

Editorial

Social engagement meint mehr als Vermittlung, mehr als politische Musik und mehr als soziales Engagement. Obwohl der Begriff alle die damit verbundenen Kontexte in sich vereinen kann. Dass er gerade jetzt auftaucht signalisiert möglicherweise die Auswirkungen der so brisant gewordenen, weltweiten politischen Situation, auf die Künste reagieren. Besonders die australische Musikerin und Komponistin Cathy Milliken, mit der Matthias Rebstock ein exklusives Interview für diese *Positionen*-Ausgabe geführt hat, engagiert sich seit einiger Zeit für diese Kunstform. Im Kern meint sie ein partizipatorisches Komponieren innerhalb von sozialen Situationen, zusammen mit den vor Ort lebenden Menschen. Als Terminus ist Social Engagement in Art (SEA) besonders in England, in den USA, in Schweden, in Südamerika und Argentinien bekannt.

An diesem neuen Begriff interessierte uns besonders das darin enthaltene Ausbrechen von Komponisten und Musikern aus dem »Kunstraum Musik«. Entwicklungen in Richtung Alltag und soziale Wirklichkeiten prägen bereits seit einiger Zeit immer deutlicher die junge zeitgenössische Musikszene. Stimuliert wurden sie dazu nicht nur durch das bundesweit angelegte Vermittlungsexperiment *Netzwerk Neue Musik* von 2007-2011, sondern auch die digitale Revolution stellte dafür neue Materialien, Strategien und Verfahrensweisen bereit. Unter der Oberfläche des nach wie vor alles überwölbenden Mainstream einer rundökonomisierten konzertanten Moderne haben sich Strömungen entwickelt, die sowohl Laien als Experten des Alltags ernst nehmen (siehe den Beitrag von Simone Keller und Philip Bartels), die mit der Konstellation Musik – Publikum erfolgreich experimentieren (Moritz Müllenbach, Leonie Pahlke) oder die Idee der Vermittlung weiter ausgearbeitet haben (Constanze Wimmer).

Social engagement hat nicht zuletzt die politische Musik, wie sie durch die Nachkriegs-avantgarde geprägt worden ist, deutlich verändert. Aus einem Komponieren *über* etwas, über ein bestimmtes Ereignis, wurde ein Komponieren *mit* jemandem oder *in* konkreten sozialen Situationen. So etwa, wenn Helmut Oehring seine in prekären Wirklichkeiten verankerten Musiktheaterarbeiten unmittelbar aus dem kreativen Verhalten von Musikern und Betroffenen entwickelt und die Aufführung nur noch als Unikat gelten lässt. So etwa, wenn Isabel Mundry ihr Klangmaterial aus der unmittelbaren Begegnung mit Flüchtlingen in ihrem Lebensumfeld generiert oder wenn Christoph Ogiermann eine kleinbürgerliche Kleinstadtidylle durch seine Musik radikalisiert und auf den Kopf stellt. (Beitrag von G.N.). Andere Beispiele für eine solche Neujustierung des Komponierens aus sozialen und politischen Situationen heraus sind Hannes Seidls Projekt *Salims Salon* oder Matthias Kauls Konzepte *Amadeu Antonio Kiowa* und *Listen Voices!*

Der diese Ausgabe eröffnende Text von Philipp Schäffler über den Resonanzbegriff verweist auf ein notwendiges, neues Paradigma für die kulturwissenschaftliche und soziologische Musikforschung, um auf solcherart aktuelle künstlerische Entwicklungen angemessen reagieren zu können.

Man kann sicher darüber diskutieren und streiten, ob soziales Engagement (als deutscher Begriff) nicht eher im Feld der humanitären Unterstützung und Hilfe anzusiedeln sei und welche Chancen klangliche Interventionen dabei haben. Social engagement als künstlerische Strategie aber hat den »Kunstraum Musik« zweifellos erneut durchlässiger gemacht und die musikalische Moderne um neue Genres erweitert.

Gisela Nauck

traditionellen Medien reichen Präsenz und Aufmerksamkeit aus, um Informationen vom Sender an den Empfänger zu vermitteln. Man denke an bestimmte Sendezeiten im Fernsehen. Im Netz ist dagegen nicht nur jeder zum potenziellen Sender geworden. Es gilt darüber hinaus, die Bereitschaft zur Aktivität auszulösen, um Bedeutung zu erlangen. Sprich: Das Web 2.0 ist in wesentlich höherem Maß auf Resonanz angewiesen als alle Medien zuvor. Der einzelne User erfährt dabei, dass Kommunikation ein Resonanzphänomen ist und mehr umfasst als das Senden und Empfangen von Informationen. Vielmehr geht es darum, ein Angebot ins Netz zu stellen, das möglichst resonanzfähig ist.

Allein schon durch diese neue Medienqualität lässt sich das Bedürfnis erklären, das Phänomen der Resonanz verstehen und deuten zu wollen. Der Begriff taucht in den letzten Jahren vermehrt in der Ratgeber- und Welterklärungsliteratur als Chiffre für ein glückliches, intensives und echtes Leben auf. Das Internet wird darin zwar nicht als (positiver) Resonanzraum verstanden, sondern als eine Entfremdungszone der modernen, digitalen Welt. Doch auch in verschiedenen Disziplinen wie den Theaterwissenschaften, der Musikphilosophie, der Hirnforschung, der Soziologie sowie der Pädagogik wird der Begriff entdeckt und Resonanz als Modell, Methode und Metapher erforscht.⁴ 3

4 Exemplarisch dafür ist die erste Publikation mit Aufsätzen aus verschiedenen Disziplinen: Karsten Lichau, Viktoria Tkaczyk u. Rebecca Wolf (Hrsg.), *Resonanz. Potenzial einer akustischen Figur*, München: Fink 2009.

Kleine Begriffsgeschichte

Ursprünglich handelt es sich um einen Begriff aus der Akustik, der vom Instrumentenbau auf den Menschen übertragen wurde. In Johann Heinrich Zedlers umfangreichem *Universal-Lexikon* (1731-1754) ist der Begriff noch ganz auf den Instrumentenbau bezogen. Bereits bei Leibnitz und später bei Diderot wird Resonanz jedoch zu einer Metapher, welche die Seele als eine Art Saiteninstrument oder Saitenspiel umschreibt. Grundlage dafür ist die Vorstellung des Menschen als ein resonierendes Wesen, das auf Schwingungen von Außen reagiert und antwortet. Von dieser Vorstellung aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zur sympathetischen Kraft der Musik, wie sie insbesondere die Frühromantiker besungen haben. Wenngleich hier der Begriff Resonanz nicht explizit auftaucht, meint die sympathetische Kraft der Musik etwas Ähnliches: einerseits die schwingenden Verhältnisse der Harmonien zueinander und andererseits die Verwandtschaft zwischen dem Charakter der Töne sowie Tonarten und den Stimmungen der Seele. Selbst in der experimentellen Resonanzforschung des 19. Jahrhunderts, vor allem in derjenigen des Physiologen und Physikers Hermann von Helmholtz, hält sich das Bild von Fasern als Saiten, die im Innenohr in Resonanz versetzt werden und die Schallwellen weiterleiten.

Überträgt man den Begriff der Resonanz auf die Beziehung zwischen Menschen beziehungsweise auf die Beziehung zwischen Menschen und Dingen, verliert er in seiner Extension an Klarheit, da dann irgendwie alles miteinander in Resonanz steht. Will man die Perspektive auf Resonanz schärfen, ist es hilfreich jenes physikalische, messbare Phänomen als Ausgangspunkt zu setzen: das Mitschwingen eines schwingfähigen Systems, das einer zeitlich veränderlichen Einwirkung unterliegt oder – anders ausgedrückt – Resonanz ist das Resultat, wenn ein Körper einen schwingungsfähigen anderen Körper in dessen Eigenfrequenz zum Mitschwingen anregt. Handelt es sich um die gleiche Frequenz, kann man von einem Echo beziehungsweise von einer Synchronschwingung sprechen. Unter bestimmten Voraussetzungen kann die Amplitude des in Resonanz versetzten Systems um ein vielfaches höher sein als die der Erregerschwingung. Resonanz bedeutet dann Verstärkung. Hält man eine Stimmgabel an den Resonanzkörper einer Gitarre, wird die Schwingung der Stimmgabel um ein Vielfaches verstärkt und wir hören den Kammerton a. Im Extremfall gerät die Verstärkung in eine Feedbackschleife bis hin zu einer Resonanzkatastrophe und zu einer Zerstörung des in Resonanz versetzten Systems.

Das Phänomen der Resonanz setzt immer einen Resonanzraum voraus beziehungsweise ein resonanzfähiges Medium, durch das Erreger und schwingungsfähiges System verbunden sind. An dem Experiment mit zwei mechanischen Metronomen, die in einer leicht unterschiedlichen Taktfrequenz eingestellt und durch einen schwingungsfähigen Boden miteinander verbunden sind, lässt sich zeigen, wie sich beide Metronome nach einiger Zeit synchronisieren. Hier kann nicht mehr streng zwischen Erreger und Erregtem unterschieden werden, da sich die Impulse wechselseitig beeinflussen.

Neue Studien und Begriffsfelder

Ausgehend von diesen physikalischen Phänomenen – und damit von dem starken Bild zweier durch gemeinsame Schwingung verbundener Körper – haben Philosophen, Soziologen und Musikethnologen in jüngster Zeit und eingebettet in unterschiedliche kulturelle und soziale Kontexte anregende Deutungen und Erkenntnisse entwickelt. Am Beispiel von drei aktuelleren Studien, die sich unter anderem auf den musikalischen Kontext von Resonanz beziehen, soll das gezeigt werden: anhand von Christian Grünys *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik* (2014), Hartmut Rosas *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung* (2016) und Veit Erlmanns *Reason and Resonance. A History of Modern Auralty* (2010).

Christian Grüny: Die Stärke von Christian Grünys Studie liegt in der Beschränkung der Resonanz auf Musik und Musikrezeption. Grüny versteht Musik als ein Differenz- und Resonanzphänomen: »Ihr Erklingen hebt sich ab von der uns umgebenden Geräuschkulisse und löst bei den Rezipienten eine Resonanz aus, auf die sie in ihrer Existenz angewiesen ist.«⁵ Mit der Denkfigur der Resonanz eröffnet er neue Beschreibungsperspektiven, die Musik weder ausschließlich in der Psyche des Menschen noch ausschließlich in der Werk-Ontologie von Musik verorten. Resonanz eröffnet jenen Zwischenraum, der sich nicht mit der Alternative Werk- oder Rezeptionsästhetik oder mit den Kategorien wahr oder falsch fassen lässt. In Auseinandersetzung mit der Philosophin Susanne Langer, dem Philosophen John Dewey und insbesondere mit Theodor W. Adorno definiert er Resonanz als »Mimesis auf Distanz«.⁶ Resonanz bedeutet also nicht das Zusammenfallen von Subjekt und Objekt, etwa ein völliges Aufgehen oder mimetisches Gleichmachen des Hörers in der Musik, wie man es beim ekstatischen Tanz erleben kann. Von Resonanz kann man aber auch nicht bei

5 Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist: Velbrück 2014, S. 139.

6 Ebd. S. 100-118.

einer distanzierten, wenngleich durchaus differenzierten Rezeption der Musik sprechen, bei der die sinnliche Sphäre des Erlebens und des Angesprochenenseins ausgeblendet wird. Vielmehr ist es der paradoxe Zustand einer Distanz der Distanzlosigkeit zu der Musik, der für eine Resonanz prägend ist: Es ist das »Verbrennen des Zwischenraums von Subjekt und Objekt ohne ihren Zusammenfall.«⁷ In diesem Zustand entdeckt Grüny ein Moment von Freiheit, die den Umgang mit Musik kennzeichnet: »Was resoniert, reagiert auf nicht beliebige, aber auch nicht [in] determinierter oder determinierbarer Weise auf etwas, was ihm begegnet.«⁸

Der Begriff der Resonanz muss allerdings nicht, wie bei Grüny, auf die Rezeption von Musik beschränkt werden, sondern lässt sich gerade auch im aktiven Zustand des Musizierens beschreiben und erfahren. Wer seine Stimme erkunden und verändern will, muss sich der Resonanzräume des eigenen Körpers bewusst werden und diese erfahren. Man erfährt dabei den eigenen Leib als Medium der Resonanz. Aus phänomenologischer Sicht wird deshalb, besonders in der sogenannten Leibphänomenologie, von leiblicher Resonanz gesprochen.⁹ Insbesondere ist das Bild der Resonanz beim gemeinsamen Musizieren – und besonders beim Improvisieren – stimmig und dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um ein Symphonieorchester oder um eine Rockband handelt. Aus der Ich-Perspektive ließe sich die Haltung der in Resonanz stehenden Musiker wie folgt umschreiben: Ich höre, was du spielst und wie mein Spiel dein Spiel beeinflusst – du hörst, was ich spiele und wie dein Spiel mein Spiel beeinflusst. Erst wenn solch ein Zustand erreicht ist, könnte man vom gemeinsamen Musizieren und eben nicht vom Absolvieren eines Notentextes sprechen.

Hartmut Rosa weitet in seinem Buch *Resonanz* den Begriff insofern aus, als sich sein Ansatz stellenweise von den zahlreichen Ratgebern für eine gelungene Lebensführung und zum Glücklichsein nicht grundlegend unterscheidet. Bei der Beschreibung von Resonanz greift er immer wieder auf musikalische Metaphern zurück: »Eine *Resonanzachse* existiert daher erst und nur dort, wo das Subjekt durch die Welt »zum Klingen« gebracht wird, aber umgekehrt auch Welt »zum Klingen« oder, weniger blumig formuliert: zum entgegenkommenden *Reagieren* oder *Antworten* zu bringen vermag.«¹⁰ Rosa versucht, Resonanz als Basiskategorie einer Weltbeziehungstheorie zu etablieren. Ausführlich untersucht werden Grundelemente menschlicher Weltbeziehung, um daraus resultierend eine – wie er schreibt – »kritische Theorie der Weltbeziehung«¹¹ auszuarbeiten.

Im Kern ist seine Resonanztheorie jedoch ein romantisches Konzept, an die er den Maßstab der Authentizität und nicht den der Autonomie anlegt. Resonanz wird bei Rosa moralisch aufgeladen und als Gesellschaftskritik etabliert, die den Einzelnen – und nicht politische, ökonomische oder pädagogische Strukturen – in den Blick nimmt. Aufgabe des Einzelnen sei es im Zeitalter der Selbstoptimierung, ein gelingendes, sprich resonantes Leben zu führen. Der Anschluss an den Bildungsbegriff, wie ihn Humboldt versteht, ist hier möglich und wird in der sogenannten »Resonanzpädagogik« vollzogen.¹²

Hartmut Rosas Antwort auf die bestehenden pädagogischen Herausforderungen für Theorie und Praxis, etwa auf die digitale vernetzte Welt mit Bildung im emphatischen Sinn zu reagieren und das Individuum in den Mittelpunkt zu stellen, erscheint merkwürdig »unresonant« im Verhältnis zu der sich wandelnden Wirklichkeit. Die entscheidenden Fragen einer Pädagogik, die sich um den Begriff der Resonanz gruppieren, werden nicht gestellt: Wie lernt man an Resonanz? Wie übt man, sich sowohl anregen zu lassen als auch den anderen anzuregen und schärft gleichzeitig das Bewusstsein, dass es im eigenen und gemeinsamen Interesse liegt zu wissen, wie der andere »tickt«? Welche Bildung braucht man, um sich durch gezielte Resonanzen nicht manipulieren zu lassen?

Veit Erlmann: Während in Rosas Resonanzkonzept das Hören eine zentrale Rolle spielt, dem eine Hierarchisierung der Sinne zu Grunde liegt, hinterfragt Veit Erlmann in seiner Studie *Reason and Resonance* die starre Dichotomie von Hören und Sehen. Für den Musikethnologen und Musikwissenschaftler sind Sehen und Hören nicht zwei unterschiedliche Haltungen zur Welt, sondern zwei sich wechselseitig durchdringende Sinnesmodalitäten, die einem geschichtlichen und kulturellen Wandel unterliegen. Erlmann versucht dem als irrational angesehenen Hörsinn einen auditiven Vernunftbegriff entgegenzusetzen und prägt dafür den Begriff *Reasonance*¹³. Dabei geht es ihm nur bedingt um das Wissen über das Ohr, sondern vielmehr wie man mit dem Ohr »denkt«: »The history of otology [...] is also closely intertwined with a slightly different narrative in which the focus is not on the ear as an object, but in which the ear figures as a form of embodied knowledge, as something we think *with*.«¹⁴ Dazu geht er auf Spurensuche in kontinentaleuropäischer Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte, in der nicht Gegensätze konstruiert werden, sondern die Nähe von Vernunft und Resonanz vorhanden sind. **5**

7 Ebd., S 113.

8 Ebd., S. 76.

12 Siehe: Jens Beljan, *Schule als Resonanzraum und Entfremdungszone. Eine neue Perspektive auf Bildung*, Weinheim: Beltz 2017, S. 76-84.

9 Die differenzierteste Ausarbeitung siehe: Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

13 Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York: Zone Books 2014, S. 29ff.

10 Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 270.

14 Ebd. S. 24.

11 Ebd.: S. 633-737.

Resonance, so könnte man schlussfolgern, ist ein Phänomen, was den ganzen Menschen anspricht. Es bedarf mehrerer Sinnesmodalitäten und des eingestimmten Menschens, damit dieser zum Mitschwingen angeregt wird. Das beste Orchester der Welt und die beste Akustik in einem Konzertsaal sind kein Garant für Resonanz. Oft genügt eine Kleinigkeit wie ein Husten oder das Parfüm eines Zuschauers, die zu einem Abbruch der Resonanz führen können.

Aktuelle Musik und Musikwissenschaft

Welche Rolle spielt nun aber die Resonanz für Komponisten des 21. Jahrhunderts? Wie reagieren Künstler auf den Resonanzraum Internet? In Abwandlung von Peter Weibels Diktum zur Aufgabe der Kunst könnte man sagen: Die Aufgabe der Musik bestehe darin, Resonanzräume zu öffnen, wo sie keiner spürt. Dieses Bonmot wirft jedoch mehr Fragen auf, als dass es Antworten liefert. Gehört es doch gerade zum Selbstverständnis zeitgenössischen Komponierens, unbekannte Hörräume zu erschließen. Was aber, wenn die vorgestellte Klangwelt nur wenige Menschen in Resonanz versetzt? Will neue Musik überhaupt spürbar sein oder gar die Resonanzfähigkeit der Rezipienten steigern? Geht es um die Entwicklung neuer musikalischer Konzepte, um die Kombination von Hören und Sehen zu erfahren, die mit dem erlernten traditionellen Resonanzverhalten im Konzertsaal nicht erschlossen werden kann?

Die Antworten fallen verschieden aus. Johannes Kreidler etwa nutzt das Internet nicht nur, um seine Werke jedem zugänglich zu machen, sondern um Strukturen und Abläufe zu hinterfragen und kompositorisch zu nutzen, die durch Digitalisierung entstanden sind. Dabei bleibt er als Komponist beziehungsweise als Auftrag- oder Ideengeber sichtbar, wird nicht Teil eines sozialen wie auch immer komponierenden Netzwerks. Matthias Kaul thematisiert auf ganz andere Weise den musikalischen und politischen Umgang mit Resonanzen ganz unmittelbar, etwa in seiner Komposition *Amadeu Antonio Kiowa* (siehe auch S. 16-17 in diesem Heft). Christina Kubisch wiederum macht in ihren *Electrical Walks* elektromagnetische Resonanzen, die zwar ständig präsent, aber nicht hörbar sind, bewusst. Mit extra entwickelten Kopfhörern wird es der Hörerin oder dem Hörer möglich, elektromagnetische Stromfelder in verschiedenen Städten zu hören.

6 Welche neuen Einsichten und Erkenntnisse können nun aber durch den Resonanz-

begriff gewonnen werden? Begriffe wie Nachvollzug, Mimesis, Einstimmung, Flow oder Responsivität setzen andere Akzente und sind teilweise bestimmten philosophischen Schulen zugeordnet. Der Begriff der Resonanz erweist sich dagegen insbesondere dann als wertvoll, wenn man nicht mit Gegensätzen operieren will, wenn es darum geht, ein Phänomen zu erfassen, das nur im Wechselspiel von zwei einander bedingenden Polen aufscheint, spürbar oder hörbar wird. Der Bereich der Musik eignet sich besonders, Resonanz zu erleben und zu beschreiben, da es sich letztlich um nachweisbare, körperlich erfahrbare Verstärkungen und nicht um spekulative Schwingungen handelt. Er kann sicher nicht nur in dem großen Gebiet der Musikvermittlung sinnvoll angewendet werden, sondern auch in anderen musikwissenschaftlichen und kultursoziologischen Bereichen zu innovativen Fragestellungen führen. Ob der Begriff sich eignet ein neues kulturwissenschaftliches Paradigma zu begründen oder ein bald vergessenes Modewort wird, hängt von weiteren theoretischen Systematisierungen ab, auf die empirische Forschung und Praxis aufbauen können.

Im besten Fall ermöglicht der Begriff einen frischen, neuen Blick auf das eigene Tun. Im Alltag begegnen einem viele Situationen, die der Resonanzbegriff in ein anderes Licht tauchen kann, etwa in privaten Beziehungen zum Partner oder zur Partnerin oder im beruflichen Umfeld: Die Pädagogin, die auf eine Klasse trifft, der Handwerker und sein Werkzeug, der Musiker und sein Instrument, die Wissenschaftlerin und ihr Forschungsgegenstand. Und freilich eignet sich der Resonanzbegriff auch für größere, systemische Zusammenhänge. Für Niklas Luhman etwa ist Resonanz eine Übertragungsmöglichkeit zwischen Systemen beziehungsweise die Fähigkeit eines Systems, auf Umweltereignisse reagieren zu können. Während bei Luhmann der Begriff funktional eingesetzt ist, schwingt bei dem Begriff häufig eine große, romantische Sehnsucht mit: Es ist nicht nur der Wunsch die Welt zu erklären und zu begreifen, sondern »das Unendliche im Endlichen«¹⁵ zu fassen. ■

15 So lautete der Titel der Ausstellung *Romantik und Gegenwart* in der Kunstsammlung Jena im Jahr 2015.