

3.12 Zwischenfazit 2: Konzerte im Spannungsfeld von Resonanzoaase und Resonanzsimulation

Im Gegensatz zur vorliegenden Arbeit verweist Rosa in seinen Publikationen nur auf traditionelle Konzerte mit westlich-klassischer Musik. Er zitiert den Bariton Christian Gerhaher, der sich als Interpret ganz in den Dienst der Musik stellt: »Mein Empfinden ist unwichtig. Es stört sogar [...], weil es auf die Idee ankommt, die in einer Musik aufscheint, nicht auf mein Verhältnis zu ihr.« (Gerhaher, in: Rosa 2016, S. 492). Gerhaher schwört seinem eigenen Empfinden und Verhältnis zur Musik ab und will nur der Musik und deren Idee seine Stimme geben. Dieses Interpretationsverständnis idealisiert die Musik als Werk und Schöpfung von Komponist*innen. Musik darf nach Gerhahers Auffassung keinesfalls von einer weiteren, anderen Stimme gestört werden.

Diese Meinung steht allerdings im Widerspruch zur dargelegten Resonanztheorie als Antwortbeziehung, was Rosa jedoch nicht bemerkt. Er selbst richtet den Fokus auf die Weltverhältnisse, die in der Musik verhandelt werden und die den Menschen in seiner Beschäftigung mit Musik erschüttern und verwandeln. Rosa betont, es gehe Gerhaher »um das Betrachten, Begreifen und Einordnen von Weltverhältnissen wie der Melancholie und der Traurigkeit – daraus entstehe das ästhetische Glück.« (Rosa 2016, S. 493) Dies kommt einer Resonanzerfahrung gleich, zumindest für diejenigen, die dieses Musikverständnis teilen, die damit verbundenen Rollen annehmen und sich dabei auch mit Widersprüchen auseinandersetzen. Resonanz, so zeigt sich an diesem Beispiel, hängt sehr stark von den individuellen starken und schwachen Wertungen ab. Für Gerhaher bietet Musik offenbar weder Trost noch Unterhaltung, sondern in einer diagonalen *Beziehung zu Musik* und einer vertikalen *Beziehung in Musik* eine Auseinandersetzung mit existenziellen Weltverhältnissen, was ihm Freude und Genugtuung bereitet. Ausgehend von einem solchen Musikverständnis bildet sich für Rosa ein »Resonanzdreieck [...] zwischen Werk, Künstler und Publikum, wenn sie im Empfinden und Nachempfinden einer spezifischen, in ästhetische Form gegossenen Gestalt der Weltbeziehung übereinstimmen.« (Rosa 2016, S. 493) Diese Formulierung und Reduktion von Resonanz auf eine Übereinstimmung im Sinne einer Synchronisierung erstaunt angesichts der Komplexität, Widerständigkeit und Unverfügbarkeit, die responsive Resonanzbeziehungen ausmachen.

Mit Bezug auf die Mediopassivität von Resonanz, ist es zudem erstaunlich, dass Rosa den Zuhörer*innen in traditionellen Konzerten eine passive Rolle zuteilt:

»Indem sie nahezu alle Aktivitäten und Interaktionen einstellen, versuchen sich die Zuhörer dispositionale ganz und gar in einen Modus der passiven Rezeption zu versetzen. Nicht selten schließen die Zuhörenden die Augen, um ganz und gar ›Ohr zu werden‹. Es handelt sich dabei um Handlungsabläufe, die seit über einhundert Jahren in fast unveränderter Form immer wieder wiederholt wurden und wiederholt werden und durch die das Konzert als recht stabile Resonanzsphäre gegenüber dem profanen Alltag abgegrenzt wird.« (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 23)

Mit dieser Beschreibung skizziert Rosa das Bild von einem Konzert als statische, vorhersehbare Situation, die eine Gegenwelt abseits vom Alltag schafft und in der das Publikum sich der Musik vollkommen hingibt und ihr geistig folgt. Es bleibt unklar, wie

hier Selbstwirksamkeit, Unverfügbarkeit, Risiko und Widersprüchlichkeit Raum finden und inwiefern in dieser stabilen Konzertsituation eine Veränderung möglich ist. Dennoch ist davon auszugehen, dass die Beteiligten starke musikalische Erlebnisse erfahren und musikalisch involviert sind. Die Ambivalenz von Resonanz und Rosas inkonsistente Verwendung des Resonanzbegriffes im Bereich der Musik zeigen sich darin, dass Rosa das traditionelle Konzert einerseits als »Resonanz-oase« bezeichnet und andererseits kommentarlos auf Christopher Smalls Einschätzung verweist, wonach die bürgerliche Gesellschaft das klassische Konzert als »sacred history« und als Bestätigung der eigenen Werte vor dem Hintergrund einer instabilen Gesellschaft zelebriert (Pfleiderer und Rosa 2020, S. 23). Eine dermaßen hermetische und weltabgewandte Situation, die nur dazu dient, sich selbst zu bestätigen und zu feiern, kann aus der Perspektive der Resonanzaffinen Musikvermittlung nicht als resonant bezeichnet werden.

In seiner Resonanztheorie bezeichnet Rosa Konzertsäle als »Kunsttempel« [...] für ritualisierte Resonanzerfahrungen« (Rosa 2016, S. 479). Deren Resonanzversprechen kann allerdings nur bedingt eingelöst werden. Denn wenn Konzerte »die Begegnung mit einem irritierenden, widersprechenden Anderen [...] ausschließen« bilden sie nur »Echokammern« und verhindern Resonanzbeziehungen (Rosa 2016, S. 495). Rosa räumt ein, dass eine »sentimentalische Rührung oder sensuelle Überwältigung mit Resonanz verwechsel[t]« werden kann und Resonanz auch simuliert werden kann, insbesondere wenn ein kollektiver Druck zur Ergriffenheit besteht (Rosa 2016, S. 479). In Resonanzsimulationen sind Menschen jedoch nur auf sich selbst und die eigene Ergriffenheit bezogen, ohne auf eine existenzielle Weise von außen angesprochen zu sein und ohne sich zu transformieren (Rosa 2016, S. 479). Der Unterschied zwischen Resonanz und deren Simulation lässt sich also »daran festmachen, dass Resonanz stets ein »transgressives«, das heißt ein überschreitendes, überschießendes Moment hat: Die Erfahrung geht über das Erwartete hinaus, reißt uns aus dem Ohrensessel, verändert uns in einer Weise, die für uns eine existenzielle Bedeutung hat.« (Rosa 2023, S. 86)

Auch wenn mit Rosas Resonanztheorie die Beschaffenheit von Musikbeziehungen beschrieben und ein musikalisches Involviertsein erfasst werden kann, verlangt die Forschungsfrage hinsichtlich des Musikverständnisses und der Konzertsituation weitere Untersuchungsschritte. Daher folgen in Kapitel 4 eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Musikbegriff und sowie in Kapitel 5 eine theoretische Fundierung der Konzertsituation. Damit will die vorliegende Arbeit eine Anschlussfähigkeit der Resonanzaffinen Musikvermittlung an aktuelle Diskurse und Praktiken im Bereich der Musik(-vermittlung) und des Konzerts bezwecken und aufzeigen, wie in Konzertsituationen responsive und transformative Resonanzbeziehungen gestaltbar sind.

