument, Spielart und Aufstellung ergeben sich unterschiedliche Körperlichkeiten und damit auch verschiedene Voraussetzungen für Beziehungen zwischen Selbst, Körper und Welt. Flöte und Violine werden beide seitlich gespielt, aber

11 Glenn Gould, der für sein Mitsummen bekannt ist, wurde von seiner Mutter, seiner ersten Klavierlehrerin, dazu aufgefordert, beim Spielen mitzusingen.

12 Vgl. <https://www.nytimes.com/2016/08/24/arts/international/wild-child-of-violin-on-a-meteoric-rise.html> [15.07.2023].

13 Yoga-Konzerte ermöglichen für das Publikum einen intensiven körperlichen Zugang zu Musik, was durchaus resonante Beziehungen begünstigen kann. Auch wenn das Publikum den Musiker*innen nicht körperlich zugewandt ist, schätzen Musiker*innen die Präsenz und das hohe Interesse des Publikums. Ausgehend von Abb. 5 ließe sich fragen, wie nicht nur für das Publikum, sondern auch für die Musiker*innen ein körperfreundlicheres Konzertsetting geschaffen werden könnte.

während die Flötist*innen beim Blasen nach vorne schauen und sich der Welt freier zuwenden können, ist der Kopf und Blick der Geiger*innen dem eigenen Instrument zugewandt. Pianist*innen sind für das Konzertpublikum entweder nur von der Seite sichtbar oder werden vom Instrument versteckt, weshalb die Plätze, von denen man die Finger des*der Pianist*in beobachten kann, in Klavierkonzerten jeweils am beliebtesten sind. Pianist*innen sind beim Musizieren an das Instrument gebunden, Flötist*innen und Geiger*innen (und viele weitere Instrumentalist*innen) hingegen sind beim Musizieren mobil. Auch die Aufstellung der Musiker*innen und des Publikums hat Auswirkung auf die Körperlichkeit der Anwesenden und damit auch auf deren Selbst-Körper-Welt-Beziehungen. Die Körperlichkeit und die Weltbeziehungen variieren, je nachdem ob die Musiker*innen im Sitzen oder Stehen, mit ausgeprägten Spielbewegungen, mit Choreographien oder in einem inszenierten Musiktheater spielen. Orchester werden gerne auch als Klangkörper bezeichnet, woraus gefolgert werden kann, dass die Selbst-Körper-Welt-Beziehungen von einzelnen Musiker*innen auch auf ein ganzes Ensemble, das gemeinsam atmet und agiert, übertragen werden können.

Am Beispiel des Verhältnisses von Selbst, Körper und Welt wird klar, dass gelingende Musikbeziehungen und ein musikalisches Involviertsein komplexen Verhältnissen und Zusammenhängen unterliegen. Eine Resonanzaffine Musikvermittlung, die ein musikalisches Involviertsein begünstigen will, bezieht den Körper, Raum, Aufstellungen und Spielweisen in ihre Konzeption mit ein und achtet darauf, dass sowohl Musiker*innen als auch das Publikum sich körperlich wohl fühlen und sich ausdrücken, aber auch inspirieren lassen können.

3.1.3 Resonanz als Beitrag zu einer (Analyse der) Postwachstumsgesellschaft

Hintergrund von Rosas Resonanztheorie ist dessen Analyse der modernen Gesellschaft, die »sich nur dynamisch zu stabilisieren vermag, das heißt, wenn sie zur Aufrechterhaltung ihres institutionellen Status quo des stetigen (ökonomischen) Wachstums, der (technischen) Beschleunigung und der (kulturellen) Innovierung bedarf« (Rosa 2018b, S. 15, H.i.O.). Ausgehend von diesem Befund formuliert Rosa seine Leitthese, wonach Steigerungs- und Optimierungszwänge, die in einer langen historisch-kulturellen und ökonomisch-institutionellen Tradition stehen, im 21. Jahrhundert durch einen globalen Wettbewerb zusätzlich befeuert werden, was dazu führt, dass die Welt für die Menschen »zum Aggressionspunkt geworden ist. Alles, was erscheint, muss gewusst, beherrscht, erobert, nutzbar gemacht werden.« (Rosa 2018b, S. 12) Rosas Resonanztheorie ist hierzu als möglicher Gegenentwurf zu verstehen, beschäftigt sie sich doch mit einem guten Leben in einer Postwachstumsgesellschaft. Der normative Ansatz von Rosas Resonanztheorie (2016) ist also mit einer Gesellschaftsdiagnose (Rosa 2013) verknüpft, wonach eine soziale Beschleunigung zu einer Entfremdung führt. Vor diesem Hintergrund erhält die Resonanztheorie auch eine politische Relevanz und kann daher keineswegs als esoterische Träumerei oder romantische Weltflucht abgetan werden¹⁴. Allerdings kann aus

14 Rosas Beitrag zur kritischen Theorie wird in der Soziologie umfassend diskutiert, vgl. dazu Peters und Schulz (2017).

der Resonanztheorie weder ein politisches Programm noch ein Ratgeber für ein gutes Leben abgeleitet werden, denn sie beruht nicht auf Kausalitäten, sondern auf komplexen Wechselwirkungen. Zudem ist Resonanz einer konstitutiven Unverfügbarkeit unterworfen.

Rosa verwendet Resonanz sowohl als deskriptiven als auch normativen Begriff, anhand dessen er Weltbeziehungen beschreibt und analysiert. Gleichzeitig legt Rosa Wert darauf, mit seiner Resonanztheorie nicht ein abgehobenes Konstrukt zu entwerfen, sondern eine Weltbeziehung zu beschreiben, die allgemein gut nachvollziehbar ist. In ihrer deskriptiven Verwendung ist

»Resonanz [...] eine emotionale, neuronale und vor allem durch und durch leibliche Realität. Sie ist die primäre Form unserer Weltbeziehung. Alle kulturell etablierten Lebensformen entwickeln sich sodann aus Resonanzbeziehungen zu je spezifischen Weltausschnitten. Verdinglichende, stumme, distanzierende Weltbeziehungen sind demgegenüber erst das Produkt sozialen und kulturellen Lebens, sie sind eine Kulturtechnik. Resonanz ist also ein Kernelement des sozialen und des kulturellen Daseins.« (Rosa 2016, S. 747)

Mit Rosa könnte also behauptet werden: am Anfang war die Resonanz, und alle weiteren Formen von Weltbeziehungen entwickeln sich durch die Sozialisierung. Daher eignet sich die Resonanztheorie auch als Linse für eine Kritik an bestehenden Verhältnissen und wird so zu einem normativen Begriff. Rosa verwendet Resonanz als »Maßstab für ein gelingendes Leben« und meint: »Ein gutes Leben ist dann eines, das reich an Resonanzerfahrungen ist und über stabile Resonanzachsen¹⁵ verfügt.« (Rosa 2016, S. 749)

Als normativer Begriff wird Resonanz in der vorliegenden Arbeit hinsichtlich gelingender Musikbeziehungen verwendet, ohne dabei zu behaupten, dass damit ein gelingendes Leben verbunden ist. Im Zentrum der Arbeit steht jedoch die deskriptive Verwendung von Resonanz. Mit der Beschreibung der Beschaffenheit von resonanten Beziehungen soll dargelegt werden, was ein musikalisches Involviertsein ausmacht. Da Resonanz nicht geplant werden kann, kann bestenfalls aufgezeigt werden, was ein musikalisches Involviertsein begünstigt.

Angesichts der Gesellschaftsanalyse, die der Resonanztheorie unterliegt, muss auch die Musikvermittlung kritisch hinterfragt werden. Denn auch sie entspringt einem Optimierungs- und Steigerungsdenken. Sie ist Teil des Konzertwesens, das sich in einer Spirale von Wachstum, Beschleunigung und Innovation bewegt und sich in einem globalen Wettbewerb durchsetzen muss. In der Kultur und im Orchesterwesen besteht ein Verteilungskampf, bei dem Musikvermittlung oft als Argument und Mittel eingesetzt wird, um Gelder und Ressourcen zu erhalten. Musikvermittlung soll, so die gängige Erwartung von Konzertveranstalter*innen, Aufmerksamkeit und neue Publika gewinnen. Während Konzerte und Projekte aus dem Bereich der Musikvermittlung in Geschäftsberichten und in der Öffentlichkeitsarbeit mit Hochglanzfotos und berührenden Berichten sehr präsent sind, ist

15 »Resonanzachsen sind die stabilen Bezugsfelder, auf denen Subjekte immer wieder Resonanzerfahrungen machen.« (Rosa und Endres 2016, S. 125)

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.