



Universität der Künste Berlin

Universität der Künste Berlin

Fakultät Musik

Institut für Musikwissenschaft, Musiktheorie, Komposition und Musikübertragung

Fachbereich Musikwissenschaft

Abschlussarbeit zur Erlangung des akademischen Grades

**Bachelor of Arts**

im Studiengang „Lehramt an Grundschulen mit dem vertieften Fach Musik“

# **Starke musikalische Erlebnisse als Resonanzerfahrungen im Sinne Hartmut Rosas.**

**Eine Untersuchung am Beispiel des „human requiem“ von  
Johannes Brahms / Jochen Sandig und Sasha Waltz &  
Guests / Rundfunkchor Berlin (UA Berlin 2012)**

Erstgutachterin: Prof. Dr. Christiane Tewinkel

Zweitgutachter: Christoph Müller-Oberhäuser

Berlin, den 04.10.2021

Cindy Ochott

Mat.-Nr.: 370077

c.ochott@udk-berlin.de

## **Abstract**

Ausgehend von der Frage, inwiefern Konzerte das menschliche Grundbedürfnis nach einer resonanten Weltbeziehung bedienen, wird in der vorliegenden Arbeit die aktuell in Fachkreisen intensiv diskutierte Resonanztheorie des Soziologen Hartmut Rosa mit konkreten musikalischen Erlebnissen in LIVE-Konzerten verknüpft. Als Gegenstand der Studie diente die Konzert-Performance *human requiem* des Rundfunkchor Berlins, bei der das Deutsche Requiem op. 45 von Johannes Brahms, in Szene gesetzt von Jochen Sandig, Sasha Waltz und anderen, erklang. Dabei wurden Gästebucheinträge mit einem auf der Resonanztheorie basierenden Kategoriensystem codiert und inhaltsanalytisch ausgewertet. Die Ergebnisse wurden entlang der Merkmale von Resonanzerfahrungen (Affizierung, Emotion, Transformation) eingeordnet und im Hinblick auf ein mögliches Entfremdungspotential, eine zunehmende Erlebnisorientierung und Limitationen der Studie diskutiert. So konnten intersubjektive Faktoren des Formats ‚Konzert‘ identifiziert werden, die Resonanzerfahrungen in besonderer Weise ermöglichen.

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	1
1 Theorie .....	2
1.1 Die Resonanztheorie von Hartmut Rosa .....	2
1.2 Zur Beziehung von ästhetischer Erfahrung und Resonanzerfahrung .....	6
1.3 Besonderheiten des ‚klassischen Konzerts‘ als Resonanzachse.....	7
2 Methodik .....	11
2.1 Design der Untersuchung .....	11
2.2 Erhebung und Auswahl der Daten .....	12
2.3 Methoden der Datenauswertung.....	13
3 Ergebnisse .....	14
3.1 Affizierung.....	14
3.2 Emotion .....	19
3.3 Transformation .....	23
4 Diskussion .....	25
4.1 Erlebnisorientierung .....	25
4.2 Entfremdungspotential .....	26
4.3 Limitation der Methodik und Reichweite der Untersuchung .....	27
Fazit und Ausblick.....	30
Anhang .....	32
A1 Kategoriensystem .....	32
A2 Beschreibungen der abstrahierend-analytischen Kategorien .....	37
A3 Anteil der Gästebucheinträge.....	42
A4 Quellen der Datenanalyse.....	43
Literaturverzeichnis.....	44
Eigenständigkeitserklärung .....	47

## Abbildung- und Tabellenverzeichnis

Abb. 1: Gefühle während der Erfahrung mit Angabe der Häufigkeit der Kodierungen innerhalb aller Publikumszeugnisse.....	20
Abb. 2: Erfasste ästhetische Werturteile mit Angabe der Häufigkeit der Kodierungen innerhalb aller Publikumszeugnisse .....	22
Abb. 3: Genannte bestehende Resonanzachsen mit Angabe der Häufigkeit der Kodierungen innerhalb aller Publikumszeugnisse .....	30
Tab. 1: Liste der Kategorien und Codes.....	33
Tab. 2: Beschreibung der Kategorie ‚Diagonale Dimension‘ .....	37
Tab. 3: Beschreibung der Kategorie ‚Selbstbezugsdimension‘ .....	37
Tab. 4: Beschreibung der Kategorie ‚Horizontale Dimension‘ .....	37
Tab. 5: Beschreibung der Kategorie ‚Vertikale Dimension‘ .....	38
Tab. 6: Beschreibung der Kategorie ‚Körperliche Reaktion‘ .....	38
Tab. 7: Beschreibung der Kategorie ‚Transzendente Wahrnehmung‘ .....	38
Tab. 8: Beschreibung der Kategorie ‚Seelische Reaktion‘ .....	38
Tab. 9: Beschreibung der Kategorie ‚Ästhetische Empfindung‘ .....	39
Tab. 10: Beschreibung der Kategorie ‚Nachhaltigkeit der Erfahrung‘ .....	39
Tab. 11: Beschreibung der Kategorie ‚Veränderungen des Selbst‘ .....	39
Tab. 12: Beschreibung der Kategorie ‚Andersartigkeit‘ .....	40
Tab. 13: Beschreibung der Kategorie ‚Bestehende Resonanzachse‘ .....	40
Tab. 14: Beschreibung der Kategorie ‚Erlebnisharakter‘ .....	40
Tab. 15: Beschreibung der Kategorie ‚Unbeschreiblichkeit der Erfahrung‘ .....	41
Tab. 16: Beschreibung der Kategorie ‚Entfremdung‘ .....	41
Tab. 17: Beschreibung der Kategorie ‚Gästebuchspezifika‘ .....	41
Tab. 18: Anteil der eintragenden BesucherInnen bezogen auf die Gesamtauslastung innerhalb der Konzerte.....	42

## Einleitung

Begegnungen mit Musik können als lebensverändernd empfunden werden, sodass sie das subjektive Selbst- und Weltbild verändern. Solche transformierenden Erfahrungen bezeichnet der Soziologe Hartmut Rosa als Resonanzerfahrungen.<sup>1</sup> Dementsprechend können Resonanzerfahrungen, die sich im Kontext von Musik ereignen, in Anlehnung an Alf Gabrielsson<sup>2</sup> als ‚starke‘ (im Sinne von den Subjekt-Welt-Bezug verändernde) musikalische Erlebnisse betrachtet werden.

Resonanzverlangen ist für Rosa ein menschliches Grundbedürfnis, aufgrund dessen sich Subjekte in bestimmte Situationen begeben.<sup>3</sup> In Anbetracht der technisch-medialen Verfügbarkeit von Musik könnte der vergleichsweise größeren Aufwand eines Konzertbesuches demnach auf die menschliche Resonanzsehnsucht zurückgeführt werden. Dafür müsste das Konzerterlebnis Resonanzerfahrungen aber in besonderer Weise ermöglichen. Könnte in Konzerten das Grundbedürfnis nach einer resonanten Weltbeziehung eine besondere Verheißung oder gar Erfüllung finden?

Diese Frage soll in der folgenden Untersuchung anhand eines bestimmten Konzertes, dem *human requiem*, erörtert werden. Dieses erfuhr nach seiner Uraufführung im Mai 2012 eine sehr große Publikumsresonanz, die sich durch bis in die Gegenwart reichende Wiederaufnahmen und zahlreiche Gastspiele in anderen Ländern auszeichnet. Beim *human requiem* erklang Johannes Brahms *Ein deutsches Requiem* op. 45 in der vom Komponisten eingerichteten Klavierfassung<sup>4</sup> szenisch umgesetzt von Jochen Sandig und Sasha Waltz & Guests mit dem Rundfunkchor Berlin. Es beinhaltet einige ungewöhnliche aufführungspraktische Details, wie die Aufhebung der Distanz zwischen Chor und Publikum, den Verzicht auf eine Bestuhlung des Saals und den darauffolgenden Aufforderungscharakter sich als Publikum zu

---

<sup>1</sup> vgl. Hartmut Rosa: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehungen*, 4. Aufl. Berlin (Suhrkamp) 2020 (2019).

<sup>2</sup> vgl. Alf Gabrielsson: *Strong Experiences with Music. Music is much more than just music*, Oxford (Oxford University Press) 2011.

<sup>3</sup> vgl. Rosa: *Resonanz*, S. 293f.

<sup>4</sup> eingerichtet von Philipp Moll.

bewegen.<sup>5</sup> Daher stellt sich die Frage nach dem besonderen Potential ebendieses Konzertformats für das Machen von Resonanz Erfahrungen.

Dafür wird zunächst in groben Zügen die Resonanztheorie von Hartmut Rosa vorgestellt und mit ästhetischen Erfahrungen in Bezug gesetzt. Anschließend werden die dispositionalen Bedingungen der Resonanzachse ‚Konzert‘ im Allgemeinen betrachtet, um dann nach der Darstellung der Methodik die speziellen Bedingungen des Konzertformates *human requiem* im Besonderen zu analysieren. Abschließend werden die Ergebnisse im Hinblick auf eine zunehmende Erlebnisfokussierung, ein mögliches Entfremdungspotential und die Reichweite der Untersuchung diskutiert.

## 1 Theorie

### 1.1 Die Resonanztheorie von Hartmut Rosa<sup>6</sup>

#### 1.1.1 Grundbegriffe

Der Soziologe Hartmut Rosa entwickelt in seinem Buch *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehungen* eine Theorie über die Weltbeziehungen spätmoderner Subjekte. Er geht dabei der Frage nach, was ein gutes von einem weniger guten Leben unterscheidet, wobei ‚gut‘ in diesem Sinne kein objektives Kriterium, sondern eine vom jeweiligen Subjekt ausgehende Kategorie ist. Weltbeziehung beschreibt das Verhältnis, in welchem die Subjekte der Welt gegenüberstehen, also die Art, wie Subjekte Welt erfahren und gleichzeitig zu ihr Stellung beziehen. „Als Welt [...] können andere Menschen, Artefakte und Naturdinge, aber auch wahrgenommene Ganzheiten wie *die Natur, der Kosmos, die Geschichte, Gott* oder auch *das Leben* und nicht zuletzt auch der eigene Körper oder die eigenen Gefühlsäußerungen in Erscheinung treten.“<sup>7</sup> Ein gelingendes Leben ist nach Rosa in erheblichem Maß abhängig von der Qualität der Bezugnahme auf die jeweiligen Weltausschnitte. Er unterscheidet zwei gegenläufige Arten zur Welt in Beziehung zu treten. Subjekte können entweder einen ‚vibrierenden Draht‘ zur Welt entwickeln, also erfahren, dass

---

<sup>5</sup> Für eine genauere Werkbeschreibung vgl. Katharina Granzin: „Den Menschen an die Stelle des ‚Deutschen‘ setzen: Brahms’s ‚Human Requiem‘, szenisch aufgeführt im Radialsystem Berlin“, in: *nmz online*, 13.02.2012, <https://www.nmz.de/online/den-menschen-an-stelle-des-deutschen-setzen-brahms-human-requiem-wird-in-berlin-szenisch-aufg>, abgerufen am 28.09.2021.

<sup>6</sup> Alle hier verwendeten Fachbegriffe und Zusammenhänge aus Rosa: *Resonanz*.

<sup>7</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 331.

sie die Dinge etwas angehen, dass sie Einfluss auf die Welt nehmen können und selbst von der Welt berührt werden. Andererseits können sie der Welt repulsiv gegenüberstehen, sie als kalt und leer empfinden, sodass die Welt und die in ihr befindlichen Dinge ihnen ‚nichts zu sagen‘ haben, dass sie Welt weder berühren, noch von ihr berührt werden können. Ersteres nennt Rosa Resonanz, zweiteres Entfremdung. Resonanz ist hier also relational zu verstehen und beschreibt einen bestimmten Beziehungsmodus zwischen Mensch und Welt. Nach Rosa ist dieser Modus zum einen menschliches Grundbedürfnis, aber auch Grundfähigkeit, ohne die Identität und Sozialisation nicht möglich wären.<sup>8</sup>

### *1.1.2 Merkmale einer Resonanzerfahrung*

Den Resonanzbegriff entwickelt Rosa aus dem akustischen Phänomen. Damit zwei Medien resonant zueinander in Beziehung treten können, müssen sie notwendig ‚offen‘ genug sein, um sich berühren zu lassen, aber auch stabil, also ‚geschlossen‘ genug, um mit eigener Stimme zu antworten. Damit grenzt Rosa Resonanz auf der einen Seite zur Dissonanz ab, welche er als ‚Verharren auf der eigenen Frequenz‘ und einer dementsprechenden Verweigerung des ‚Sich-berühren-Lassens‘ beschreibt. Auf der anderen Seite grenzt er Resonanz zur Konsonanz ab, welche durch vollkommenen Einklang beziehungsweise ein Mitschwingen auf der selben Frequenz ohne eigene ‚Stimme‘ gekennzeichnet ist.<sup>9</sup> Bei der Dissonanz fehlt also das Moment des ‚Sich-Berühren-Lassens‘, bei der Konsonanz das Moment des ‚Mit-eigener-Stimme-Antwortens‘. Dies stellt zwei Kernmerkmale einer Resonanzerfahrung dar. Zum ersten die ‚**Affizierung**‘ des Subjektes durch einen bestimmten Weltausschnitt, also das Berührt-Werden, und zum zweiten die darauf resultierende Antwort des Subjekts als ‚**Emotion**‘ im weiteren Sinne. Resonanz bezeichnet indessen keinen bestimmten Gefühlszustand, sondern ist offen bezüglich des emotionalen Gehalts der Erfahrung. Daher kann zum Beispiel das Gefühl von Trauer beim Hören trauriger Musik durchaus als positiv empfunden werden. Positiv wird hierbei aber „nicht die Trauer selbst, sondern die dadurch ausgelöste Resonanzerfahrung“<sup>10</sup> gewertet.

---

<sup>8</sup> vgl. Rosa: *Resonanz*, S. 293.

<sup>9</sup> vgl. Martin Pfeleiderer und Hartmut Rosa: „Musik als Resonanzsphäre“, in: *Musik und Ästhetik* 24 (3/2020). S. 5-32, S. 11f.

<sup>10</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 289.

Sofern Resonanz allerdings als menschliches Grundbedürfnis betrachtet wird, erlangt es einen normativen Charakter, denn Grundbedürfnisse müssen für ein gelingendes Leben zwangsläufig erfüllt werden. Rosa macht darauf aufmerksam, dass es nicht Ziel ist und sein kann, alle Erfahrungen im Modus der Resonanz zu erleben, sondern dass Entfremdung als deren Gegenstück unabdingliche Voraussetzung für das Machen resonanter Erfahrungen ist. „Denn Resonanz setzt die Existenz von Nichtanverwandtem, Fremdem oder sogar Stummem voraus.“<sup>11</sup> Nur durch Differenzen können Subjekt und Welt in einen dialogischen Antwortprozess treten, in welchem sich das Subjekt einen Weltausschnitt anverwandelt. Anverwandeln beinhaltet demnach immer einen Prozess der Verwandlung des Selbst durch eine partielle und individuell verschiedene Durchdringung eines fremden Weltausschnittes. Eine Resonanzerfahrung kann sich wiederkehrend wieder an dem selben Gegenstand vollziehen, da dieser vom Subjekt niemals vollständig zu eigen gemacht werden kann, sondern immer etwas Eigenes und Fremdes behält. So geht mit der Resonanzerfahrung stets eine ‚**Transformation**‘ des Subjekt-Welt-Bezugs einher.

Diese lässt sich aber nicht willkürlich herstellen, sondern birgt in zweifacher Weise ein Moment der ‚**Unverfügbarkeit**‘, welche Rosa als viertes Kernmerkmal einer Resonanzerfahrung charakterisiert. Da Resonanzerfahrungen individuell sind, können sie nicht von außen, also von einem Dritten, hergestellt werden. Das Subjekt muss in einer ganz bestimmten Weise empfänglich für das jeweilige Fremde sein. Aber auch vom Subjekt lassen sich Resonanzerfahrungen nicht willkürlich kontrollieren, da sie auf einer gegenseitigen Antwortbeziehung beruhen. Die Affizierung durch das ‚Andere‘ kann auch ausbleiben. So hat die Lieblingsmusik dem Subjekt in manchen Momenten einfach ‚nichts zu sagen‘. Dementsprechend kann das Auftreten einer Resonanzerfahrung nicht vorhergesagt werden. In zweiter Instanz kann aber auch bei einer auftretenden Resonanzerfahrung die Intensität, die Dauer und das Resultat derer nicht vorher bestimmt werden. Sie ist ergebnisoffen. Es können aber bestimmte Bedingungen geschaffen werden, die das Auftreten einer Resonanzerfahrung wahrscheinlicher machen. Denn die „Bereitschaft [...], sich

---

<sup>11</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 317.

berühren zu lassen, erfordert ein Mindestmaß an Vertrauen, Offenheit, Angstfreiheit und korrespondierender Selbstwirksamkeitserwartung“<sup>12</sup>.

### 1.1.3 Resonanzdimensionen, Resonanzräume, Resonanzachsen

Resonanzerfahrungen können sich an den unterschiedlichsten Weltausschnitten ereignen. Dementsprechend unterscheidet Rosa „je nach Art des resonierenden Weltausschnittes“<sup>13</sup> vier **Resonanzdimensionen**. Die soziale oder *horizontale Dimension* umfasst Resonanzbeziehungen zwischen Menschen. Darunter werden sowohl Liebes-, Freundschafts- und familiäre Beziehungen, aber auch soziale Geflechte wie die Politik verstanden. In der dinglichen oder *diagonalen Dimension* werden jegliche Resonanzbeziehungen zur materiellen Welt zusammengefasst. Dabei geht es nicht nur um Beziehungen zu tatsächlichen Gegenständen, sondern auch um Auseinandersetzung mit ‚Material‘ im weiteren Sinne, zum Beispiel digital oder ideell. Beziehungen zur Welt an sich beziehungsweise zum Leben als Ganzen bestimmt Rosa als Teil der *vertikalen Dimension*. Erfahrungen ereignen sich hier immer in Bezug auf eine ‚höhere Instanz‘, welche über das Subjekt hinausgeht. Diese verortet er besonders im Bereich der Natur, der Religion und der Kunst. Rosa definiert als eine vierte Dimension die des *Selbstbezugs*, bei dem Erfahrungen mit dem Selbst und der eigenen Körperlichkeit Resonanzerfahrungen initiieren.<sup>14</sup> Resonanzbeziehungen ereignen sich in kulturell etablierten **Resonanzräumen**, wie der Kunst, der Religion oder der Politik. Diese lassen sich durch einen Primärbezug entlang der einzelnen Dimensionen einordnen. So führt Rosa die Religion als Raum für vertikale Resonanzen an (Verbindung von ‚Gott‘ und Mensch), auch wenn sich im Zuge dieser nachstehend auch horizontale (unter den Gläubigen) und diagonale (zu heiligen Artefakten) Beziehungen ausbilden können.<sup>15</sup> Resonanzräume bilden wiederum die Grundlage für die Ausbildung individueller **Resonanzachsen**, welche eine stabile Form der Bezugnahme auf einen bestimmten Weltausschnitt

---

<sup>12</sup> Pfeleiderer und Rosa: „Musik als Resonanzsphäre“, S. 11.

<sup>13</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 331.

<sup>14</sup> Diese 4. Dimension spielt im Hauptwerk *Resonanz* thematisch bereits eine Rolle, wird aber erst später als eigene Dimension definiert (vgl. Hartmut Rosa: „Resonanz in Musik und Gesellschaft“, Vortrag der Eröffnungsveranstaltung der Veranstaltungsreihe phkultur Musik & Mensch am 18.10.2019 in Windisch, [https://www.youtube.com/watch?v=y9w75FBJ\\_mc](https://www.youtube.com/watch?v=y9w75FBJ_mc), zul. abgerufen am 24.09.2021).

<sup>15</sup> vgl. Rosa: *Resonanz*, S. 339f.

gewährleisten.<sup>16</sup> Das Subjekt bildet also innerhalb kultureller Resonanzräume individuelle Resonanzachsen aus, innerhalb derer es immer wieder die Möglichkeit hat, Resonanzerfahrungen zu machen, und die es dahingehend auch primär aufsucht. Der Wald, das Meer, das Lesen eines bestimmten Genre oder das Hören bestimmter Musik sind Beispiele für persönliche Resonanzachsen.

Im Folgenden werden die resonanztheoretischen Besonderheiten der Resonanzachse ‚klassisches Konzert‘ analysiert, welche sich innerhalb der ‚Resonanzsphäre Musik‘<sup>17</sup> herausbildet. Da im Kontext einer Konzerterfahrung meist von einer ästhetischen Erfahrung gesprochen wird, werden diese zunächst innerhalb der Resonanztheorie verortet.

## 1.2 Zur Beziehung von ästhetischer Erfahrung und Resonanzerfahrung

Grundlage jeder ästhetischen Erfahrung ist eine sinnliche Wahrnehmung, die um ihrer selbst willen, also ohne „auf praktische Verwertbarkeit gerichtetes Interesse“<sup>18</sup>, gemacht wird. Wenn in dieser ästhetischen Empfindung etwas Fremdes oder Irritierendes liegt, was die bisherige Weltwahrnehmung des jeweiligen Subjekts übersteigt, so schließt sich durch eine darauf gerichtete erhöhte Aufmerksamkeit eine ästhetische Erfahrung an. Von einem Bildungspotential ästhetischer Erfahrung kann aber nur dann gesprochen werden, wenn sich aus dieser „eine handelnde Kraft entfaltet, die sich im Selbst- und Weltverhältnis des erfahrenden Subjekts niederschlägt“<sup>19</sup>. Hier liegt also eine Differenz zwischen ästhetischer und Resonanzerfahrung. Rosa begreift in seinen Erfahrungsbegriff immer schon das transformative Moment mit ein, wobei eine ästhetische Erfahrung ihr Bildungspotential auch erst nach mehreren Jahren oder auch garnicht entfalten kann<sup>20</sup>. Das ‚Ästhetische‘ wird im Rahmen dieser Arbeit demnach als Modus

---

<sup>16</sup> vgl. Rosa: *Resonanz*, S. 296.

<sup>17</sup> Rosa benutzt die Worte Resonanzräume und Resonanzsphären synonym. Eine Analyse der Resonanzsphäre Musik findet sich in Pfeleiderer und Rosa: „Musik als Resonanzsphäre“, S. 5-32.

<sup>18</sup> Gundel Mattenklott: „Einleitung 1. Teil: Zur ästhetischen Erfahrung in der Kindheit“, in: Gundel Mattenklott und Constanze Rora, *Ästhetische Erfahrung in der Kindheit. Theoretische Grundlagen und empirische Forschung*, Weinheim u.a (Beltz Juventa) 2004, S. 14.

<sup>19</sup> Saskia Bender: *Kunst im Kern von Schulkultur. Ästhetische Erfahrungen und ästhetische Bildung in der Schule* (= Studien zur Schul- und Bildungsforschung, 34), 1. Aufl. Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften) 2010, S. 70.

<sup>20</sup> vgl. Karl-Josef Pazzini: „Überschreitung des Individuums durch Lehre. Notizen zur Übertragung“, in: Karl-Josef Pazzini, Marianne Schuller und Michael Wimmer (Hgg.), *Lehren bildet? Vom Rätsel unserer Lehranstalten* (= Theorie Bilden, 18), 1. Aufl. Bielefeld (transcript) 2010, S. 309-327.

begriffen, mit welchem sich Subjekte in bestimmte Situationen begeben und der sich durch Zweckfreiheit und erhöhte Aufmerksamkeit auszeichnet, was wiederum günstige dispositionale Bedingungen für Resonanzerfahrungen sind. In diesen Modus begeben sich Subjekte vornehmlich im Kontext der Künste, da es hier (meistens) um die Sache an sich und nicht um eine zweckrationalistische Betrachtung geht. Auch Rosa benutzt das Wort ‚ästhetische Erfahrung‘ ausschließlich in diesem Zusammenhang. Prinzipiell kann sich eine ästhetische Erfahrung ebenso wie eine Resonanzerfahrung aber an jedem Gegenstand ereignen.<sup>21</sup> Das Spezifikum an kunstvermittelter Resonanz sieht Rosa allerdings darin, dass sie „über die Erfahrung reiner Resonanz hinaus die gesamte Bandbreite der [...] möglichen Weltbeziehungen nachzubilden [...] vermag“<sup>22</sup> und den Subjekten damit die Gelegenheit gibt, diese im handlungsentlasteten Raum nachzufühlen und ihr Weltverhältnis so zu modifizieren.

### 1.3 Besonderheiten des ‚klassischen Konzerts‘ als Resonanzachse

Im Konzert geht es [...] um Werke von Dauer und von besonders nachhaltiger Wirkung. Sie gehen im pragmatischen Gebrauch nicht auf und sollen auch im Konzerterlebnis nicht aufgehen, sondern darüber hinaus wieder vermittels des veränderten Subjekts in verändernde Praxis eingehen.<sup>23</sup>

Nach Hanns-Werner Heister ist das klassische Konzert direkt darauf angelegt, jenseits von pragmatischem Nutzen (Resonanz-)Erfahrungen am Werk zu ermöglichen. So spricht er im obigen Zitat sowohl das fremde, irritierende Moment an („gehen [...] nicht auf“), welches das Subjekt affiziert, als auch die transformierende Wirkung. Später geht er auch auf die Unverfügbarkeit der Konzerterfahrung ein, wenn er sagt, dass die Botschaft nicht jeden erreichen könne<sup>24</sup>. Ein Konzertbesuch stellt aber im Gegensatz zum technisch-medialen Hören von Musikwerken ein Live-Ereignis dar und hat somit das Potential alle vier Resonanzdimensionen zugleich zu berühren; in horizontaler Ebene zwischen Publikum und InterpretInnen, in diagonaler Ebene zum Werk, Raum und den

---

<sup>21</sup> vgl. Martin Seel: „Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung“, in: Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*, Hamburg (Meiner) 2004, S.73-81, S. 76.

<sup>22</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 483.

<sup>23</sup> Hanns-Werner Heister: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Bd. 2, Heinrichshafen (Wilhelmshafen) 1983, S. 530.

<sup>24</sup> vgl. ebd., S. 531.

Instrumenten, in vertikaler Ebene zur Musik als Vermittler „zwischen Selbst und Welt“<sup>25</sup> und in der Selbstbezugsdimension durch die Multisensualität und den leiblichen Zugang des Ereignisses.

Auf einige resonanztheoretisch besondere Charakteristika, die dem Konzertwesen immanent sind, wird im Folgenden näher eingegangen.

### 1.3.1 Werk

Im Mittelpunkt eines Konzertbesuches steht das Erklingen eines oder mehrerer musikalischer Werke. Das Werk erscheint dabei (meistens) als ein von einem bestimmten Komponisten schriftlich festgehaltener ‚Notentext‘, welches für seine Genese aber primär auf sinnliche Wahrnehmung in Form von klanglicher Realisierung angewiesen ist.<sup>26</sup> Auf Grundlage der akustischen Reize ergeben sich sinnlich erfahrbare musikalische Qualitäten, wie Dynamik, Rhythmik oder Melodik, welche in ihrem Zusammenspiel die Grundpfeiler des erklingenden musikalischen Werkes bilden. Resonanzbeziehungen entstehen hier nun dadurch, dass „ein (wie auch immer geartetes) Werk den Rezipienten zu berühren vermag“<sup>27</sup>. Dies kann auf aufführungspraktischer Seite durch einzelne Klangerlebnisse geschehen, aber auch in Bezug auf das Werk als Ganzes. Das Werk hat aber immer auch eine historische Dimension und wird somit durch sozial gewachsene Vorstellungen und individuelle Hörerwartungen beeinflusst. Der Erwartungshorizont, mit dem sich das Subjekt ins Konzert begibt, entwickelt sich aus Hörerfahrung, Fachwissen, sozialen Einflüssen und individuellen Vorlieben. Das Programmheft, als bewährter Bestandteil jeden Konzertes, beeinflusst diesen zusätzlich. So schafft das Kunstwerk „eine Verbindung zwischen der Innenwelt des Wahrnehmenden und dem gestalteten Phänomen der Außenwelt“<sup>28</sup>. Die von Heister herausgestellte Werkzentrierung klassischer Konzerte vernachlässigt aber den, vor allem im neueren Konzertformaten<sup>29</sup> hervorgehobenen performativen Charakter, der mit jedem Live-Erlebnis einhergeht.

---

<sup>25</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 162.

<sup>26</sup> Zur Problematik des musikalischen Werkbegriffs vgl. Laurenz Lütteken: Art. „Werk – Opus“, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2008, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11801>, abgerufen am 29.09.2021.

<sup>27</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 485.

<sup>28</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 485.

<sup>29</sup> Zur Unterscheidung zwischen ‚neuem‘ und ‚klassischen‘ Konzertformat vgl. Martin Tröndle: „Eine Konzerttheorie“, in: Martin Tröndle (Hg.), *Das Konzert<sup>II</sup>. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld (transcript) 2018, S. 25-52.

### 1.3.2 Performanz

Der Konzertbesuch und die damit einhergehende Werkrezeption vollziehen sich nach bestimmten Praktiken, Riten und Regeln, die ihn als inszeniert<sup>30</sup> auszeichnen und das Publikumsverhalten und damit das Erleben steuern. Darüber hinaus bringt jeder Konzertbesuch für das Subjekt aber auch einen Unsicherheitsfaktor mit sich, da das Verhalten der Anderen und das Hörerlebnis im Gegensatz zum individuellen Hören einer Aufnahme nicht vollständig vorausgesagt werden können. So erlangt das Konzert einen einmaligen und unwiederholbaren Charakter. Im Konzert kommt es durch diese prozessuale Offenheit und die so erlebte Unmittelbarkeit der Musik zu einer Produktion von Präsenz, die mit gesteigerter Aufmerksamkeit und rezeptiver Offenheit einhergeht.<sup>31</sup> Offenheit gegenüber Neuem bei einem gleichzeitigen Gefühl der Sicherheit entspricht den Bedingungen einer Resonanzerfahrung, bei der das Subjekt gleichzeitig ‚offen‘ und ‚geschlossen‘ genug sein muss. Durch die Auseinandersetzung mit dem Unvorhersehbaren und Irritierenden wird die Aufmerksamkeit erhöht, wodurch das Subjekt empfänglicher für eine Affizierung ist. Rosa macht aber auch darauf aufmerksam, dass Resonanzerlebnisse durch das Gefühl der Überwältigung verhindert werden können.<sup>32</sup> Dementsprechend bildet die Kombination zwischen gradueller Verlässlichkeit und Unvorhersehbarkeit im Konzert einen guten Rahmen für Resonanzerfahrungen.

### 1.3.3 Raum

Der Raum spielt für das Konzerterleben auf mehreren Ebenen eine große Rolle. Zum Ersten ist er unmittelbares Medium für die akustische Qualität des Klanges und steht somit im Dienste optimaler Hörbedingungen des Werkes. Damit hat er einen direkten Einfluss auf „die Wahrnehmung der Aufführung und der musikalischen Inhalte“<sup>33</sup>. Klang kann aber vor allem in tiefen Frequenzen durch Körperschall auch zu

---

<sup>30</sup> vgl. Matthias Rebstock: „Die Produktion von Präsenz“, in: Martin Tröndle (Hg.), *Das Konzert!*. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies, Bielefeld (transcript) 2018, S. 149-164, S. 152.

<sup>31</sup> vgl. Melanie Wald-Fuhrmann, Jutta Toelle und Christoph Seibert: „Live und interaktiv. Ästhetisches Erleben im Konzert als Gegenstand empirischer Forschung“, in: Martin Tröndle (Hg.), *Das Konzert!*. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies, Bielefeld (transcript) 2018, S.425-446, S. 429f.

<sup>32</sup> vgl. Rosa: *Resonanz*, S. 479.

<sup>33</sup> Stefan Weinzierl: „Der Raum“, in: Christoph Reuter und Wolfgang Auhagen (Hg.), *Musikalische Akustik* (= Kompendium Musik, 16), Laaber (Laaber) 2014, S. 148-160, S. 148.

vibrotaktile Stimulation führen und wird so körperlich erfahrbar.<sup>34</sup> Auch visuelle Eindrücke im Rahmen von Raumarrangements, Beleuchtung, Sichtbarkeit der Musizierenden und einer besonderen Architektur und Inneneinrichtung wirken sich auf das Erleben aus. Im Zuge dieser Multisensualität kann es besonders zu Resonanzerfahrungen innerhalb der Selbstbezugsdimension kommen. Darüberhinaus beeinflussen auch die mit den Besonderheiten des Ortes verbundenen Vorstellungen die Gestimmtheit, mit der Menschen in das Konzert gehen und können so auf das Resonanzgeschehen Einfluss nehmen. Dementsprechend schreibt Rosa der räumlichen Umgebung „einen beträchtlichen Einfluss“<sup>35</sup> darauf zu, „ob sich in einer bestimmten Interaktionssituation horizontale, diagonale oder vertikale Resonanzen ausbilden“<sup>36</sup>. Dafür verantwortlich sind auch die mit dem Ort verbundenen sozialen Konventionen, wie das Sillsitzen, Stillsein oder die Emotionskontrolle, die im klassischen Konzert vor allem dazu dienen, die Aufmerksamkeit auf das Hören des Musikwerkes zu lenken und so wenig Ablenkung wie möglich zuzulassen.<sup>37</sup> Beim Hören ist das Individuum gleichzeitig nach außen sowie nach innen gerichtet.<sup>38</sup> Es nimmt Klänge in Form von Schallwellen auf, deren Ursache extern ist. Andererseits entstehen die Klänge in seinem Inneren, wobei es „durch die Musik in (leibliche und emotionale und darüber oft auch kognitive) Schwingung versetzt wird“<sup>39</sup>. Somit ist (Zu-)Hören zeitgleich ein aktiver und ein passiver Prozess und stellt eine Verbindung zwischen Individuum und Welt her. „Musik sind die Rhythmen, Klänge, Melodien und Töne *zwischen* Selbst und Welt.“<sup>40</sup> Somit ist sie Medium, welches die beiden Entitäten in ein Verhältnis miteinander setzt. Auf dieser Grundlage ist Musik nach Rosa in besonderer Weise dazu in der Lage, verschiedene Arten der Weltbeziehung direkt spürbar zu machen und kann daher auch die Art des „In-die-Welt-Gestelltseins“<sup>41</sup>, sprich die Stimmung verändern.

---

<sup>34</sup> vgl. Wald-Fuhrmann, Toelle und Seibert: „Live und interaktiv“, S. 429.

<sup>35</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 642.

<sup>36</sup> ebd.

<sup>37</sup> vgl. Wald-Fuhrmann, Toelle und Seibert: „Live und interaktiv“, S. 431.

<sup>38</sup> vgl. Peter Sloterdijk: „Wo sind wir, wenn wir Musik hören?“, in: ders., *Weltfremdheit*, 10. Aufl. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2013 (1993), S. 296.

<sup>39</sup> Rosa: *Resonanz* S. 162.

<sup>40</sup> Pfeleiderer und Rosa: „Musik als Resonanzsphäre“, S. 25.

<sup>41</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 163.

### 1.3.4 Publikum

Eine so erzeugte Stimmung kann zur ‚greifbaren Atmosphäre‘ im Konzertsaal werden und auf andere Subjekte übergehen, was dem Konzerterlebnis auch eine soziale Dimension verleiht. Dies wird durch die körperliche Co-Präsenz aller Teilnehmenden und die gemeinsam fokussierte Aufmerksamkeit unterstützt. Ein solches kollektives Resonanzerleben entfaltet häufig „eine wechselseitige Ansteckungswirkung“<sup>42</sup> zwischen Publikum und AkteurInnen und kann sich unter anderem durch Übereinstimmungen in der Atemfrequenz<sup>43</sup> oder Körperbewegungen<sup>44</sup> realisieren. Die dafür notwendige Offenheit kann nur durch ein Gefühl von Sicherheit entstehen, welches zusätzlich dadurch unterstützt wird, dass Konzerte meistens gemeinsam mit Familie oder FreundInnen besucht werden.<sup>45</sup>

Das Subjekt kann im Konzert aber auch durch das Fragen nach der Intention oder der Bedeutung bestimmter Werkausschnitte eine Beziehung zu einem der Akteure eingehen, sei es Musizierender, KomponistIn oder DramaturgIn. Dabei wird das Werk mit all seinen Facetten (Raum, Licht, Klang, Inszenierung) zum kommunikativen Medium der Erfahrung von Welt eines anderen Subjekts.

## 2 Methodik

### 2.1 Design der Untersuchung

Der Frage nach den besonderen dispositionalen Bedingungen des *human requiem* für das Machen von Resonanzerfahrungen wurde in der folgenden Untersuchung auf qualitative Weise nachgegangen. Da sich Resonanzerfahrungen immer subjektbezogen ereignen, sollten Selbstzeugnisse aus dem Publikum auf ihren resonanztheoretischen Gehalt hin überprüft werden. Dafür wurden 350 Gästebucheinträge, welche jeweils unmittelbar nach den Aufführungen im

---

<sup>42</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 491.

<sup>43</sup> vgl. Nicolò Francesco Bernardi u.a.: „Increase in Synchronization of Autonomic Rhythms between Individuals When Listening to Music“, in: *Frontiers in Physiology* 8/Art. 785 (2017), <https://doi.org/10.3389/fphys.2017.00785>, abgerufen am 29.09.2021..

<sup>44</sup> vgl. Christoph Seibert, Fabian Greb und Wolfgang Tschacher: „Nonverbale Synchronie und Musik-Erleben im klassischen Konzert“, in: *Jahrb. Musikpsychol.* 28/Art. e18. (2018), <https://doi.org/10.5964/jbdgm.2018v28.18>, abgerufen am 29.09.2021..

<sup>45</sup> vgl. Hans Neuhoff: *Konzertbesuch und Sozialstruktur. Musikpublika der Gegenwartskultur aus kulturosoziologischer Perspektive*, Berlin (TU Berlin, Habil.Schrift) 2005, S. 220ff.

radialsystem in den Jahren 2012, 2013, 2015, 2017 und 2019 entstanden sind, und fünf Rezensionen im Rahmen einer qualitativen Analyse untersucht. Diese Publikumszeugnisse sollten Aufschluss darüber geben, erstens woran und zweitens inwiefern sich beim *human requiem* Resonanzerfahrungen im Besonderen vollziehen können.

## 2.2 Erhebung und Auswahl der Daten

Die verwendeten Gästebücher wurden vom radialsystem jeweils nach den Veranstaltungen im Foyer ausgelegt, sodass alle Teilnehmenden die Möglichkeit hatten, hineinzuschreiben. Insgesamt beträgt der Anteil der Eintragenden bezogen auf die Gesamtauslastung rund 5 %.<sup>46</sup> Die Schriftstücke in den Gästebüchern sind meist recht kurz. Sie reichen von einem einzelnen Wort bis hin zu sechs Sätzen. Diese Unausführlichkeit bringt eine Schwierigkeit in der Analyse mit sich, da in den Einträgen meist nur spontane Eindrücke geschildert wurden, die der komplexen Beschreibung eines starken Musikerlebnisses im Sinne einer Resonanzerfahrung nicht gerecht werden können. Gerade in der Spontanität und Unmittelbarkeit der Äußerungen liegt aber auch die Stärke der verwendeten Daten. Sie wurden ohne zeitlichen Verzug direkt nach oder sogar noch während der Erfahrung aufgeschrieben. So blieb den ZuschauerInnen keine Zeit für Reflexion, welche die Beschreibung verzerren und verändern konnte. In den einzelnen Einträgen wurden daher keine vollständigen Kriterien für ein musikalisches Resonanzerlebnis erwartet. Da jedoch insgesamt 350 Einträge vorlagen, sollten sich relevante Aspekte aus der Summe der Einträge herauskristallisieren. Um die Defizite der Gästebucheinträge auszugleichen und diese besser in den Konzertkontext einbetten zu können, wurden zusätzlich fünf Rezensionen<sup>47</sup> analysiert, die das Konzert vergleichsweise ausführlich berichten. Sie beinhalten neben persönlichen Wertungen auch Beschreibungen der (subjektiv wahrgenommenen) Atmosphäre im Konzertsaal, der Inszenierungsdetails und des kollektiven Verhaltens vom Publikum. Somit boten sie eine in gewissen Teilen überparteiliche Sicht auf das Geschehen.

---

<sup>46</sup> vgl. A3 Anteil der Gästebucheinträge.

<sup>47</sup> Eine Auflistung der analysierten Rezensionen befindet sich im Anhang. (vgl. A4 Quellen der Datenanalyse).

## 2.3 Methoden der Datenauswertung

Für die Auswertung von Daten aus einem kommunikativen Kontext bietet sich die qualitative Inhaltsanalyse an. Diese ist ein systematisches und theoriegeleitetes Auswertungsverfahren mit dem Ziel „Rückschlüsse auf bestimmte Aspekte der Kommunikation zu ziehen“<sup>48</sup>. In der vorliegenden Untersuchung sollten anhand der Daten sowohl Kenntnisse über die emotionale Verfassung der Subjekte (Wie ist der Zustand des Subjekts während / nach dem Konzertbesuch?), als auch der Inhalt der Kommunikation (Was ist dem Subjekt besonders im Gedächtnis geblieben? Was macht das Subjekt für seinen Zustand verantwortlich? Worauf möchte das Subjekt mit dem Gästebucheintrag verweisen?) erlangt werden. Im Zentrum der qualitativen Inhaltsanalyse steht das Kodier-Verfahren, in welchem Textpassagen nach bestimmten Kriterien kodiert und durch Verallgemeinerungsprozesse in Kategorien eingeordnet werden, um so Muster und Strukturen in den Daten sichtbar zu machen. Als Ausgangspunkt der hier verwendeten Verfahrensweise diente das von Udo Kukartz konzipierte Verfahren der „inhaltlich strukturierenden qualitativen Datenanalyse“<sup>49</sup>, in welcher die Kategorienbildung sowohl theorie- als auch datengeleitet erfolgt. Das Kodier-Verfahren wurde computerbasiert mit der Analyse-Software MAXQDA<sup>50</sup> durchgeführt. Dafür wurden die Gästebucheinträge und Rezensionen zunächst in digitale Form überführt und in die Software importiert. Der daran anschließende Kodierungsprozess bestand aus einer induktiven (datenbasiert) und einer deduktiven (theoriebasiert) Vorgehensweise. Zunächst wurden anhand der Resonanztheorie Oberkategorien bestimmt, welche im Hinblick auf die Forschungsfrage relevant erschienen. Mit diesen Kategorien im Hintergrund konnte der Kodier-Prozess fokussiert am Datenmaterial ansetzen, wobei entweder einzelne Wörter als In-vivo-Codes<sup>51</sup> oder zusammenhängende Textpassagen als thematisch-

---

<sup>48</sup> Philipp Mayring: *Qualitative Inhaltsanalyse*, 12. überarb. Aufl. Weinheim u.a. (Beltz) 2015, S. 13.

<sup>49</sup> Udo Kukartz: *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerstützung*, Weinheim u.a. (Beltz Juventa) 2018, S.

<sup>50</sup> MAXQDA, Software für qualitative Datenanalyse, 1989 – 2021, VERBI Software. Consult. Sozialforschung GmbH, Berlin, Deutschland.

<sup>51</sup> In-vivo-Codes sind direkt aus dem Datenmaterial stammende Wörter, die als Code übernommen werden. Sie sind im Kategoriensystem (siehe Anhang) in Anführungszeichen gesetzt. Wurde zum Beispiel das Erlebnis als überwältigend beschrieben, entstand der Code „überwältigend“.

inhaltliche Codes<sup>52</sup> kodiert wurden. Die so entstandenen Codes wurden mehrfach revidiert, wobei sie bei inhaltlicher Nähe entweder gemeinsam als Subcodes einem neuen Code zugeordnet wurden<sup>53</sup> oder der eine Code zum Subcode des anderen wurde. Nach diesem Prozess konnten die so systematisierten Codes zu analytisch-abstrahierenden Kategorien zusammengefasst werden<sup>54</sup>, welche dann in die zuvor bestimmten resonanztheoretischen Oberkategorien überführt wurden. So wurde eine größtmögliche Nähe zum Datenmaterial bei gleichzeitigem Einbezug der Resonanztheorie gewährleistet. Einerseits prägten die durch die Resonanztheorie zuvor erarbeiteten Oberkategorien die Kodierungen, andererseits konnten anhand des Datenmaterials auch neue, vor allem konzertspezifische Kategorien entstehen. Die fünf Rezensionen wurden demselben Kodier-Prozess unterzogen.<sup>55</sup>

### **3 Ergebnisse**

Im folgenden werden die Ergebnisse der Untersuchung auf qualitative Weise dargestellt. Wo es aussagekräftig ist, werden auch die Quantitäten hinzugezogen. Besonders auffällige Ergebnisse werden unter theoretischem Einbezug eingehender mit Blick auf ihre Wirkung im Konzertkontext ins Verhältnis gesetzt.

#### **3.1 Affizierung**

Unter der Oberkategorie Affizierung wurden alle Codes gefasst, die einen Rückschluss darauf gaben, wodurch die Subjekte berührt wurden beziehungsweise woran sich eventuelle Resonanzerfahrungen vollziehen konnten. In den Daten ließen sich entlang der von Rosa definierten vier Dimensionen verschiedene Ursachen ausmachen, wobei einige davon nicht trennscharf einer Dimension zugeordnet werden konnten. Der Übersichtlichkeit halber wurde die Zuordnung in die Dimensionen dennoch vorgenommen. Dies schließt nicht aus, dass einige Gegenständlichkeiten möglicherweise in einer anderen als der hier zugeordneten

---

<sup>52</sup> So wird zum Beispiel der Eintrag „Daran werde ich mich für immer erinnern“ mit dem Code „Nachhaltige Erfahrung“ zusammengefasst.

<sup>53</sup> Zum Beispiel sind ‚Atemstocken‘, ‚Gänsehaut‘ und ‚Tränen‘ Subcodes vom Code ‚Körperliche Reaktionen‘.

<sup>54</sup> vgl. A2 Beschreibungen der abstrahierend-analytischen Kategorien.

<sup>55</sup> Das finale Kategoriensystem und die Kategorienbeschreibungen der analytisch-abstrahierenden Kategorien befinden sich im Anhang (vgl. A1 Kategoriensystem; A2 Beschreibungen der analytisch-abstrahierenden Kategorien).

Dimension oder sogar in mehreren wirken konnten. Das *Deutsche Requiem* kann zum Beispiel sowohl in diagonalen (als Gegenstand), horizontalen (als Kommunikationsmedium) oder vertikalen (als Erfahrung eines ‚Höheren‘) Dimensionen wirken. Die Zuordnung zu den Dimensionen wurden in Anlehnung an Rosa anhand des Primärbezugs vorgenommen. So wurde das Musikwerk der diagonalen Dimension zugeordnet, da es erst durch seine Gegenständlichkeit als Kommunikationsmedium sowohl zwischen Menschen als auch zu einem ‚Höheren‘ in Erscheinung treten kann.

### 3.1.1 Diagonale Dimension

In den Daten wurden insgesamt 135 Referenzen auf einen ‚Dingbezug‘ gefunden. Darunter fällt der kleinere Teil auf physische Gegenstände der Inszenierung, wobei die Schaukeln hier besonders oft genannt wurden. Der weitaus größere Teil der Kodierungen bezieht sich auf die Wahrnehmung des *human requiem* als Einheit. Der Aufbau des *Deutschen Requiem* trägt einen großen Teil zu diesem Gesamtwirken bei, denn auch wenn Brahms sich anfänglich nur vage über die Art und den Umfang des Werkes bewusst war<sup>56</sup>, war ihm doch von Beginn an daran gelegen „eine Art Ganzes zusammenzubringen“<sup>57</sup>. Trotz des mehrstufigen Schaffensprozesses bildet das *Deutsche Requiem* einen in sich geschlossenen Kreis, welcher durch den stimmigen Bezug von der anfänglichen Seligpreisung der Leidtragenden bis zur finalen Seligpreisung der Toten seine Realisierung findet. Besonders deutlich spiegelt sich das auch auf musikalischer Ebene wieder, da der erste Satz genauso wie der letzte endet.

Durch die durchgängige Dramaturgie des *human requiem*, die von Beginn (Anlegen einheitlicher Fußbekleidung) bis zum Schluß unter dem Gemeinschafts-Trost-Thema steht, wird auch dessen Wahrnehmung als Ganzheit erzeugt. So wurde in 26 Gästebucheinträgen über den erlebten ‚Abend‘ als Einheit gesprochen. Mit dem Status als in sich stimmiges Gesamtkunstwerk kann also sowohl das *Deutsche*

---

<sup>56</sup> vgl. Otto Biba: „*Ein deutsches Requiem*: Der lange Weg zur endgültigen Aussage und Gestalt“, in: Wolfgang Sandberger (Hg.): „*Ich will euch trösten...*“. *Johannes Brahms - ‚Ein deutsches Requiem‘*. *Symposium - Ausstellung - Katalog* (= Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck Bd. 4), München (edition text + kritik) 2012, S.11-19

<sup>57</sup> Berthold Litzmann (Hg.): *Clara Schumann. Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896*, Bd. 1, 2. Nachdr.-Aufl. Hildesheim u.a. (Olms) 1989, Reprint Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1927, S. 506.

*Requiem* als auch das *human requiem* „mit eigener Stimme sprechen“<sup>58</sup> und ist so dazu in der Lage Gegenstand einer Resonanzbeziehung zu sein.

### 3.1.2 Horizontale Dimension

Die horizontale Dimension wurde in rund 10 % der Publikumszeugnisse<sup>59</sup> thematisiert. Dabei wurde hauptsächlich auf den Bezug zu anderen Menschen während des Konzertes und auf das Gefühl von Nähe referiert. Dies kann in erheblichem Maße auf die Aufhebung der räumlichen Distanz zwischen AkteurInnen und Publikum zurückgeführt werden, welche als unübliches ‚Konzertsetting‘ durch ihre Neuartigkeit in den Fokus gerät. Aber auch die thematische Passung zwischen der textinduzierten ‚Botschaft‘ des *Deutschen Requiem*<sup>60</sup> und der Erfahrung von Gemeinschaft und Gleichheit könnte hierbei eine Rolle spielen. Das Gemeinschaftsgefühl wurde durch kollektive Bewegungshandlungen, die im *human requiem* zum Beispiel durch das Verteilen von Kissen evoziert wurden, verstärkt. „Das eigene Tun als Teil des Geschehens und Gelingens zu erleben“<sup>61</sup> ist nach Rosa ein Indikator für erfahrene Selbstwirksamkeit, die wiederum eine Voraussetzung für Resonanzerfahrungen ist. Durch das gemeinsame Wandeln auf einer Ebene konnten die Teilnehmenden Blicke und Berührungen austauschen. „Im Blick eines Menschen offenbart sich dessen [...] Weltbeziehung“<sup>62</sup> und diese kann sich wiederum durch Spiegelneuronen auf andere Subjekte übertragen. Stimmen die Teilnehmenden „im Empfinden und Nachempfinden einer spezifischen, in ästhetische Form gegossenen Gestalt der Weltbeziehung“ überein, kann sich „ein Resonanzdreieck [...] zwischen Werk, Künstler und Publikum“<sup>63</sup> bilden, welches oft mit den Worten ‚Atmosphäre‘ oder ‚Energie‘ beschrieben wird.

---

<sup>58</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 473.

<sup>59</sup> Mit dem Wort ‚Publikumszeugnisse‘ werden im Folgenden immer die 350 Gästebucheinträge und die 5 Rezensionen zusammengefasst.

<sup>60</sup> Sven Hiemke fasst das ‚Programm‘ unter dem das *Deutsche Requiem* steht folgendermaßen zusammen: „Es geht um den Umgang mit Leid, um Trost für diejenigen, deren Leben im Schatten des Todes steht.“ (Sven Hiemke: *Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem*, Kassel u.a. (Bärenreiter) 2018, S.7).

<sup>61</sup> Pfeleiderer und Rosa: „Musik als Resonanzsphäre“, S. 21

<sup>62</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 115.

<sup>63</sup> Pfeleiderer und Rosa: „Musik als Resonanzsphäre“, S. 24f.

### 3.1.3 Vertikale Dimension

Musik und Religiosität definiert Rosa als Resonanzachsen vertikaler Dimension. Sie spielen beim *human requiem* mit 115 Codierungen eine große Rolle. Über die Stellung des *Deutschen Requiem* als Gesamtkunstwerk und die damit einhergehende Qualität als Resonanzfaktor diagonaler Dimension wurde schon berichtet. Darüber hinaus steht das Werk durch seine Bezeichnung als Requiem<sup>64</sup> und seine Textauswahl auch in religiösem Kontext. Auf den Text wurde sich in 12 Einträgen bezogen. Ein Requiem steht traditionell in Bezug zur Liturgie. Brahms *Deutsches Requiem* richtet sich nicht nach dem lateinischen Vorbild einer Totenmesse, sondern ist mit seinem eigens zusammengestellten deutschen Text aus der Bibel als ‚Trostmesse‘ an die Lebenden gerichtet.<sup>65</sup> Zugleich wendet es sich durch die gezielte Aussparung von Textstellen, die sich direkt auf Christus beziehen, an Menschen aller „Konfessionen ohne Unterschied“<sup>66</sup> und verhandelt allgemeine menschliche Themen, wie das Leben, den Tod, ein Leben nach dem Tod und den Umgang der Hinterbliebenen mit ihrem Verlust. So erlangt es eine überzeitliche Aktualität und kann auch in der heutigen Zeit vielen Menschen vertikale Resonanz stiften.

Die Musik ist das Kernstück jeden Konzerts und wurde demzufolge auch in rund 25 % der Publikumszeugnisse erwähnt. Durch den Verzicht auf Orchesterbegleitung wurde der Fokus beim *human requiem* auf den Chorgesang gelenkt, sodass das *Deutsche Requiem* als „A-capella-Werk mit obligatem Klavier“<sup>67</sup> erschien. In circa 10 % der Publikumszeugnisse wurde sich explizit auf den Chorklang bezogen, dessen ganze Wirkung sich unmittelbar in dem ersten Einsatz des Chores (T.15)<sup>68</sup> offenbart, der zudem ohne Klavier erfolgt. Hier wird durch die Kombination von A-capella-Chorklang, religiösem Text (‚selig‘) und dem Erklingen von reinem F-Dur in

---

<sup>64</sup> Gattungstheoretisch ist das *Deutsche Requiem* kein Requiem im eigentlichen Sinne. „An der Frage, welcher musikalischen Gattung es eigentlich zuzurechnen sei, scheiden sich bis heute die Geister.“ (Hiemke: *Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem*, S. 7).

<sup>65</sup> vgl. Hiemke: *Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem*, S. 10ff.

<sup>66</sup> Max Kalbeck: *Johannes Brahms II. 1, 3.* erw. Aufl. Berlin (Deutsche Brahmsgesellschaft) 1921, S. 264.

<sup>67</sup> Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin (Hg.): „human requiem“, Programmheft zur Aufführung von Johannes Brahms *Ein deutsches Requiem op. 45*, radialsystem Berlin, 11./12./19.02.2012, S. 3.

<sup>68</sup> Die Taktzahlen richten sich nach Johannes Brahms: *Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester op. 45*, Orchester-Partitur, Leipzig (Peters) o.J.

tiefer Lage die für das ganze Stück grundlegende ruhige, sakrale<sup>69</sup> Atmosphäre etabliert, wodurch sich das Publikum vertikalen Resonanzbeziehungen gegenüber öffnen konnte. Die besondere Wirkung von Chorklang lässt sich auch auf die durch minimale Intonationsunterschiede zwischen den SängerInnen<sup>70</sup> entstehenden Schwebungen zurückführen, die den Klang als menschlich und lebendig erfahrbar werden lassen<sup>71</sup>. Dies unterstützte den Charakter des humanen im *human requiem*.

### 3.1.4 Selbstbezugsdimension

Insgesamt konnten 30 Referenzen auf eine Affizierung durch Erfahrungen mit dem Selbst gefunden werden. Darunter wurden spürbare Intimität, Körperlichkeit, multisensuelles Erleben und partizipatorische Aspekte gefasst. Die Wirkung, die vom Chorklang auf den Hörenden ausgeht, wird einerseits kognitiv-emotional (vgl. oben), andererseits aber auch körperlich erfahren. Nach Bernhard Waldenfels beginnt „das Hören einer fremden Stimme als schweigendes Mittönenlassen der gehörten Stimme“<sup>72</sup>. Dies setzt voraus, dass der Körper gleich eines Instruments Klangkörper ist und dementsprechend durch den Klang in Schwingung gerät. Der Klangforscher Holger Schulze bringt dies folgendermaßen auf den Punkt: „Wir müssen – zumindest in kleinsten Organen und Knöchelchen – mitschwingen, eine Fremdbewegung einfach in unserem eigenen Körper nachahmen, um überhaupt etwas hören zu können.“<sup>73</sup> Daher ist Hören immer ein multisensueller Vorgang. Diese Körperlichkeit von Klangereignissen konnte beim *human requiem* zu einer körperlich evozierten Resonanzerfahrung führen, da sich das Publikum inmitten des Klangs befand. Die Stimme macht außerdem die unterschiedlichsten Formen der Weltbeziehung direkt hörbar (Schmerz, Trauer, Freude) und kann durch das ‚schweigende Mittönen‘ die Zuhörenden in ebenjene Form versetzen.

---

<sup>69</sup> Auf den Zusammenhang zwischen A-capella-Gesang und sakraler Musik weist Hiemke mit Verweis auf Anton Thibault Abhandlung *Ueber Reinheit der Tonkunst (1825)* hin (vgl. Hiemke: *Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem*, S. 72).

<sup>70</sup> vgl. Harald Jers: „Die Gesangsstimme - Sängerinnen und Sänger“, in: Christoph Reuter und Wolfgang Auhagen (Hg.), *Musikalische Akustik* (= Kompendium Musik, 16), Laaber (Laaber) 2014, S. 133-147, S. 146.

<sup>71</sup> vgl. Manfred Spitzer: *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*, 6. Nachdr. der 1. Aufl. Stuttgart u.a. (Schattauer) 2006 (12002), S.96.

<sup>72</sup> Bernhard Waldenfels: *Antwortenregister*, 1. Aufl. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1994, S. 493.

<sup>73</sup> Holger Schulze: „Bewegung Berührung Übertragung. Einführung in eine historische Anthropologie des Klangs“, in: ders. (Hg.), *Sound Studies: Traditionen - Methoden - Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld (transcript) 2008, S. 143-166, S. 149.

Des Weiteren erfuhren die Subjekte beim *human requiem* durch den Verzicht von Bestuhlung und den direkten Bodenkontakt eine andere Körperlichkeit. Menschliches Erleben ist raumabhängig. ‚Erlebte Räume‘<sup>74</sup> werden nicht nur in Beziehung zu raumbildenden Gegenständen, sondern auch durch Bewegung erschlossen. Dementsprechend ist der ‚erlebte Raum‘ ein anderer, je nachdem ob das Publikum während des Konzertes an einer Stelle sitzt oder sich wie beim *human requiem* durch den Raum bewegt. Gleichzeitig offenbart „die Art und Weise, wie sich jemand im Raum bewegt und platziert, [...] wie er oder sie sich zur Welt stellt und zu ihr verhält“<sup>75</sup>. Durch den Gemeinschaftscharakter der Bewegungen konnten beim *human requiem* verschiedene Arten, zur Welt Stellung zu beziehen, körperlich nachvollzogen werden, was sich auf das Erleben auswirkt. So wurde beispielsweise die im letzten Satz thematisierte Botschaft von Ursprünglichkeit und Gleichheit aller Menschen körperlich vermittelt, indem alle ZuhörerInnen sich gemeinsam auf den Boden setzten. Diese verstärkte körperliche Einbezug stach auch wieder durch die Abgrenzung zum klassischen Konzertformat heraus und konnte durch diese Irritation verstärkt Resonanzerfahrungen auslösen.

### 3.2 Emotion

Die entgegenkommende Reaktion des Subjektes auf eine Affizierung wird resonanztheoretisch als Emotion bezeichnet. Demzufolge wurden alle Gefühle oder Wahrnehmungen, die während des Konzerts durch bestimmte Aspekte hervorgerufen wurden, der Kategorie Emotion zugeordnet. Sie beschreibt, wie der emotionale Zustand während der Erfahrung war und konnte in vier Subkategorien unterteilt werden. Unterscheiden lassen sich hier Berichte über körperliche Reaktionen, ästhetische Empfindungen, transzendente Wahrnehmungen und seelische Reaktionen. Während der Ergebnisdarstellung werden im Hinblick auf die Forschungsfrage einzelne ‚Emotionen‘ auf aufführungspraktische Details zurückgeführt.

---

<sup>74</sup> Otto Friedrich Bollnow hat den Begriff des ‚erlebten Raumes‘ im Sinne eines relationalen Raums und in Abgrenzung zum mathematischen absoluten Raum geprägt (vgl. Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*, Stuttgart (W. Kohlhammer) 1963).

<sup>75</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 123.

### 3.2.1 Seelische Reaktionen

Seelische Reaktionen konnten in den Publikumszeugnissen durch den Verweis auf emotionale Teilhabe am Geschehen nachvollzogen werden, die sich in der Verwendung des Wortes ‚emotional‘ oder in der Schilderung von Gefühlen während des Konzertes äußerte. Die erfassten Gefühle während der Erfahrung sind in Abbildung 1 dargestellt.

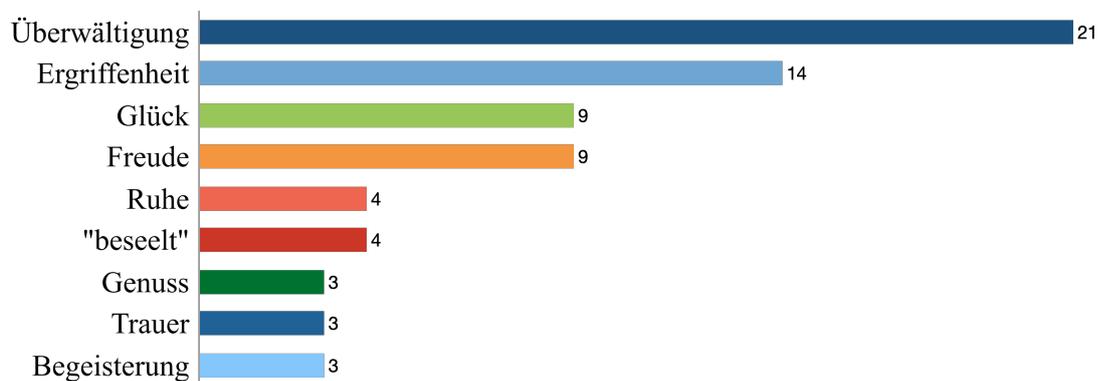


Abb. 1: Gefühle während der Erfahrung mit Angabe der Häufigkeit der Kodierungen innerhalb aller Publikumszeugnisse (erstellt mit MAXQDA Plus 2020)

Das in 4 % der Zeugnisse geschilderte Gefühl der Ergriffenheit verweist auf ein Moment der Affizierung und wurde dementsprechend als entgegenkommende Reaktion der Subjekte im Sinne einer Resonanz Erfahrung verstanden. Auffällig sind die genannten sich entgegenstehenden Gefühle von Trauer und Freude. Die dialektische Gegenüberstellung dieser beiden Pole findet sich auch im *Deutschen Requiem* sowohl textlich als auch musikalisch an mehreren Stellen wieder. So werden im ersten Satz die beiden Antithesen Leid-Trost (Moll-Dur), als auch Tränen-Freuden (Seufzerfigur-Fugato) musikalisch verdeutlicht. Im zweiten Satz folgt auf die bedrohlich wirkende Thematisierung der Vergänglichkeit des Menschen in b-Moll die mit einem in B-Dur erstrahlendem ‚aber‘ verkündete Wiederkehr der Erlösten. Beim den Zuhörenden konnten solche Kontrastierungen das wechselseitige Wirken von Trauer und Wohlgefühl erzeugen.

Die Trauer gilt dabei der erfahrenen Entfremdung, [...] die Lust jedoch der zeitgleichen Erfahrung von Resonanz, welche diese Entfremdung ihrer Struktur nach überwindet und damit die Möglichkeit resonanter Weltbeziehungen aufscheinen lässt.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 487.

Eine Resonanzerfahrung stellt sich hierbei also aufgrund einer vorherigen Entfremdungserfahrung ein, welche das Subjekt im Werk nachempfiehlt. Es „ist berührt, bewegt, ergriffen just durch die ästhetisch erzeugte und verhandelte Gestalt existentieller Entfremdung.“<sup>77</sup> Diese „Entfremdungsresonanz“<sup>78</sup> kann sich nicht nur aufgrund semantischer oder musikalischer Inhalte einstellen, sondern auch intermedial, wo sich Text und Musik kontrastierend gegenüberstehen. So wird zum Beispiel bei dem hochdramatisch anmutendem ‚Vivace‘-Teil im sechsten Satz (T. 82-207) vom Sieg des Lebens über den Tod gesungen. Die dramatische Wirkung stützt sich nicht zuletzt auf das durchgehende forte des Chores, unisono nach oben geführte Achtel-Läufe in den Streichern und chromatische Rückungen in der Harmonik.<sup>79</sup> Die chromatische Steigerung bei den Worten „Tod, wo ist dein Stachel“ (T. 150-156) und die lang gehaltenen Akkorde auf den Worten „Tod“ und „Hölle“ (T. 178ff.) kulminieren in dem heroischen Abschluss des Teils in strahlendem C-Dur. Damit kann die gleichzeitige Nennung von Trauer und Freude vor allem auf das Musikwerk zurückgeführt werden.

### 3.2.2 Körperliche Reaktionen

In circa 6 % der Publikumszeugnisse wurden körperliche Reaktionen, wie Weinen, Gänsehaut und Atemstocken, beschrieben. Gänsehaut gilt im Kontext musikalischen Erlebens als verlässlicher Indikator für starke emotionale Erfahrungen.<sup>80</sup> Rosa betrachtet sie als Reaktion auf eine Resonanzerfahrung, „in der das Subjekt von einem Vorgang in der Welt >berührt< wird“<sup>81</sup>. Auch Tränen sind für ihn „der paradigmatische Ausdruck von Resonanzerfahrungen“<sup>82</sup>, die besonders im Kontext

---

<sup>77</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 486.

<sup>78</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 487.

<sup>79</sup> In mehreren Studien ist belegt, dass bestimmte musikalische Strukturen, wie der Eintritt einer Singstimme oder plötzliche Veränderungen der Lautstärke, besonders starke Emotionen hervorrufen (vgl. Oliver Grewe u.a.: „Listening To Music As A Re-Creative Process: Physiological, Psychological, And Psychoacoustical Correlates Of Chills And Strong Emotions“, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 24 (3/2007), <http://dx.doi.org/10.1525/mp.2007.24.3.297>, abgerufen am 29.09.2021, S. 297-314.; John Sloboda: „Music Structure and Emotional Response. Some Empirical Findings“, in: *Psychology of Music* 19 (1991), <https://doi.org/10.1177%2F0305735691192002>, abgerufen am 29.09.2021, S. 110-120).

<sup>80</sup> vgl. Oliver Grewe, Reinhardt Kopiez und Eckart Altenmüller: „The Chill Parameter: Goose Bumps and Shivers as Promising Measures in Emotion Research“, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 27 (1/2009), <https://doi.org/10.1525/mp.2009.27.1.61>, abgerufen am 29.09.2021, S. 61-74.

<sup>81</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 90.

<sup>82</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 375.

der ‚Entfremdungsresonanz‘ auftreten. Es sei gerade die „Doppelstruktur des lustvollen Schmerzes oder der schmerzvollen Lust, die sich oft in Tränen Bahn bricht“<sup>83</sup>. Dementsprechend können die körperlichen Reaktionen als Zeichen einer starken musikalischen Erfahrung gewertet werden.

### 3.2.3 Transzendente Wahrnehmungen

Als transzendente Wahrnehmungen wurden Empfindungen zusammengefasst, die über sinnliche Wahrnehmungen hinausgehen. Häufig berichtet wurde vor allem das Gefühl ‚in der Musik zu sein‘. Dieses kann auf das aufführungspraktische Detail, die SängerInnen direkt unter das Publikum zu mischen, zurückgeführt werden. Da die Stimmen von allen Seiten auf das Subjekt trafen und zu einem Chorklang verschmolzen, war eine jeweilige Lokalisation des Hörereignisses aus einer bestimmten Richtung nicht möglich. So wurde das Gefühl des „Im-Klang-seins“<sup>84</sup> verstärkt, wie Peter Sloterdijk es in seiner Abhandlung über die Frage ‚*Wo sind wir, wenn wir Musik hören?*‘ formulierte. Das Subjekt befindet sich im Klang und gleichzeitig entsteht der Klang in ihm, wodurch es zeitgleich nach außen und nach innen gerichtet ist. Auf dieser Grundlage hat Musik nach Rosa das Potential, „die Trennung zwischen Selbst und Welt auf[zuheben]“<sup>85</sup>, wodurch ein Gefühl von Ganzheit erzeugt werden kann. Durch das besondere ‚Setting‘ beim *human requiem* wurde dieses Potential verstärkt.

### 3.2.4 Ästhetische Empfindungen

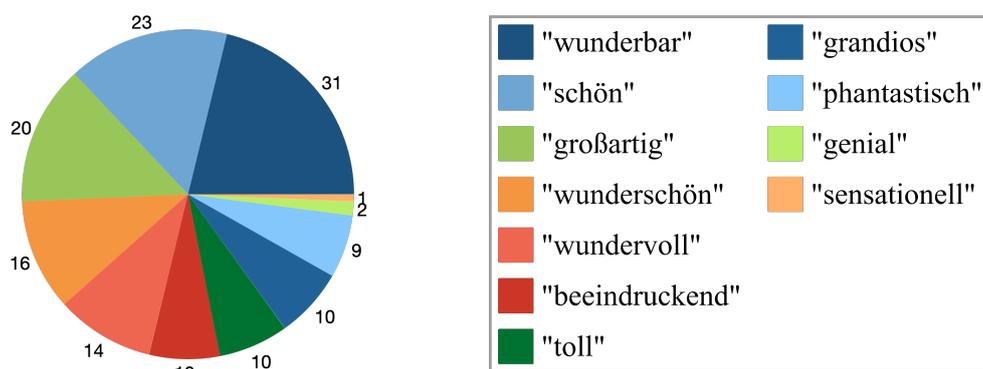


Abb. 2: Erfasste ästhetische Werturteile mit Angabe der Häufigkeit der Kodierungen innerhalb aller Publikumszeugnisse (erstellt mit MAXQDA Plus 2020)

<sup>83</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 487.

<sup>84</sup> Sloterdijk: „Wo wir sind, wenn wir Musik hören“, S. 296.

<sup>85</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 162.

Ihr ästhetisches Empfinden haben viele der ZuschauerInnen durch Adjektive des Gefallens zum Ausdruck gebracht. Diese können als subjektive ästhetische Werturteile verstanden werden, welche durch gehäuftem Gebrauch aber zu intersubjektiven Konstanten im Beschreiben der Erfahrung wurden. In Abbildung 2 werden die erfassten Beschreibungen und ihre Häufigkeit innerhalb aller Publikumszeugnisse dargestellt.

Ästhetisches Gefallen gibt zwar keinen Aufschluss auf eine konkrete Resonanz-erfahrung, ist aber dennoch Voraussetzung um resonante Beziehungen zu ermöglichen. Dies kann paradigmatisch an dem im ästhetischen Kontext häufig verwendeten Wort ‚schön‘ verdeutlicht werden. Die Erfahrung eines Schönen, sei es ein Moment oder ein Gegenstand, beschreibt eine Relation zwischen Objekt und Subjekt. Sie ist kein einem Gegenstand immanentes Kriterium, sondern immer ein subjektives, das in bestimmten Augenblicken anhand bestimmter Weltausschnitte aufscheint. Nach Rosa ist das, „was wir als Schönheit erfahren, [...] die zum Ausdruck gebrachte Möglichkeit einer resonanten Weltbeziehung, die Möglichkeit einer Art des In-der-Welt-Seins, in der Subjekt und Welt einander antworten“<sup>86</sup>. Es ist also die durch das Werk aufgezeigte Möglichkeit, dass es Resonanzbeziehungen geben kann, und nicht eine sich daran ereignende Resonanzerfahrung selber, die zum ästhetischen Werturteil des Gefallens geführt hat. Aufgrund der häufigen Verwendung ästhetischen Vokabulars lässt sich vermuten, dass sich die Subjekte zum Zeitpunkt der Erfahrung in einem ästhetischen Modus (vgl. 1.2) befanden, was wiederum eine gute Voraussetzung für Resonanzerfahrungen ist.

### 3.3 Transformation

#### 3.3.1 *Nachhaltigkeit der Erfahrung*

In rund 20 % der Gästebucheinträge wurde auf die Nachhaltigkeit der Erfahrung hingewiesen. Sie wurde entweder als ‚unvergesslich‘ beschrieben, in einen Zusammenhang mit dem eigenen Leben gebracht oder anderweitig als relevant für das weitere Leben erachtet. Es ist in diesem Fall davon auszugehen, dass das Subjekt eine dauerhafte Resonanzachse ausgebildet hat oder eine bereits vorhandene Resonanzachse erweitert oder gefestigt wurde. Auf dieser Grundlage werden

---

<sup>86</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 482.

zukünftige Resonanzerfahrungen vom Subjekt eher im Bereich dieser Achse gesucht. Dies spiegelt sich auch in dem von vielen ZuschauerInnen geäußerten Wunsch wieder, das *human requiem* erneut zu erleben und ihre Erfahrung zu teilen.

### 3.3.2 Veränderungen des Selbst

Ein veränderter Wesenszustand als Folge der Erfahrung kann aus den Publikumszeugnissen aufgrund der Unausführlichkeit schwer rekonstruiert werden. Dennoch lassen sich Hinweise auf Transformationsprozesse finden. Darunter fällt vor allem die Schilderung neuer Einsichten im Kontext der Erfahrung. Auch anhand der geäußerten Schwierigkeit, nach der Erfahrung wieder in die ‚Realität‘ zurückzukehren, kann geschlussfolgert werden, dass das Selbst-Welt-Verhältnis der Subjekte dauerhaft verändert wurde. Dieses ist für Resonanzerfahrungen ein ausschlaggebendes Kriterium, handelt es sich dabei doch um *Anverwandlung* von Welt. In knapp der Hälfte der Einträge wurde außerdem das Gefühl von Dankbarkeit artikuliert. Dies scheint in erster Linie ein nicht weiter aussagekräftiges Spezifikum von Gästebucheinträgen zu sein. Oft wurde aber auch eine ‚tiefe‘ oder ‚lebenslängliche‘ Dankbarkeit ausgedrückt. Dankbarkeit wird als Gefühl verstanden, was entsteht, wenn Subjekte positiv auf einen ihnen zu Teil gewordenen Nutzen reagieren.<sup>87</sup> Demzufolge scheint der Nutzen durch ‚tiefe Dankbarkeit‘ als besonders weitreichend empfunden zu werden. Für das Subjekt stellt die Erfahrung dann einen Nutzen dar, den es nicht nur im Moment erlebt, sondern auch längerfristig und rückwirkend erfahren kann. Darunter fällt beim *human requiem* besonders auch das Gefühl von Trosts, welches für das *Deutsche Requiem* auch eine textvermittelte Rezeptionskonstante bildet. In 21 Einträgen wurde ein über das Konzert hinausgehend empfundener Trost geschildert. Dieser schlägt sich im Selbst der Subjekte nieder, sodass die Möglichkeit besteht, anhand dieser Erfahrung den Trost auch in anderen Situationen zu spüren. Unter diesem Aspekt könnte die Erfahrung von Trost eine transformative Wirkung auf die Subjekte gehabt haben.

---

<sup>87</sup> vgl. Samantha Bausert und Jeffrey Froh: „Gratitude in Youth: Past, Present, and Future Applications“, in: Ashley Howard (Hg.), *Psychology of Gratitude. New Research*, New York (Nova Science) 2016, S. 1-20.

## 4 Diskussion

### 4.1 Erlebnisorientierung

Insgesamt lässt sich beim *human requiem* eine Verschiebung von der Werkzentrierung hin zum Prozess- und Ereignishaften feststellen. Dementsprechend erscheint das Konzert nicht mehr nur als „Realisierungsort autonomer Musik“<sup>88</sup>, sondern wird durch den performativen Charakter primär zum Ort intensiven subjektiven Erlebens. Erlebnisse zeichnen sich vor allem durch ihre „Subjektbestimmtheit“<sup>89</sup> aus. „[Sie] werden nicht vom Subjekt empfangen, sondern von ihm gemacht. Was von außen kommt, wird erst durch Verarbeitung zum Erlebnis.“<sup>90</sup> Der Erlebnischarakter eines Konzertes kann durch „sinnliche und emotionale Intensität sowie unmittelbare Körperlichkeit“<sup>91</sup> erhöht werden. Dies geschah beim *human requiem* vor allem durch die unter 3 herausgestellten Inszenierungsdetails. Damit wurde die Aufmerksamkeit auf das subjektive Erleben gerichtet. Dies wurde auch in den Publikumszeugnissen deutlich, wo allein der ‚Erlebnis‘-Begriff in rund 13 % der Gästebucheinträge verwendet wurde. Dementsprechend stand beim *human requiem* nicht mehr das Musikwerk an sich im Sinne eines ‚hermeneutischen Hörens‘ im Zentrum, sondern das Subjekt im unmittelbar leiblich vermittelten Erleben dieses Werkes. Nach Rebstock ist es

gerade die Ereignishaftigkeit, die [...] umso intensivere Assoziationen, aber auch Irritationen und Verunsicherungen mit sich bringen kann, die das jeweilige Selbst-, Fremd- und Weltverständnis der Hörer\*innen produktiv in Frage stellen, verändern oder neu bestätigen.<sup>92</sup>

Dieser Logik folgend würden sich aufgrund eines gesteigerten Subjektbezugs auch mehr über das Musikwerk hinausgehende Resonanzerfahrungen ereignen.

Trotz aller Subjektzentrierung hat das Musikwerk für die Wahrnehmung des *human requiem* eine große Bedeutung, da es als Grundlage des Konzertes die durch die

---

<sup>88</sup> Heister: *Das Konzert*, S 42.

<sup>89</sup> Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, 2. Aufl. Frankfurt a. M. (Campus Verlag GmbH) 2005, S. 44.

<sup>90</sup> ebd.

<sup>91</sup> Rebstock: „Strategien zur Produktion von Präsenz“, S. 159.

<sup>92</sup> Rebstock: „Strategien zur Produktion von Präsenz“, S. 159.

Insenzierungsdetails vermittelten Gefühle von Gleichheit, Menschlichkeit, Gemeinschaft und Trost thematisiert und so deren Empfindung potenziert.

## 4.2 Entfremdungspotential

Die Abkehr von der Werkorientierung hin zur Performativität birgt aber vor allem für erfahrene (klassische) Konzertgängerinnen, die gerade des Werkes wegen ins Konzert gehen, Entfremdungspotential. Missfallen bezüglich einzelner Aspekte findet sich zwar nur in vier Publikumszeugnissen (davon in zwei Rezensionen) wieder, dies könnte aber damit erklärt werden, dass die Gästebücher eventuell hauptsächlich von Menschen genutzt wurden, denen das Konzert gefallen hat. Das Missfallen äußerte sich fast immer mit den Worten ‚zu viel‘, wobei sich damit auf die performativen Elemente des Konzerts bezogen wurde. Dies kann als Ausdruck für eine individuelle Abneigung gegenüber inszenierten Konzerten verstanden werden, bei welchen die Herausforderung des Werkes und der Anspruch daran zugunsten von ‚subjektiver Erlebnishaftigkeit‘<sup>93</sup> als nachgestellt erscheinen. Wer sich allein auf das Werk konzentrieren möchte, fühlt sich möglicherweise durch die vielen anderen medialen Vermittler in seiner Fokussierung gestört oder empfindet das Konzert als überfrachtet. In diesem Fall stünde das Subjekt dem Konzert durch die vielen ‚Störungen‘ eher repulsiv gegenüber und eine Affizierung wäre ausgeschlossen, wodurch sich keine Resonanzerfahrung ereignen kann.

Der multisensuelle Zugang im *human requiem* birgt auch die Gefahr, dass „die kunstrezipierenden Subjekte [...] sensuelle Überwältigung mit Resonanz verwechseln“<sup>94</sup>, was dann zwar nicht als Entfremdung empfunden würde, aber eine Resonanzerfahrung im Sinne einer „transformative[n] Anverwandlung“<sup>95</sup> auch ausschließen würde. In fast 6 % der Einträge wurde ein Gefühl von Überwältigung geschildert. Das kann nach Rosa eine Resonanzerfahrung verhindern, da das Subjekt in diesem Fall von dem Weltausschnitt in solch intensiver Weise affiziert wird, dass es nicht mehr mit ‚eigener Stimme antworten‘ kann.<sup>96</sup> Überwältigung stellt sich vor allem dort ein, wo die Balance zwischen Neuem und Vertrautem aus dem

---

<sup>93</sup> Rebstock: „Strategien zur Produktion von Präsenz“, S. 158.

<sup>94</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 479.

<sup>95</sup> ebd.

<sup>96</sup> vgl. Rosa: *Resonanz*, S. 498.

Gleichgewicht gerät. Auf die Neuartigkeit des *human requiem* im Gegensatz zu zuvor erlebten Konzerten wurde zudem in rund 15 % der Publikumszeugnisse hingewiesen, was aber keine Rückschlüsse über die tatsächlich empfundene Ausgewogenheit zwischen neu und vertraut zulässt.

### 4.3 Limitation der Methodik und Reichweite der Untersuchung

#### 4.3.1 *Unbeschreiblichkeit der Erfahrung*

Komplexe Geflechte wie Resonanzerfahrungen können schwer in Worte gefasst werden. So ist schon der Begriff der Resonanz selbst Metapher, um ein Phänomen zu fassen, welches sich einer direkten Beschreibung entzieht. Umso schwieriger mag es demzufolge sein, ein konkretes musikalisches Resonanzerleben zu beschreiben. In rund fünf Prozent der Gästebucheinträge haben die ZuschauerInnen thematisiert, dass sie keine Worte finden oder kennen, die für ihre Erfahrung zutreffend wären, wohingegen 21 % in diesem Fall Vergleiche, Metaphern oder Redewendungen zu Hilfe gezogen haben. Das für die Beschreibung verwendete Vokabular konnte durch semantische und hermeneutische Interpretation Aufschluss über die Art der Erfahrung und die damit einhergehenden und zurückbleibenden Gefühle geben. So wurden die Worte ‚berührend‘ und ‚ergreifend‘ als entgegenkommende Reaktion auf eine Affizierung gewertet und der Kategorie ‚Emotion‘ zugeordnet. Das Wort ‚bewegend‘ wurde hingegen dem semantischen Gehalt nach in die Kategorie Transformation eingeordnet, da eine Bewegung eine veränderte Disposition des Subjekts impliziert. Diese Einordnungen erfolgten somit hermeneutisch-interpretativ und müssten in weiteren Untersuchungen geprüft werden. Sie spielen aber für die Beantwortung der Forschungsfrage eine untergeordnete Rolle, da diese zuvorderst auf das Potential für das Machen von musikalischen Resonanzerfahrungen und nicht auf tatsächlich vollzogene Resonanzerfahrungen gerichtet war.

Die Auslöser im Sinne der affizierenden Weltausschnitte konnten von den meisten ZuschauerInnen dafür direkt benannt werden, wonach diese Ergebnisse als stärker verlässlich gelten können.

#### 4.3.2 *Authentizität der Einträge*

Wie bei jedem Schriftstück stellt sich auch bei den Publikumszeugnissen die Frage nach dem Adressat und einer möglichen Beeinflussung dessen auf das Geschriebene,

um den Wahrheitsgehalt der Datenquellen einschätzen zu können. Rezensionen werden durch Fachwissen und adressatenbezogene Spezialisierungen in ihren Inhalten gelenkt, wodurch es zu einer Fokussierung auf bestimmte Themenfelder kommen kann. Außerdem unterlagen sie vor ihrem Erscheinen einem Revisionsprozess, sodass durch den zeitlichen Verzug einprägsame Details mehr Aufmerksamkeit erfuhren und andere verschwanden. Da die Rezensionen allerdings eine überparteiliche Sicht wiedergeben sollten, war dieser Selektionsprozess für die Untersuchung nicht hinderlich.

Gästebücher sind ein anonymes Medium, um dem Gastgeber eine Nachricht zu hinterlassen. Da es im Falle des *human requiem* mehrere Gastgeber gab, diese ihre Gäste zumeist nicht persönlich kannten und anhand der Schrift auch nicht identifizieren konnten, war eine größtmögliche Anonymität in den Einträgen gewährleistet, wodurch authentische Gedanken angenommen werden können. Es fanden sich jedoch auch acht Einträge in einer Art Briefform mit direkter Anrede wieder. Diese sind direkt an einen der Gastgeber gerichtet und mit eindeutig identifizierbarem Namen unterschrieben, was möglicherweise zu einer inhaltlichen Beeinflussung führen konnte. Diese Art von Einträgen macht jedoch nur 2 % der Publikumszeugnisse aus. Dass 68 Personen ihren Eintrag mit Vor- und Zunamen unterschrieben haben, kann als Gästebuchspezifikum erachtet werden, wobei die Intention eher gewesen sein wird, seinen Namen zu verewigen, als den GastgeberInnen einen Hinweis auf seine Identität zu hinterlassen. Daher kann auch hier die Authentizität der Gedanken gefolgert werden.

#### *4.3.3 Rezeptionskonstanten*

Pro Vorstellung lag jeweils nur ein Gästebuch aus, wodurch sich die Gäste, die sich eintragen wollten, anstellen und warten mussten. Dies konnte zu einem Druckempfinden auf den Eintragenden und daraus folgenden verkürzten Einträgen führen. Außerdem hatten die Eintragenden die Möglichkeit, zuvor andere Einträge zu lesen und wurden dadurch möglicherweise beeinflusst. Dies wäre eine Erklärung für die Ausbildung bestimmter Rezeptionskonstanten in den Gästebucheinträgen, die sich durch besonders häufige Verwendung zeigten. Eine andere Erklärung dafür wäre aber auch, dass es sozial überliefertes sprachliches Material gibt, welches im Bereich musikalischen Erlebens häufig benutzt wird. Die Worte ‚berührt‘, ‚ergreift‘, ‚bewegt‘

kommen nach Rosa im Kontext von Resonanzerfahrungen häufig vor, bilden aber auch „das unverzichtbare Vokabular für die kommerzielle Vermarktung von Liebesgeschichten aller Art“<sup>97</sup>. Dadurch werden die Subjekte auch medial in ihren Ausdrucksweisen geprägt und greifen bei solchen Erfahrungen eher auf dieses Vokabular zurück.

Als dritte Ursache für die Rezeptionskonstanten kann die Beeinflussung der BesucherInnen durch das Programmheft, vorherige Recherchen und die auf den Boden geschriebenen Textausschnitte betrachtet werden. Diese Kontextfaktoren bedingen die Wahrnehmung und das Erleben der Situation in erheblichem Maße<sup>98</sup>, können aber auch helfen neue Resonanzachsen zu etablieren, die dispositionale Verfassung der Subjekte zu verändern und somit die Auftrittswahrscheinlichkeit für ein Resonanzerlebnis erhöhen. Dieser Zusammenhang müsste in weiteren Untersuchungen eingehender geprüft werden.

#### 4.3.4 Publikumsstruktur

Um etwas über ein allgemeines Potential des *human requiem* im Hinblick auf Resonanzerfahrungen zu erfahren, muss auch die Publikumszusammensetzung beachtet werden. Leider liegen keine soziodemografischen Informationen über die KonzertbesucherInnen des *human requiem* vor. Aus der Resonanztheorie heraus lässt sich aber schlussfolgern, dass vornehmlich Menschen das Konzert besuchten, die bereits über eine etablierte Resonanzachse zu einem der im ‚Konzertsetting‘ angesprochenen Weltausschnitte verfügten.

In circa 11 % der Gästebucheinträge konnten Verweise auf bereits bestehende Resonanzachsen gefunden werden (siehe Abbildung 3). Darüberhinaus können als mögliche Resonanzachsen aber auch Tanz (Sasha Waltz), das radialsystem und damit einhergehend experimentelle Kunstformate identifiziert werden. Da das *human requiem* also sehr viele Resonanzachsen anspricht, ist anzunehmen, dass die Publikumszusammensetzung breitgefächerter war, als bei einem klassischen Konzertformat, auch wenn der tatsächliche Besuch eines Konzertes dennoch stark

---

<sup>97</sup> ebd.

<sup>98</sup> vgl. Melanie Wald-Fuhrmann u.a.: „Music Listening in Classical Concerts: Theory, Literature Review and Research Program“, in: *Frontiers in Psychology* 12/Art. 638783 (2021), <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.638783>, abgerufen am 29.09.2021, S. 6.

von soziokulturellen Faktoren abhängt.<sup>99</sup>

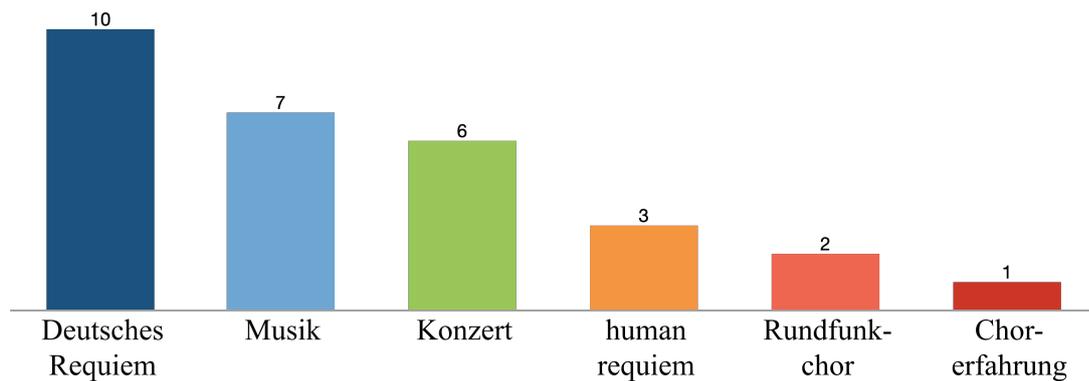


Abb. 3: Genannte bestehende Resonanzachsen mit Angabe der Häufigkeit der Kodierungen innerhalb aller Publikumszeugnisse (erstellt mit MAXQDA Plus 2020)

Rosa geht davon aus, dass die verstärkte kulturelle Teilhabe ‚bildungsnaher‘ Schichten damit zusammenhängen könnte, dass diese mehrere und stärker ausgeprägte Resonanzachsen besitzen.<sup>100</sup> Dieser Zusammenhang bleibt aber im Rahmen dieser Untersuchung nur eine Vermutung.

## Fazit und Ausblick

Aufgrund der Subjektivität des Resonanzempfindens kann sich eine Resonanzwirkung an jedem individuell erlebten Weltausschnitt ereignen. Insofern kann selbst ein auf eine bestimmte Weise gesungener Ton, ein auf dem Boden liegendes Kissen oder der Anblick eines anderen Menschen ein Resonanzerlebnis auslösen. In der Untersuchung konnten jedoch bestimmte intersubjektive Faktoren identifiziert werden, die über das subjektive Empfinden hinaus für Resonanzerfahrungen von Bedeutung sind.

Zum Ersten wurden im *human requiem* in besonderer Weise die notwendigen Voraussetzungen für Resonanzerleben geschaffen, sodass sich die Subjekte auf Resonanzgeschehen einlassen können. Zu nennen sind dabei vor allem eine erhöhte Aufmerksamkeit, welche sich auf die Neuartigkeit der Inszenierungsdetails zurückführen lässt, eine mit der Wahl des Aufführungsortes verbundene Offenheit für

<sup>99</sup> vgl. Neuhoff: *Konzertbesuch und Sozialstruktur*, Kap. 6.

<sup>100</sup> Rosa: *Resonanz*, S. 417f.

das ‚Irritierende‘<sup>101</sup>, aber auch das Gefühl von Sicherheit, da die ZuschauerInnen frei wählen konnten, ob sie sich in das Konzertgeschehen hineinbegeben oder es lieber von außen betrachten. Dieser Grad an Selbstbestimmung konnte auch zu einer erhöhten Selbstwirksamkeit führen.

Das *human requiem* potenzierte darüber hinaus die Erfahrungsmöglichkeiten im Hinblick auf alle vier Resonanzdimensionen. In der horizontalen Dimension vergrößerte es durch die Aufhebung der räumlichen Trennung die Möglichkeiten der Bezugnahme zwischen den einzelnen Teilnehmenden des Konzertes. Da die Subjekte sich im Raum frei bewegen konnten, eröffneten sich ihnen Chancen, die Gegenstände der Inszenierung und den Raum in anderer Weise zu erfahren, als wenn sie sich sitzend und in großer Distanz dazu befunden hätten. Durch den verstärkten leiblichen Einbezug und die unmittelbare Hörerfahrung wurden außerdem Erfahrungen am eigenen Körper in höherem Maße ermöglicht. Die Verstärkung der textinduzierten Botschaft des *Deutschen Requiem* durch die Inszenierungsdetails konnte zu einer intensiveren Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit den angesprochenen allgemein-menschlichen Themen führen, die sich in Resonanz-erfahrungen vertikaler Dimension äußern.

In Anbetracht dieser Ergebnisse konnte die Frage nach den besonderen dispositionalen Bedingungen des *human requiem* eingehend geklärt werden. Mit Blick auf die in 1.3 analysierten Besonderheiten des ‚Resonanzachse Konzert‘ ist anzunehmen, dass Konzerterlebnisse im Allgemeinen in besonderer Weise dazu in der Lage sind, Resonanz-erfahrungen zu ermöglichen. Ob ‚neuere Konzertformate‘ gegenüber ‚klassischen‘ Formaten diesbezüglich im Vorteil sind, lässt sich in Bezug auf die Ergebnisse vermuten, müsste jedoch im Rahmen weiteren Untersuchungen eingehender geprüft werden. Die Frage, inwiefern sich tatsächlich Resonanz-erfahrungen beim *human requiem* vollzogen haben, konnte wie erwartet nur bedingt beantwortet werden. Dafür wären ausführlichere Berichte der ZuschauerInnen über ihre Erfahrung von Nöten. Abschließend kann jedoch festgehalten werden, dass vielfältige Resonanz-erfahrungen beim *human requiem* möglich und wahrscheinlich waren, wodurch sich sein anhaltender Erfolg erklären lässt.

---

<sup>101</sup> Das radialsystem wird programmatisch als „Freiraum für Neues und Unerwartetes“ beschrieben (vgl. Radialsystem V GmbH: „Space for arts and ideas“, <https://www.radialsystem.de/radialsystem/>, abgerufen am 29.09.2021).

## Anhang

### A1 Kategoriensystem

Die Codes sind hierarchisch von links nach recht aufgelistet, wobei zuerst resonanztheoretische Oberkategorien (dunkleste farbliche Markierung), danach die abstrahierend-analytischen Kategorien (mittlere farbliche Markierung) und zum Schluss die Codes (incl. Subcodes) in Form von ‚In-vivo-Codes‘ (in Anführungszeichen gesetzt) oder inhaltlich-thematischen Codes (hellste farbliche Markierung) stehen.

Die Häufigkeiten beziehen sich je Spalte auf die Gesamtanzahl der kodierten Segmente innerhalb aller Publikumszeugnisse, wobei die jeweiligen Subcodes nach oben hin aufsummiert werden (z.B. ‚Resonanz‘ hat insgesamt 1211 Kodierungen, davon 317 in der Kategorie ‚Affizierung‘, davon wiederum 132 Kodierungen in der Kategorie ‚vertikale Dimension‘ u.s.w.). Dabei kann es vorkommen, dass ein Code eigene, direkte Kodierungen besitzt, wodurch der Häufigkeitswert größer ist, als die Summe der Subcodes (z.B. Der Häufigkeitswert der Kategorie ‚religiöser Kontext‘ ergibt sich aus ‚Himmel‘, ‚Pseudoreligiös‘, ‚Gottesdienst‘ und ‚Textbezug zum deutschen Requiem‘ ( $6+1+1+12=20$  Kodierungen), hat insgesamt aber 28 Kodierungen, also 8 eigene, direkte).

Tab. 1: Liste der Kategorien und Codes (exportiert aus MAXQDA Plus 2020)

Liste der Kategorien und Codes	Häufigkeit der kodierten Segmente
Gesamtanzahl Kodierungen	1453
Resonanz	1211
Affizierung	317
vertikale Dimension	115
Musik	87
Chorgesang	35
erster Choreinsatz	2
"Musik"	25
religiöser Kontext	28
"Himmel"	6
"Pseudoreligiös"	1
"Gottesdienst"	1
Textbezug zum <i>Deutschen Requiem</i>	12
Textzitat	6
horizontale Dimension	37
Nähe	12
automatischer Gemeinschaftssinn	2
Blickkontakt	2
Berührung	2
Kinder	3
Bezug zu Mitmenschen	16
diagonale Dimension	135
Inszenierungsdetails	16
Schaukeln	8
Reis	2
Beginn (Garderobe, Schuhe, Becher)	6
Gesamtkunstwerk	119
"Brahms-Requiem"	17
Autentizität	6
"einzig wahre Aufführung"	2
"pur"	4
"Abend"	26
"Es"	30
"human requiem"	5
Bezeichnung unter techn. Aspekt	31
"Choreografie"	3
"Performance"	1
"Aufführung"	11
"Inszenierung"	3
"Konzept"	2
"Konzert"	6
"Produktion"	2
"Projekte"	1
"Show"	1
"Stück"	1
Selbstbezugsdimension	30
Partizipation	5

Intimität	3
Körperlichkeit	10
Mehrere Sinne	12
<b>Emotion</b>	<b>340</b>
Körperliche Reaktion	22
Weinen	10
Atemstocken	4
Gänsehaut	6
transzendente Wahrnehmung	50
In der Musik sein	32
Musik intensiv erleben	9
"intensiven"	5
"umhüllend"	1
Zeitlosigkeit	8
"Moment"	5
"Zeit"	1
im Moment sein	1
"Energie"	1
"Traum"	2
seelische Reaktion	122
Emotionale Teilhabe	77
"emotional"	5
Gefühle während des Konzerts	71
"beseelt"	4
Ergriffenheit	14
"ergreifendes"	10
Begeisterung	3
Freude	9
Genuss	3
Glück	9
Ruhe	4
Trauer	3
Überwältigung	21
"unglaublich"	9
"überwältigend"	11
"berührend"	44
"zu Herzen gehend"	5
ästhetische Empfindung	146
"toll"	10
"phantastisch"	9
"grandioses"	10
"genial"	2
"beeindruckend"	10
"sensationell"	1
"großartig"	20
"schön"	23
"wunderbar"	31
"wunderschön"	16

"wundervoll"	14
Transformation	317
Nachhaltigkeit der Erfahrung	70
Suchtpotential	31
mehrere Besuche	11
Willen, die Erfahrung zu teilen	5
Verbindung zwischen Inszenierung und Leben	9
"unvergesslich"	9
Veränderung des Selbst	247
"bewegend"	20
schwierig, in die Realität zurückzukommen	1
Neue Einsichten	25
zurückbleibende Gefühle	188
Dankbarkeit	161
"Geschenk"	4
Anhaltendes Wohlgefühl	6
Trost	21
Spezifika der Erfahrungen	236
Erlebnischarakter	61
"Erfahrung"	15
"Erlebnis"	46
bestehende Resonanzachse	29
<i>Deutsches Requiem</i>	10
Chorerfahrung	1
Konzert	6
Musik	7
<i>human requiem</i>	3
Rundfunkchor	2
Andersartigkeit	55
Besonderheit	12
"besonderes"	2
Superlativ	8
"außerordentlich"	2
Einmaligkeit	33
"noch nie"	14
"einzigartig"	9
"einmaliges"	3
Unbeschreiblichkeit der Erfahrung	91
Zeichnung	1
Gedicht	1
Metaphern	20
Redewendungen	38
Vergleiche	15
Traum	1
Geschenk	1
Gottesdienst	1
Frieden	1
Glück	2

Reise	2
Entfremdung	4
zu viel Choreographie	1
Kitsch	2
"sozialpolitische Ventilfunktion"	1
Gästebuchspezifika	238
Unterschrift identifizierbar (Vorname und Nachname)	68
Unterschrift unidentifizierbar (Vorname/Kürzel)	140
direkte Anrede	29

## A2 Beschreibungen der abstrahierend-analytischen Kategorien<sup>102</sup>

### *Oberkategorie: Affizierung - Wodurch wurden die Subjekte berührt?*

Tab. 2: Beschreibung der Kategorie ‚Diagonale Dimension‘

Name der Kategorie	Diagonale Dimension
Inhaltliche Beschreibung	Diese Dimension betrachtet Resonanzerfahrungen, die sich an Gegenständlichkeiten im weiteren Sinne vollziehen. Dazu gehören physische Gegenstände ebenso digitale oder ideelle.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, wenn Gegenstände der Inszenierung als Besonderheit der Erfahrung genannt werden, wenn der Gästebucheintrag auf das <i>Deutsche Requiem</i> als „Ding“ referiert oder wenn sich mit dem Eintrag auf das human requiem als Gesamtkunstwerk bezogen wird und ebenso, wenn das Konzert im Eintrag auf technischer Ebene betrachtet wird („Inszenierung“, „Choreographie“, „Show“...)
Beispiele für Anwendung	In-vivo-Codes: „Brahms-Requiem“, „human requiem“, „Abend“, „es“, ... „Es war sehr schön.“ (GB 2017) > „Es“
Subcodes erster Ebene	Inszenierungsdetails; Gesamtkunstwerk

Tab. 3: Beschreibung der Kategorie ‚Selbstbezugsdimension‘

Name der Kategorie	Selbstbezugsdimension
Inhaltliche Beschreibung	Subjekte erleben Resonanz aufgrund von Empfindungen, die nicht von außen (Welt) auf das Subjekt treffen. Das Subjekt erlebt eigene Körperlichkeit und das Selbst als Welt.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, wenn in den Einträgen auf Erfahrungen mit dem eigenen Selbst oder Körper referiert wird.
Beispiele für Anwendung	„für mehr Sinne als nur den Hörsinn“ (GB 2012) > Mehrere Sinne „Diese so beteiligende Aufführung“ (GB 2013) > Partizipation
Subcodes erster Ebene	Intimität; Körperlichkeit; Mehrere Sinne; Partizipation

Tab. 4: Beschreibung der Kategorie ‚Horizontale Dimension‘

Name der Kategorie	Horizontale Dimension
Inhaltliche Beschreibung	Diese Dimension betrachtet Resonanzerfahrungen, die sich durch zwischenmenschliche Beziehungen ereignen.
Anwendung der Kategorie	Kodierung, wenn auf zwischenmenschliches Erleben hingewiesen wird.
Beispiele für Anwendung	„Schwarm, der wie von selbst zu wissen scheint, wann er sich setzen, wann aufstehen soll“ (Badelt: „Alles im Fluss“) > automatischer Gemeinschaftssinn „ein Miteinander“ (GB 2019) > Bezug zu Mitmenschen

<sup>102</sup> Der Übersichtlichkeit halber wurden die Zitate aus den Publikumszeugnissen als Beispiele für die Anwendung jeweils im Text mit Kurzbelegen belegt. Die ausführlichen Quellen befinden sich in A5 Quellen der Datenanalyse.

Subcodes erster Ebene	Kinder; Nähe; automatischer Gemeinschaftssinn; Blickkontakt; Berührung; Bezug zu Mitmenschen
-----------------------	--

Tab. 5: Beschreibung der Kategorie ‚Vertikale Dimension‘

Name der Kategorie	Vertikale Dimension
Inhaltliche Beschreibung	Vertikale Resonanzen ereignen sich, wenn das Subjekt durch etwas ‚Höheres‘, also das Selbst übersteigendes affiziert wird.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, wenn das Subjekt auf die Musik, besonders auch den Chorgesang hinweist oder es einen Bezug zu allgemeinen religiösen Themen herstellt.
Beispiele für Anwendung	„Schöneren und berührenderen Gottesdienst“ (GB 2015) > religiöser Kontext „Sphärengesänge“ (GB 2012) > Gesang > Musik
Subcodes erster Ebene	Musik; religiöser Kontext

*Oberkategorie: Emotion - Wie haben die Subjekte auf die Affizierung reagiert?*

Tab. 6: Beschreibung der Kategorie ‚Körperliche Reaktion‘

Name der Kategorie	Körperliche Reaktion
Inhaltliche Beschreibung	Darunter werden unwillkürliche physische Reaktionen des Körpers auf einen Reiz gefasst.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt wenn die Subjekte von körperlichen Reaktionen berichten.
Beispiele für Anwendung	„Ich habe geweint, fast die ganze Zeit!“ (GB 2015) > Weinen In-vivo-Code: „Gänsehaut“
Subcodes erster Ebene	Weinen; Atemstocken; Gänsehaut

Tab. 7: Beschreibung der Kategorie ‚Transzendente Wahrnehmung‘

Name der Kategorie	Transzendente Wahrnehmung
Inhaltliche Beschreibung	Hierunter werden Wahrnehmungen verstanden, die nicht mit den Sinnen erfahrbar sind.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt wenn die Subjekte von Erfahrungen während der Aufführung berichten, die über sinnliche Erfassbarkeit hinausgehen oder die Erfahrung mit Worten beschreiben, die auf übersinnliches referieren.
Beispiele für Anwendung	„Ich war entführt in eine andere Welt“ (GB 2012) > transzendente Wahrnehmung „jenseits von Zeit“ (GB 2012) > Zeitlosigkeit
Vergebene Subcodes	In-der-Musik-Sein; Zeitlosigkeit; „Energie“; „Traum“

Tab. 8: Beschreibung der Kategorie ‚Seelische Reaktion‘

Name der Kategorie	Seelische Reaktion
Inhaltliche Beschreibung	Unter seelischen Reaktionen werden Gemütsregungen verstanden, die während der Aufführung durch einen bestimmten Reiz ausgelöst werden.

Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, wenn die Subjekte ihre Gefühle <b>während</b> der Aufführung schildern oder die Aufführung als „berührend“ beschreiben.
Beispiele für Anwendung	„Wir sind so glücklich“ (GB 2015) > Glück > Emotionale Teilhabe In-vivo-Codes: „berührend“, „ergreifend“, „emotional“ ...
Subcodes erster Ebene	Emotionale Teilhabe; „berührend“

Tab. 9: Beschreibung der Kategorie ‚Ästhetische Empfindung‘

Name der Kategorie	Ästhetische Empfindung
Inhaltliche Beschreibung	Hierunter fallen ästhetische Werturteile, die der Aufführung zugeschrieben werden.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, wenn die Aufführung oder Elemente dieser mit einem Wort bewertet wird.
Beispiele für Anwendung	In-vivo-Codes: siehe nächste Zeile
Subcodes erster Ebene	„toll“; „phantastisch“; „grandios“; „genial“; „beeindruckend“; „sensationell“; „großartig“; „schön“; „wunderbar“; „wundervoll“; „wunderschön“

*Oberkategorie: Transformation - Welche Folgen der Erfahrung wurden beschrieben?*

Tab. 10: Beschreibung der Kategorie ‚Nachhaltigkeit der Erfahrung‘

Name der Kategorie	Nachhaltigkeit der Erfahrung
Inhaltliche Beschreibung	Eine Erfahrung gilt als nachhaltig, wenn sie eine längere Zeit im Gedächtnis bleibt und sie demzufolge auch zu einem späteren Zeitpunkt als Resonanzquelle genutzt werden kann.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, wenn die Aufführung direkt oder indirekt als „unvergesslich“ bezeichnet wird, oder wenn auf eine Verbindung zwischen der Inszenierung und der Realität hingewiesen wird.
Beispiele für Anwendung	„Klänge, Worte, Stille, Gesten klingen noch lange nach“ (GB 2012) > Nachhaltigkeit der Erfahrung „Will das für mein Begräbnis.“ (GB 2013) > Verbindung zwischen Inszenierung und Leben
Subcodes erster Ebene	Suchtpotential; Verbindung zwischen Inszenierung und Leben; „unvergesslich“

Tab. 11: Beschreibung der Kategorie ‚Veränderungen des Selbst‘

Name der Kategorie	Veränderungen des Selbst
Inhaltliche Beschreibung	Im Unterschied zur Kategorie ‚seelische Reaktion‘ geht es hier um berichtete Wesensveränderungen, die über das Konzert hinaus gehen.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, wenn die Aufführung oder Teile davon als „bewegend“ bezeichnet werden und wenn Gefühle von Trost oder Dankbarkeit geäußert werden. Außerdem wird sie codiert, wenn von neuen Erkenntnissen, Gedanken oder Einsichten berichtet wird.

Beispiele für Anwendung	„Das freundliche Feiern im Applaus fiel schwer“ (GB 2015) > schwierig, in die Realität zurückzukommen „Who could be afraid of death after participating in this evening?“ (GB 2015) > Neue Einsichten
Subcodes erster Ebene	„bewegend“; zurückbleibende Gefühle; schwierig, danach in die Realität zurückzukommen; Neue Einsichten

### Oberkategorie: Spezifika der Erfahrungen

Tab. 12: Beschreibung der Kategorie ‚Andersartigkeit‘

Name der Kategorie	Andersartigkeit
Inhaltliche Beschreibung	Die Kategorie befasst sich mit dem neuartigen Charakter des Konzertes.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, wenn auf die Besonderheit der Erfahrung inklusive aufführungspraktischer Details oder auf die Einmaligkeit der gemachten Erfahrung im bisherigen Leben des Subjekts verwiesen wird.
Beispiele für Anwendung	In-vivo-Codes: „besonders“, „noch nie“, „einmalig“, „außerordentlich“, „einzigartig“ „Das bewegendste Konzerterlebnis, was ich je hatte.“ (GB 2015) > Superlativ > Besonderheit
Subcodes erster Ebene	Besonderheit; Einmaligkeit

Tab. 13: Beschreibung der Kategorie ‚Bestehende Resonanzachse‘

Name der Kategorie	Bestehende Resonanzachse
Inhaltliche Beschreibung	Die bestehende Resonanzachse beschreibt einen ausgebildeten Bezug zu einem bestimmten Bereich des menschlichen Lebens. Sie bildet den Bezugspunkt für die Resonanzerfahrung des Subjekts und führt vermutlich auch zum Besuch des Konzerts.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, wenn vorheriger Bezug zu einem Aspekt des Werks (Weltausschnitt) berichtet wird oder erschlossen werden kann.
Beispiele für Anwendung	„Einer, der ein Leben lang im Chor gesungen hat“ (GB 2013) > Chorerfahrung „[...] eines mir so gut bekannten Musikwerkes“ (GB 2013) > <i>Deutsches Requiem</i>
Subcodes erster Ebene	<i>Deutsches Requiem</i> ; Chorerfahrung; Konzert; Musik; Rundfunkchor; <i>human requiem</i>

Tab. 14: Beschreibung der Kategorie ‚Erlebnischarakter‘

Name der Kategorie	Erlebnischarakter
Inhaltliche Beschreibung	Das Konzert wird als Erlebnis betrachtet.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, sofern im Gästebucheintrag von einem Erlebnis oder einer Erfahrung gesprochen wird.
Beispiele für Anwendung	In-vivo-Codes: siehe nächste Zeile
Subcodes erster Ebene	„Erfahrung“; „Erlebnis“

Tab. 15: Beschreibung der Kategorie ‚Unbeschreiblichkeit der Erfahrung‘

Name der Kategorie	Unbeschreiblichkeit der Erfahrung
Inhaltliche Beschreibung	Die Erfahrung, ihre Ursachen oder Auswirkungen können schwer in Wort gefasst werden.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, wenn direkt auf das Problem hingewiesen wird oder wenn die Erfahrung durch einen Vergleich, eine Metapher, Redewendung, ein Gedicht oder eine Zeichnung versinnbildlicht wird.
Beispiele für Anwendung	„Dieses zu Tränen im Herzen berührende Geschenk“ (GB 2012) > Metapher „Mir fehlen die Worte“ (GB 2012) > Unbeschreiblichkeit der Erfahrung
Subcodes erster Ebene	Zeichnung; Gedicht; Metaphern; Redewendungen; Vergleiche

### Weitere Kategorien

Tab. 16: Beschreibung der Kategorie ‚Entfremdung‘

Name der Kategorie	Entfremdung
Inhaltliche Beschreibung	Entfremdung, als Gegenstück zur Resonanz, tritt immer dann auf, wenn der jeweilige Weltausschnitt dem Subjekt nicht zu sagen hat und eine gegenseitige Anverwandlung misslingt.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, wenn Aufführungsdetails oder das gesamte Konzert als befremdlich oder störend empfunden werden.
Beispiele für Anwendung	„etwas zu viel Choreographie“ (GB 2012) > zu viel Choreographie „zu viel auf ‚Wir haben uns lieb‘“ (GB 2017) > Kitsch
Subcodes erster Ebene	zu viel Choreographie; Kitsch; „sozialpolitische Ventilfunktion“

Tab. 17: Beschreibung der Kategorie ‚Gästebuchspezifika‘

Name der Kategorie	Gästebuchspezifika
Inhaltliche Beschreibung	Hierunter fallen bestimmte Formalien, die im Genre ‚Gästebucheintrag‘ eine besondere Verortung finden.
Anwendung der Kategorie	Kodierung erfolgt, wenn Formen der direkten Anrede, der vollständigen Namensnennung und Formen von Verewigung in Form von Unterschrift, Vorname oder Kürzel verwendet werden.
Beispiele für Anwendung	„Lieber Jochen“ (GB 2012) > direkte Anrede
Subcodes erster Ebene	direkte Anrede; Unterschrift identifizierbar (Vorname und Nachname); Unterschrift unidentifizierbar (Vorname/Kürzel)

### A3 Anteil der Gästebucheinträge

Tab. 18: Anteil der eintragenden BesucherInnen bezogen auf die Gesamtauslastung der Konzerte

Jahr	Anzahl der Konzerte	BesucherInnen gesamt	Gästebucheinträge	Anteil
2012	4	1584	62	4 %
2013	5	2000	70	4 %
2015	3	1200	79	7 %
2017	3	1200	78	7 %
2019	4	1400	61	4 %
Gesamt		7384	350	5 %

## A4 Quellen der Datenanalyse

### Gästebücher

Rundfunkchor Berlin/Jochen Sandig: Gästebuch der Aufführungen vom *human requiem*, radialsystem Berlin, 11./12./19.02.2012.

Rundfunkchor Berlin/Jochen Sandig: Gästebuch der Aufführungen vom *human requiem*, radialsystem Berlin, 18./19./20./24./25.05.2013.

Rundfunkchor Berlin/Jochen Sandig: Gästebuch der Aufführungen vom *human requiem*, radialsystem Berlin, 26./27./28.03.2015.

Rundfunkchor Berlin/Jochen Sandig: Gästebuch der Aufführungen vom *human requiem*, radialsystem Berlin, 25./26./27.05.2017.

Rundfunkchor Berlin/Jochen Sandig: Gästebuch der Aufführungen vom *human requiem*, radialsystem Berlin, 01./03./04./05.05.2019.

### Rezensionen

Badelt, Udo: „Alles im Fluss. Ein Brahms-Requiem im Radialsystem“, in: *Der Tagesspiegel*, 13.02.2012.

Goldman, Adam Joachim: „Brahms without Barriers“, in: *Gramophone* (5/2012), S. 129.

Granzin, Katharina: „Den Menschen an die Stelle des ‚Deutschen‘ setzen: Brahms’s ‚Human Requiem‘, szenisch aufgeführt im Radialsystem Berlin“, in: *nmz online*, 13.02.2012, <https://www.nmz.de/online/den-menschen-an-stelle-des-deutschen-setzen-brahms-human-requiem-wird-in-berlin-szenisch-aufg>, abgerufen am 28.09.2021.

Schreiber, Wolfgang: „Tröstungen auf Socken“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 14.02.2012.

Sonnenburg, Gisela: „Unseliges Leid. Sasha Waltz ihr Mann unternimmt etwas für Brahms“, in: *Junge Welt*, 21.02.2012.

### Software

MAXQDA, Software für qualitative Datenanalyse, 1989 – 2021, VERBI Software. Consult. Sozialforschung GmbH, Berlin, Deutschland.

## Literaturverzeichnis

Bausert, Samantha und Jeffrey Froh: „Gratitude in Youth: Past, Present, and Future Applications“, in: Ashley Howard (Hg.), *Psychology of Gratitude. New Research*, New York (Nova Science) 2016, S. 1-20.

Bender, Saskia: *Kunst im Kern von Schulkultur. Ästhetische Erfahrungen und ästhetische Bildung in der Schule* (= Studien zur Schul- und Bildungsforschung, 34), 1. Aufl. Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften) 2010.

Bernardi, Nicolò Francesco u.a.: „Increase in Synchronization of Autonomic Rhythms between Individuals When Listening to Music“, in: *Frontiers in Physiology* 8/Art. 785 (2017), <https://doi.org/10.3389/fphys.2017.00785>, abgerufen am 29.09.2021.

Biba, Otto: „*Ein deutsches Requiem*: Der lange Weg zur endgültigen Aussage und Gestalt“, in: Wolfgang Sandberger (Hg.): „*Ich will euch trösten...*“. *Johannes Brahms - ‚Ein deutsches Requiem‘. Symposium - Ausstellung - Katalog* (= Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck, 4), München (edition text + kritik) 2012, S.11-19.

Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*, Stuttgart (W. Kohlhammer) 1963.

Brahms, Johannes: *Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester* op. 45, Orchester-Partitur, Leipzig (Peters) o.J.

Gabrielsson, Alf: *Strong Experiences with Music. Music is much more than just music*, Oxford (Oxford University Press) 2011.

Granzin, Katharina: „Den Menschen an die Stelle des ‚Deutschen‘ setzen: Brahms’s ‚Human Requiem‘, szenisch aufgeführt im Radialsystem Berlin“, in: *nmz online*, 13.02.2012, <https://www.nmz.de/online/den-menschen-an-stelle-des-deutschen-setzen-brahms-human-requiem-wird-in-berlin-szenisch-aufg>, abgerufen am 28.09.2021.

Grewe, Oliver u.a.: „Listening To Music As A Re-Creative Process: Physiological, Psychological, And Psychoacoustical Correlates Of Chills And Strong Emotions“, in: *Music Perception. An Interdisciplinary Journal* 24 (3/2007), <http://dx.doi.org/10.1525/mp.2007.24.3.297>, abgerufen am 29-09-2021, S. 297-314.

Grewe, Oliver, Reinhardt Kopiez und Eckart Altenmüller: „The Chill Parameter: Goose Bumps and Shivers as Promising Measures in Emotion Research“, in: *Music Perception. An Interdisciplinary Journal* 27 (1/2009), <https://doi.org/10.1525/mp.2009.27.1.61>, abgerufen am 29.09.2021, S. 61-74.

Heister, Hanns-Werner: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, 2 Bde. (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 87-88), Wilhelmshaven u.a. (Heinrichshofen) 1983.

Hiemke, Sven: *Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem*, Kassel u.a. (Bärenreiter) 2018.

Jers, Harald: „Die Gesangsstimme - Sängerinnen und Sänger“, in: Christoph Reuter und Wolfgang Auhagen (Hg.), *Musikalische Akustik* (= Kompendium Musik, 16), Laaber (Laaber) 2014, S. 133-147.

Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, 8 Bde., Berlin (Deutsche Brahmsgesellschaft) 1904-1921.

Kuckartz, Udo: *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerstützung*, 4. Aufl. Weinheim u.a. (Beltz Juventa) 2018.

Litzmann, Berthold (Hg.): *Clara Schumann. Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896*, 2 Bde., 2. Nachdr.-Aufl. Hildesheim u.a. (Olms) 1989, Reprint Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1927.

Lütteken, Laurenz: Art. „Werk – Opus“, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2008, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11801>, abgerufen am 29.09.2021.

Mattenklott, Gundel: „Einleitung 1. Teil: Zur ästhetischen Erfahrung in der Kindheit“, in: Gundel Mattenklott und Constanze Rora, *Ästhetische Erfahrung in der Kindheit. Theoretische Grundlagen und empirische Forschung*, Weinheim u.a. (Beltz Juventa) 2004, S. 7-23.

Mayring, Philipp: *Qualitative Inhaltsanalyse*, 12. überarb. Aufl. Weinheim u.a. (Beltz) 2015 (12010).

Neuhoff, Hans: *Konzertbesuch und Sozialstruktur. Musikpublika der Gegenwartskultur aus kultursoziologischer Perspektive*, Berlin (TU Berlin, Habil.Schrift) 2005.

Pazzini, Karl-Josef: „Überschreitung des Individuums durch Lehre. Notizen zur Übertragung“, in: Karl-Josef Pazzini, Marianne Schuller und Michael Wimmer (Hgg.), *Lehren bildet? Vom Rätsel unserer Lehranstalten* (= Theorie Bilden, 18), 1. Aufl. Bielefeld (transcript) 2010, S.309-327.

Pfleiderer, Martin und Hartmut Rosa: „Musik als Resonanzsphäre“, in: *Musik und Ästhetik* 24 (3/2020), S. 5-32.

Radialsystem V GmbH: „Space for arts and ideas“, <https://www.radialsystem.de/radialsystem/>, abgerufen am 29.09.2021.

Rebstock, Matthias: „Die Produktion von Präsenz“, in: Martin Tröndle (Hg.), *Das Konzert<sup>II</sup>. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld (transcript) 2018, S. 149-164.

Rosa, Hartmut: „Resonanz in Musik und Gesellschaft“, Vortrag der Eröffnungsveranstaltung der Veranstaltungsreihe phkultur Musik & Mensch am 18.10.2019 in Windisch, [https://www.youtube.com/watch?v=y9w75FBJ\\_mc](https://www.youtube.com/watch?v=y9w75FBJ_mc), zul. abgerufen am 24.09.2021.

Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehungen*, 4. Aufl. Berlin (Suhrkamp) 2020 (12019).

Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin (Hg.): „human requiem“, Programmheft zur Aufführung von Johannes Brahms *Ein deutsches Requiem op. 45*, radialsystem Berlin, 11./12./19.02.2012.

Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, 2. Aufl. Frankfurt a. M. (Campus Verlag GmbH) 2005.

Schulze, Holger: „Bewegung Berührung Übertragung. Einführung in eine historische Anthropologie des Klangs“, in: ders. (Hg.), *Sound Studies: Traditionen - Methoden - Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld (transcript) 2008, S. 143-166.

Seel, Martin: „Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung“, in: Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*, Hamburg (Meiner) 2004, S.73-81.

Seibert, Christoph, Fabian Greb und Wolfgang Tschacher: „Nonverbale Synchronie und Musik-Erleben im klassischen Konzert“, in: *Jahrb. Musikpsychol.* 28/Art. e18. (2018), <https://doi.org/10.5964/jbdgm.2018v28.18>, abgerufen am 29.09.2021.

Sloboda, John: „Music Structure and Emotional Response. Some Empirical Findings“, in: *Psychology of Music* 19 (1991), <https://doi.org/10.1177%2F0305735691192002>, abgerufen am 29.09.2021, S. 110-120.

Sloterdijk, Peter: „Wo sind wir, wenn wir Musik hören?“, in: ders., *Weltfremdheit*, 10. Aufl. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2013 (1993), S. 294-325.

Spitzer, Manfred: *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*, 6. Nachdr. der 1. Aufl. Stuttgart u.a. (Schattauer) 2006 (12002).

Tröndle, Martin: „Eine Konzerttheorie“, in: Martin Tröndle (Hg.), *Das Konzert<sup>II</sup>. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld (transcript) 2018, S. 25-52.

Wald-Fuhrmann, Melanie, Jutta Toelle und Christoph Seibert: „Live und interaktiv. Ästhetisches Erleben im Konzert als Gegenstand empirischer Forschung“, in: Martin Tröndle (Hg.), *Das Konzert<sup>II</sup>. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld (transcript) 2018, S.425-446.

Wald-Fuhrmann, Melanie u.a.: „Music Listening in Classical Concerts: Theory, Literature Review and Research Program“, in: *Frontiers in Psychology* 12/Art. 638783 (2021), <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.638783>, abgerufen am 29.09.2021.

Waldenfels, Bernhard: *Antwortenregister*, 1. Aufl. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1994.

Weinzierl, Stefan: „Der Raum“, in: Christoph Reuter und Wolfgang Auhagen (Hg.), *Musikalische Akustik* (= Kompendium Musik, 16), Laaber (Laaber) 2014, S. 148-160

## **Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit versichere ich, Cindy Ochott, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel wurden nicht verwendet. Die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Abschnitte sind als solche kenntlich gemacht. Diese Bachelorarbeit hat in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegen und wurde bisher nicht veröffentlicht.

Cindy Ochott

Berlin, 04.10.2021