

siker*innen und das Interagieren mit dem Publikum aus. Eine neue, erweiterte Praxis von westlich-klassischer Musik, wie sie von Leech-Wilkinson gefordert wird und woraus sich ein vielfältigeres Publikum ergibt, wird von Tröndle nicht thematisiert. In seiner Forschung zu Nicht-Besucher*innen kommt Tröndle allerdings zur Erkenntnis, dass im Konzert vor allem eine Nähe (und nicht nur Aufmerksamkeit) geschaffen werden muss (Tröndle 2019) (vgl. Kapitel 2.3).

4.4 Musik und ihr kommunikatives Potenzial

Um das Musikverständnis der Resonanzaffinen Musikvermittlung in Konzertsituationen noch stärker zu fundieren, werden im Folgenden weitere Aspekte von Musik in Hinblick auf deren kommunikatives Potenzial diskutiert.

4.4.1 Musik als Kunst der Beziehung

Beatrix Borchard bezeichnet Musik als Beziehungskunst, wobei Beziehungen zwischen allen Beteiligten geknüpft werden und das Ziel eines Konzerts

»eine gelungene Beziehung nicht nur zwischen den Menschen, die Musik ›erfinden‹ und denen, die die Notenschrift deuten und in ein Klangereignis verwandeln [ist], sondern auch zwischen diesen und dem dritten Partner, nämlich den Zuhörenden. Diese sind nicht passive Zeugen eines kommunikativen Geschehens, sondern sie weisen im Zuhören dem Erklingenden emotionale und auch kognitive Bedeutungen zu, insofern Musik nicht nur unsere Empfindungen, sondern auch unsere Gedanken auszudrücken wie auch zu klären und zu ordnen vermag.« (Borchard 2009, S. 218)

In der Folge versuchen Musizierende nach Christa Warnke »durch Musik Beziehungen zu erleben, herzustellen, nachvollziehbar zu machen – Beziehungen zu uns selbst, zu anderen, zu musikkulturellen Ereignissen.« (Warnke 2010, S. 24–27) Ein musikalisches Involvierendes und die Resonanzaffine Musikvermittlung umfassen demnach nicht nur die Anwesenden, sondern spannen auch Bezüge zu gesellschaftlichen und historischen Kontexten. Musik gleicht einem prozesshaften, wechselseitigen »Resonanzphänomen für Emotion und Kognition, für Affekt und Logik, für Herz, Körper und Geist [...]«. (Warnke 2010, S. 27)

Über Musik, Beziehungen und Veränderungen schreibt auch Bernhard Waldenfels. In einer intensiven Auseinandersetzung mit Musik werden ihm zufolge Selbstbezug, Fremdbezug und Weltbezug verhandelt und verändert (Waldenfels 2001, S. 24). Musik wird dann als persönlich bedeutsam erlebt, wenn sie »mit dem Staunen oder einem Erschrecken erfahren wird« (Waldenfels 2001, S. 22).

Für die Resonanzaffine Musikvermittlung reicht es daher nicht, musikalische Bezüge aufzuzeigen und die eigenen (Musik-)Verständnisse zu bestätigen, sondern es braucht das Moment des Staunens oder Erschreckens. Das Staunen und Erschrecken bringen eine Dynamik in Beziehungskonstellationen und relativieren bisherige Überzeugungen und Wer-

tungen. Mit dem Staunen und Erschrecken ergibt sich ein Potenzial für Anverwandlungen und Transformationen. Was bisher auf der Bewertungslandkarte (den starken Wertungen nach Rosa) als gesetzt und geschätzt gilt, wird in einer neuen Perspektive erlebt, auf neue Weise wahrgenommen, vertieft und möglicherweise hinterfragt. Das Staunen und Erschrecken verbindet die starken Wertungen (also eine Sinnhaftigkeit) zudem mit den schwachen Wertungen (d.h. einer Sinnlichkeit) auf der Begehrenslandkarte (vgl. Kapitel 3.5.2). Musik als Beziehungskunst wird mit der Resonanzaffinen Musikvermittlung nicht nur kartographiert. Vielmehr wird mit einem Staunen oder Erschrecken (was einer Affizierung entspricht) dazu eingeladen, Musik als Beziehungskunst (neu) zu entdecken. Das Staunen und Erschrecken ist in der Resonanzaffinen Musikvermittlung auch mit einer Selbstwirksamkeitserfahrung verbunden, mit einem Entdecken von neuen musikalischen Beziehungen und Bezügen und der Erweiterung der starken Wertungen auf der Bewertungslandkarte.

Auch durch die Erfahrung von gemeinsamer Zeit wird beim Musizieren ein Beziehungsnetz geknüpft, wie der Soziologe Alfred Schütz festhält (Schütz 2015, S. 57; S. 61). Musik als soziale Praxis ist zudem durchdrungen von Kommunikationsprozessen, die Informationen weitergeben, Meinungen bilden, soziale Gemeinschaften und Ordnungen bilden und unterhalten (Müller und Rempe 2015, S. 12). Dabei verlaufen die musikalischen Kommunikationsprozesse nicht in einem Sender-Empfänger-Modell, sondern in einem interaktiven, vielfältig interdependenten Beziehungsgeflecht mit zahlreichen (auch nicht anwesenden) Akteur*innen (Müller und Rempe 2015, S. 12–13; S. 22–24).

Eine Resonanzaffine Musikvermittlung geschieht daher nicht in kausalen Zusammenhängen (im Sinne eines input-output-Verfahrens), sondern in einem Wechselverhältnis von Akteur*innen, Impulsen, Konzepten und Kontingenz. Die Resonanzaffine Musikvermittlung zielt nicht auf Eindeutigkeit, sondern auf Vieldeutigkeit und Ambiguität. Im Modus der Mediopassivität verhalten sich die Beteiligten zugleich aktiv und passiv, unterscheiden nicht nach richtigen oder falschen Zugängen, sondern lassen der Fantasie, eigenen Interpretationen, aber auch Unvorhergesehenem Spielraum.

4.4.2 Gänsehaut-Momente und Embodiment

Aus neurologischer Perspektive weist Musik die besondere Fähigkeit auf, Emotionen als nonverbales und unsichtbares Medium zu kommunizieren. Musik kann das Wohlbefinden, das Gestalten von Beziehungen, das Intensivieren eines Gruppengefühls sowie das Koordinieren von Arbeitsabläufen beeinflussen (Altenmüller 2018, S. 73). Zudem begünstigt ein emotionales Erleben von Musik auch das Erinnerungsvermögen (Altenmüller 2018, S. 184). Ein Sonderfall im Verhältnis von Musik und Körperlichkeit sind die als Chillreaktionen bezeichneten Gänsehaut-Momente beim Musikhören. Physiologisch gesehen entsprechen Chillreaktionen einer Kontraktion der Haaraufsteller-Muskeln, einer erhöhten Herz- und Atemfrequenz sowie der Bildung von Schweiß und gehen auf eine neuronale Aktivierung von Belohnungszentren zurück (Altenmüller 2018, S. 381). Schon nur das Erwarten eines Glücksmoments kann zur Ausschüttung

des Belohnungs- und Motivationshormons Dopamin führen, während beim Erleben von Chill zusätzlich auch noch Glückshormone (Endorphine) ausgeschüttet werden (Altenmüller 2018, S. 382)²⁸. Chillreaktionen treten beim Musikhören grundsätzlich selten auf und können auch nicht bewusst wiederholt werden: je häufiger eine entsprechende Musikstelle gehört wird, desto geringer wird die Wahrscheinlichkeit für einen Chill. Hört man Musik alleine, steigt jedoch die Chance für ein Chillerlebnis im Gegensatz zum Musikhören in einer Gruppe, wie etwa in einem Konzert. Eckart Altenmüller führt diesen Unterschied darauf zurück, dass das Chillerlebnis eine persönliche, intime Erfahrung ist und daher eher in Einzelsituationen eintritt (Altenmüller 2018, S. 385–389). In seiner Forschung kann Altenmüller als einzigen begünstigenden Faktor für Chillreaktionen die »Nichterfüllung von Erwartungen« (Altenmüller 2018, S. 387) nachweisen. Chill ist daher nicht nur eine erfüllende und beglückende Erfahrung beim Musikhören, sondern unterstützt auch eine Neugier auf Neues in der Musik, hilft beim Erinnern von unerwarteten, positiv erlebten Wendungen beim Musikhören und erweitert dadurch nicht nur das Hörrepertoire, sondern auch eine sich immer mehr differenzierende Wahrnehmung von Musik (Altenmüller 2018, S. 392–393). Menschen, die der gehörten Musik eine persönliche Wichtigkeit beimessen, mit ihr vertraut und für sie empfindsam sind und mit der betreffenden Musik persönliche und emotionale Erinnerungen verbinden, erleben eher Chillreaktionen (Altenmüller 2018, S. 385–389). Musik kann jedoch auch unabhängig von Chillreaktionen persönliche Stimmungen positiv beeinflussen und verändern (Altenmüller 2018, S. 449). Das Gefallen von Musik und Erleben von Gänsehautmomenten, das vor allem in Castingshows als gleichzeitig faszinierendes und fragwürdiges Qualitätsmerkmal hervorgehoben wird²⁹, ist auch für die Musikvermittlung von Interesse. Die beschriebenen Aspekte entsprechen sowohl einer Affizierung als auch einer Selbstwirksamkeitserfahrung und sind Bestandteil von starken Musikerlebnissen (vgl. Kapitel 2.4). Allerdings können Chillreaktionen nicht mit resonanten Musikbeziehungen gleichgesetzt werden. Abgesehen von einem möglichen Chill beruhen resonante Musikbeziehungen auf einer Interaktion mit *gegenseitiger* Affizierung und Selbstwirksamkeitserfahrung sowie auf einer Transformation und beinhalten weitere Faktoren, wie den Einbezug von starken Wertungen (Sinnhaftigkeit) sowie einen gewissen Widerspruch, was sie von einer rein emotionalen Rührung abgrenzt.

Abgesehen von *physischen* Chillreaktionen vermag Musik auch folgende *ästhetische* Emotionen auszulösen: »Erstaunen, Transzendenz, Zärtlichkeit, Nostalgie, Friedfertigkeit, freudvolle Aktivierung, Spannung und Traurigkeit« (Zentner et al. 2008, in: Altenmüller und Kopiez 2014, S. 220). Musik verändert also nicht nur Stimmungen, sondern bietet einen »sicheren ›Spielplatz‹ für neue Hör-Erfahrungen« (Altenmüller und

28 Chillreaktionen können auch bei unangenehmen akustischen Reizen sowie bei Angst, Wut und Kälte auftreten und sind in solchen Situationen eher auf eine körperliche Abwehrhaltung zurückzuführen (Altenmüller 2018, S. 384–385).

29 Das Format der Castingshows kann im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter erörtert werden, stellt jedoch im Kontext von Musikvermittlung ein interessantes Forschungsfeld dar, zumal eine disparate Wahrnehmung und Beliebtheit solcher Shows zu beobachten ist und Castingshows sich auf das Musikwesen und die musikalische Bildung auswirken.

Kopiez 2014, S. 227). Die Möglichkeit, mit Musik Stimmungen zu beeinflussen, wird jedoch auch funktional und manipulativ genutzt. In Kaufhäusern soll entsprechende Musik die Kund*innen in eine kauffreudige Stimmung versetzen, im Sport animiert Musik zu besseren Leistungen und im Militär treibt Musik Soldat*innen zu grausamen Einsätzen an. Dies widerspricht der Resonanzaffinen Musikvermittlung, die konstitutiv auf Widersprüche und Risiken und den Einbezug von anderen Stimmen angewiesen ist und die Gefahr einer Manipulation sowie damit verbundene ethische Fragen beständig reflektiert.

4.4.3 Expressives, lauschendes Musizieren und musikalische Geste

Da Musik die Menschen körperlich und emotional affiziert, kann sie als involvierende Kunst bezeichnet werden (Brandstätter 2008, S. 138). Sie bindet die Zuhörenden ein und lässt sie teilhaben, und zwar sowohl als einzelne Person als auch als Gruppe (Brandstätter 2008, S. 136–139). Ein körperlicher Zugang zu Musik ist daher eng mit dem sozialen Aspekt der Interaktion und Kommunikation verbunden.

Marc Leman untersucht in seiner Forschung, wie musikalische Kommunikation über den Körper erfolgt und wie der Körper zu einem sinnstiftenden Medium wird: »Communication occurs, or is successful, when the listener gets involved and entrained in an ongoing experience that sets the stage for an expressive interaction.« (Leman 2016, S. 20) Ein expressives Musizieren ist die Voraussetzung, um die Beteiligten zu involvieren und ermächtigen und lässt Bedeutungen entstehen:

»Rather than as something to be conceptualized and labeled, meaning is understood here as something that is embedded in the experience of an ongoing interaction with music through playing, listening, or dancing. Therefore, meaning is defined here as the emergent outcome of an active involvement with music. Meaning draws upon activities that generate homeostasis through synchronization and alignment of movements with sounds, through playing, through relaxation exercises, or in other ways, including aesthetic attitudes that take place in listening contexts such as concert halls. This type of meaning is pragmatic. It occurs on the fly, in a context, and it is the result of an active involvement on the part of the inter-actor. This type of meaning is also based on reward-reinforcing effects, leading to a motivated engagement to continue or repeat the interaction.« (Leman 2016, S. 21)

Die Zuhörer*innen werden durch ein expressives und lauschendes Spiel der Interpret*innen selbst Teil eines offenen, dynamischen Systems und übernehmen eine aktive Rolle: »in such a framework, it should be said, every performer is a listener, and every listener is also a performer.« (Leman 2016, S. 23)³⁰ Ein solches musikalisches Wechselspiel und Involvieren von Hörer*innen findet durchaus auch in einem traditionellen Konzert statt, in dem das Publikum zwar still sitzt, neurologisch jedoch musikalische Patterns mit fiktiven, voraussagenden Handlungen verknüpft: »enactment can be defined as a

30 Auch Leman erwähnt damit eine Interaktionsform, die an Hartmut Rosas Mediopassivität erinnert und ihren Ausgangspunkt in expressivem Musizieren hat, was zu einer Affizierung im Sinne der Resonanztheorie führen kann.

predictive process that steers both perception and action.« (Leman 2016, S. 27) Sowohl das zukunftsgerichtete Hören als auch das Handeln werden vom Körper nicht nur beeinflusst, sondern antizipiert:

»Note that embodiment could be seen as an aspect of this enactment process. Embodiment, comprising energetic and affective states, assists sensorimotor prediction in the sense that it involves corporeal states (including posture and gesture) that may facilitate predictions. And [...] embodiment is especially effective when expression patterns are involved.« (Leman 2016, S. 27)

Musikalische Patterns sind im Sinne von Leman keineswegs nur kleinförmige Strukturen, sondern beispielsweise auch die Energie eines Klangs, ein musikalisches Zeichen oder menschliche Bewegung. Diese Patterns verbinden sich in musikalischen Interaktionen mit zu erwartenden Wahrnehmungen und Handlungen und erhofften Belohnungen (Leman 2016, S. 24–31). Gemäß Lemans Embodiment-Theorie zeigt sich ein musikalisches Involviertsein, wenn ein musikalisches Pattern mit hoher Expressivität zur Geltung kommt und Erwartungen über den weiteren Verlauf der Musik aufbaut. Dies erfolgt in nonverbaler Verkörperung und lässt Wahrnehmung und (inneres) Handeln oszillieren: Musiker*innen sind Zuhörer*innen, während das Publikum sich als Musizierende empfindet. Dieses gleichzeitige Vorhandensein von Aktivität und Passivität entspricht dem Modus der Mediopassivität, wie sie Rosa beschreibt (vgl. Kapitel 3.2.1).

Für Musiker*innen und Musikvermittelnde kann aus Lemans Studie abgeleitet werden, dass ein expressives Musizieren ein Embodiment begünstigt und Bedeutungen produziert. Zudem regt ein expressives Musizieren auch eine Aktivität und Selbstwirksamkeitserfahrung bei den Zuhörenden an. Resonanzaffine Musiker*innen und Musikvermittelnde können aufgrund von Lemans Erkenntnissen verstärkt darauf achten, dass sie nicht nur im Modus der Aktivität auf der Bühne agieren, sondern auch dem Publikum (und nicht nur den Mitmusiker*innen) zuhören. Das musikalische Involviertsein als Wechselbeziehung zwischen Bühne und Publikum oszilliert zwischen Zuhören und Antworten, es vollzieht sich in einem Co-Agieren.

Freilich ist diese Wechselwirkung auf eine offene Haltung und eine »Geste des Musikhörens« angewiesen (Berg 2018, S. 172). Mit einer entsprechenden Haltung können musikalische Gesten ein Verstehensangebot für einen mimetischen Nachvollzug von ästhetisierten Bedeutungsinhalten darstellen, was jedoch nicht geplant werden kann, sondern sich kontingent ereignet, durchaus auch unmittelbar und ohne Vorwissen (Berg 2018, S. 170–173). Musik ist grundsätzlich in ihrem Wesen körperlich; sie wird körperlich wahrgenommen, über Körpererfahrungen begriffen und entspringt, sofern es sich nicht um synthetisch hergestellte Musik handelt, einer körperlichen Bewegung. Die musikalische Energie (oder in der Begrifflichkeit des Musikpsychologen Ernst Kurth die musikalische Energetik) entfaltet sich in einem Wechselspiel³¹: »Eindrücke von Bewegung (Be-

31 Rosa (2023, S. 25; 125) beschreibt Resonanz als zirkulierende Energie, was eine Nähe zu Kurths Musikpsychologie vermuten lässt.

wegungsenergie), Materie (Gravitation) und Raum (als zeitliche und energetische Projektionsfläche) konstituieren die Musik im Bewusstsein. Kurth intendiert hiermit jedoch weder eine ästhetische Wertung der Musik, noch meint er mit Bewegungs- und Energieeindrücken eine emotionale Reaktion auf Musik.« (Berg 2018, S. 165–166) Mit ihrer Körperlichkeit verfolgt eine musikalische Geste eine Intention. Sie will mit einer bestimmten Bewegungsqualität einen Klang produzieren; gleichzeitig will sie Ausdruck verleihen, Sinn stiften und kommunizieren – sowohl mit den Mitmusizierenden als auch mit dem Publikum (Berg 2018, S. 159). Die körperliche Geste der Musizierenden ist jedoch nicht identisch mit der musikalischen Geste. Die Musik behält mit ihrer Ambivalenz einen Eigensinn und lässt den Deutungsraum offen.

»Die Musiziergeste bildet die Musik also nicht auf der Ebene der Sichtbarkeit noch einmal ab, sondern sie fungiert als Geste im Hinblick auf die Musik selbst: Sie zeigt an, wie die Musik als Zeitgestalt gemeint sein kann. Musikalische Gesten zu verstehen heißt, sich auf eine spezifisch musikalische Interaktion einlassen zu können. Die Geste selbst wirkt als Angebot, sich auf eine bestimmte Weise in die Musik hineinzusetzen. Sie macht damit das Angebot einer Semantisierung der Musik, ohne den weiteren Prozess einer Bedeutungszuweisung zu determinieren. [...] Als gemeinsamer begrifflicher Hintergrund fungieren dabei Erfahrungen mit einem bestimmten Stil und einem kulturellen Hintergrund einer Musik, die Fähigkeit, Strukturen dieser Musik audieren zu können, schließlich auch ein Wissen um typische Gesten sowohl innerhalb eines Musikstils wie auch in Bezug auf dessen Aufführungspraxis. Bedingung ist aber auch die kooperative und geteilte Intentionalität im Aufführen und Aufnehmen der Musik als kommunikativer Vorgang.« (Berg 2018, S. 170)

Musikalische Gesten erwecken Aufmerksamkeit und zeigen auf etwas hin, dessen Deutung (oft) ein Kontextwissen verlangt. Sie können als Hörelemente gelten (Berg 2018, S. 164) und schaffen eine zweite, symbolische Kommunikationsebene (Berg 2018, S. 155). Für die Resonanzaffine Musikvermittlung bedeutet dies, dass Musiker*innen in ihrer Interpretation eine weitere, körperliche Ausdrucksdimension nutzen und nonverbal kommunizieren können. Allerdings müssen sie sich bewusst sein, dass die Kommunikation nicht eindeutig, sondern ambivalent ist. Musikalische, nonverbale Verweise brauchen ein Kontextwissen, zudem beinhaltet die Musik einen Eigensinn. Musik über Gesten und Expressivität zu vermitteln, braucht daher eine große Sensibilität für die beteiligten Menschen und die jeweilige Situation und muss innerhalb des Deutungsraums auch konträre Meinungen berücksichtigen.

4.5 Musik und ihr ästhetischer Überschuss

Musik ist für Hartmut Rosas Resonanztheorie auch deshalb ein passendes Referenzmedium, weil sie einem Risiko unterliegt und einen Eigensinn aufweist, der sich in einem ästhetischen Überschuss manifestiert. In der Auseinandersetzung mit diesem Anderen entsteht eine Resonanzresonanz und geschieht eine Anverwandlung, die nicht geplant werden kann.