

(veröffentlicht in: Musik & Ästhetik, April / 2003, Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung)

Musik und Gefühl

Michael Huppertz

Inhalt

1. Einleitung
2. Zwei Voraussetzungen
3. Kann Musik Gefühle darstellen?
4. Die Überwindung des Repräsentationsmodells
5. Die Beziehung zwischen Musik und Gefühl
6. Musikalische und unmusikalische Gefühle
7. Musik als szenisches Objekt
8. Symbolisierte Musik
9. Zur Wirklichkeit und Unwirklichkeit musikalischer Gefühle

1. Einleitung

Mit der Frage nach der Art der Beziehung zwischen Musik und Gefühl verhält es sich so ähnlich wie mit den Fragen nach der Beschaffenheit von „Glück“, „Gesundheit“ oder „Zeit“. Wir sind sicher, dass es eine Antwort gibt, aber dann wird es schwierig. Nicht nur mehr oder weniger musikalische Menschen, sondern auch alle mir inzwischen bekannten Musikphilosophen gehen davon aus, dass es einen Zusammenhang zwischen Musik und Gefühl gibt. Das gilt selbst für diejenigen, die die Gefühlsmächtigkeit der Musik für ein marginales Thema halten, das für das Verständnis oder gar die Wertschätzung von Musik wenig ergiebig bis hinderlich ist. Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Musik und Gefühl hat viele Philosophen seit Platon beschäftigt. Heute wird sie vor allem im angelsächsischen Raum ausgiebig diskutiert, in der Regel vor dem Hintergrund der analytischen Philosophie. Die angelsächsische zeitgenössische Diskussion ist komplex, eng verzahnt und etwas hermetisch. Es wird sehr stark „en famille“ argumentiert, nicht-sprachanalytische Perspektiven spielen kaum eine Rolle. Der Gewinn ist eine hohe Bereinigungsquote gegenüber Irrtümern in vorgelegten Positionen und Argumenten, der Preis eine geringe Offenheit gegenüber bereits vorliegenden, aber vergessenen oder vielleicht auch nie rezipierten Ansätzen. Dabei scheint doch gerade die Suche nach dem Zusammenhang von Musik und Gefühl einen weiten anthropologischen Horizont aufzufächern, an dem früher oder später die Fragen nach der Beschaffenheit von Musik wie von Gefühlen selbst auftauchen. Musikphilosophische Texte zu dem Thema „Musik und Gefühle“ widmen psychologischen oder

philosophischen Gefühlstheorien erstaunlich wenig Aufmerksamkeit. Aber nicht nur der Begriff des Gefühls in diesem Kontext bleibt unklar, sondern auch die Bedeutung des Begriffs „Musik“. Es bleibt unklar, welche Musik warum überhaupt in Betracht gezogen wird. In der Regel stellt sich heraus, dass von Musikwerken die Rede ist. Nun ist es aber keineswegs sicher, dass Musik nur dann irgendeine emotionale Relevanz besitzt, wenn wir ihr in der Rolle des Kunstliebhabers, des Konzertbesuchers oder auch nur des Zuhörers begegnen. Ich möchte mir zunächst einmal die Freiheit lassen, jede Art von Musik auf ihre emotionale Bedeutsamkeit hin zu untersuchen. Wir können Musik aus der Perspektive des Hörers, des Spielers, des Lesers oder Musikästhetikers betrachten und wir können unter Musik „Musikwerke“, verstehen oder ihre Aufführungen oder auch musikalische Ereignisse, die sich keinem Musikwerk zuordnen lassen. Die Arbeit an dem Thema „Musik und Gefühl“ könnte allerdings auf diese Weise zu einem entmutigenden Projekt werden. Meine Hoffnung ist, dass sich die Fragen nach dem Zusammenhang von Musik und Gefühl und nach den für diesen Zusammenhang relevanten Eigenschaften von Musik und Gefühlen zusammen und in dieser Reihenfolge leichter beantworten lassen.

2. Zwei Voraussetzungen

Beginnen wir mit dem, was unstrittig, aber dennoch nicht offensichtlich ist:

1. Die Betrachtung der Beziehung zwischen Musik und Gefühl als Kausalbeziehung hilft nicht weiter. Zwei Varianten von Kausalbeziehung müssen aber zumindest in Erwägung gezogen werden:
 - 1.1 Musik drückt die Gefühle aus, die der Komponist hatte, als er das Musikwerk schuf. Das Gegenargument lautet schlicht, wir müssen über diese Gefühle nichts wissen, um - wie auch immer - mit Musik Gefühle zu verbinden. Wir müssen noch nicht einmal annehmen, dass der Komponist die Gefühle zeitweilig oder durchgehend hatte, die wir mit dem Musikstück verbinden. Dagegen haben wir den Eindruck, dass die Gefühle irgendwie mit Eigenschaften der Musik zu tun haben.
 - 1.2 Musik erzeugt Gefühle im Zuhörer. Dies ist fraglos richtig (so wie auch in der Regel ein Komponist bei der Komposition nicht gefühllos zu Werke gegangen sein wird). Diese kausale Beziehung ist aber zunächst einmal beliebig. Wir können aufgrund ganz spezieller biographischer Erlebnisse mit einem Musikstück subjektive Vorlieben, Aversionen und auch intensive Gefühle verbinden, die nur bei uns auftreten, weil sie mit zufälligen, biographischen Umständen verbunden sind. Wir hören dann z. B. „unser Lied“. Wollten wir damit den Zusammenhang von Musik und Gefühl erklären, so widerspricht dieser Ansatz unserer Intuition, dass Gefühle, die wir bei Musik empfinden, etwas mit spezifischen Eigenschaften der jeweiligen Musik zu tun haben, über die wir uns gemeinsam verständigen können. Es scheint uns abwegig, wenn jemand bei einem Wiegenlied Angst empfinden und er dies auf Eigenschaften des Wiegenlieds zurückführt (statt auf die Gelegenheit, bei der er früher das Stück gehört hat).

Die Begrenztheit einer rein kausalen Betrachtung hat weitreichende Konsequenzen. So würden wir z. B. den Zusammenhang von Musik und Gefühl nicht ausschließlich darüber klären können,

dass wir z. B. hirnpfysiologische Korrelate bei bestimmten Musikereignissen aufzeigen. Solche Korrelate setzen voraus, dass wir eine Vorstellung von musikalischen Elementen haben, auf die sich die Gefühle beziehen können (Rhythmus, Klang usw.). Die kausale Forschung kann nur so gut sein wie die phänomenologische und musikanalytische Forschung, derer sie sich bedient. Das Problem stellt sich bei jeder Art von statistisch-empirischen Zusammenhängen, insbesondere auch im Zusammenhang mit der fortschreitenden funktionellen Neurobiologie. Dies bedeutet andererseits nicht, dass kausale Zusammenhänge für die Frage nach dem Zusammenhang von Musik und Gefühl irrelevant sind. Sie können die phänomenologischen und musikästhetischen Analysen nur nicht ersetzen.

Des Weiteren ist folgende Einsicht unstrittig (und auch offensichtlicher):

2. „To argue that the expressiveness is a property of the musical work is not to deny that it is a complex property with a relational component. Just as the greenness of grass is apparent only to creatures with perceptors of a certain sort and with concerns that depend on their making colour discriminations, so the expressiveness of music is apparent only to someone who brings experience of the music and certain (cultural) background and interest.“ Auf die spezifische Annahme der Expressivität von Musik komme ich gleich ausführlich zurück, aber als Voraussetzung möchte ich mitnehmen, dass menschliche Gefühle nur auftreten können, wenn Menschen als Subjekte im Spiel sind, die gefühlsmäßig in systematischer Weise reagieren. Dazu gehört eine gewisse Kompetenz, bestimmte Eigenschaften der Musik überhaupt erfassen zu können aber auch - was nie Erwähnung findet - emotional ausreichend kompetent zu sein.

Wie kann nun ein phänomenologisch plausibler Zusammenhang zwischen intrinsischen Eigenschaften der Musik und Gefühlen vor dem Hintergrund musikalisch-emotionaler Kompetenz aussehen? Was sind die relevanten intrinsischen Eigenschaften von Musik und welche Aspekte von Gefühlen rücken sie in die Nähe zur Musik?

3. Kann Musik Gefühle darstellen ?

Auf dem aktuellen Stand der Diskussion stehen uns zahlreiche Erklärungsversuche zur Verfügung, die davon ausgehen, dass Musik in irgendeiner Weise Gefühle ausdrückt oder darstellt. Ob wir von „Ausdruck“ oder von „Darstellung“ sprechen, ist durchaus bedeutsam. „Darstellung“ impliziert eine symbolische Beziehung, „Ausdruck“ lässt offen, ob es sich um eine symbolische Beziehung handelt oder nicht. Beide Annahmen sind in unserer alltäglichen Sprache geläufig. Wir sprechen davon, dass in der Musik ein Gefühl zum Ausdruck kommt oder dass ein Komponist oder Interpret mit einem Musikstück ein bestimmtes Gefühl ausdrückt. Wir sprechen auch davon, dass eine bestimmte Musik z. B. traurig ist (vielleicht, weil jemand damit Traurigkeit zum Ausdruck bringt oder auch nicht) und implizieren dabei, dass dieses Gefühl irgendwie in der Musik liegt. Allerdings in einer besonderen Form, so wie es „eigentlich“ nicht in Erscheinung tritt. Sowohl die Idee, dass Musik Gefühle ausdrückt als auch die Idee, dass sie sie darstellt ist uns vertraut. Wenn wir zunächst der Idee einer darstellenden Beziehung zwischen Musik und Gefühl folgen, so stellt sich die Frage wie denn eine solche Darstellung möglich ist. Es muss sich

ja in diesem Falle um eine symbolische Beziehung im weitesten Sinne handeln. Die Annahme, dass zwischen Musik und Gefühl - wenn überhaupt - eine symbolische Beziehung bestehen müsse, hat die Diskussion über lange Zeit bestimmt und war auch der Ausgangspunkt derjenigen, die zwischen Musik und Gefühl nur einen geringen oder weitgehend irrelevanten Zusammenhang anerkennen wollten. Ihr zufolge ist Musik das in irgendeiner Weise symbolische Relatum, das Gefühl das symbolisierte. Darüber hinaus gehen Symbolisierungsmodelle davon aus, dass die Symbolisierung durch eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen Musik und Gefühlen hergestellt wird. Dass in diesem Falle die Idee einer symbolischen Beziehung unweigerlich zu einer Ähnlichkeits- oder Isomorphie - Hypothese führen muss, wird verständlich, wenn wir kurz die Alternativen in Betracht ziehen.

Eine Alternative besteht darin, Musik den Charakter eines reinen Symbolsystems zuzuschreiben. In diesem Falle dürfte der Zusammenhang zwischen musikalischen Eigenschaften und Gefühlen nicht auf Ähnlichkeit beruhen, sondern rein konventionell bzw. kontingent sein. Das ist offensichtlich nicht der Fall. Auch wenn wir die historische und soziale Bedingtheit der einzelnen Relata und des Zusammenhangs von Musik und Gefühl anerkennen, so sind wir nicht bereit diesen Zusammenhang als Folge einer willkürlichen Festlegung zu akzeptieren. Außerdem verfügt Musik nicht über ein Vokabular, d. h. Elemente, die eine einigermaßen kontextunabhängige, damit vielfach verwendbare Bedeutungen haben und im Prinzip ineinander sowie in andere reine Symbolsysteme übersetzbar sind und sie verfügt über keine Syntax, d.h. klare Regeln wie diese Elemente miteinander verbunden werden müssen und neue generiert werden können. Musikalische Elemente folgen zwar Regeln. Diese legen aber die Bedeutung einzelner Elemente nicht ausreichend fest. So können tiefe Töne je nach Kontext bedrohlich oder beruhigend wirken. Schließlich und vor allem sind reine Symbole ersetzbar und nicht durch ihre Beschaffenheit mit dem verbunden, was sie darstellen, sie sind rein funktionell. Musik geht aber ganz offensichtlich nicht in der Funktion der Darstellung von was auch immer auf, sondern beeindruckt uns als solche, als Musik.

Die zweite Alternative ist, Musik als ein strukturiertes System von Signalen anzusehen, die einen Aufforderungscharakter haben. Auch diese Möglichkeit können wir rasch bei Seite legen, denn wir erleben Musik nicht als Serie von Mikroaufforderungen und uns selbst zumindest nicht wesentlich auf Handlung hin orientiert, wenn wir Musik hören.

Bleibt, die Symbolisierung auf irgendeiner Form von natürlicher Beziehung beruhen zu lassen. Diese kann in einem kausalen Zusammenhang (Rauch weist auf Feuer hin), auf einer Regelmäßigkeit des gemeinsamen Auftretens bzw. der Partizipation (Schnee weist in unseren Breitengraden auf Winter hin) oder in einer Ähnlichkeit (Abbildung, Plan) bestehen, bei der wir einen Partner der Ähnlichkeitsbeziehung als den symbolisierenden bestimmt bzw. hergestellt haben (der Mensch ähnelt nicht dem Foto, sondern umgekehrt). Die erste dieser Möglichkeiten (ein kausaler Zusammenhang) haben wir diskutiert, Sie hilft uns nicht die intrinsische Wirkung von Musik zu verstehen. Die Regelmäßigkeit des gemeinsamen Auftretens als Grundlage einer quasi gelernten Repräsentation ist kaum ernsthaft diskutiert worden, wohl weil sie das Problem nur verschiebt. Wir würden uns dann nämlich fragen müssen, ob und warum bestimmte Gefühle regelmäßig bei bestimmten Musikstücken auftreten und wir blieben unverändert mit der Frage nach dem Zusammenhang zwischen den intrinsischen Eigenschaften der Musik und Gefühlen

zurück. Außerdem bliebe unklar, wie wir diese Lernerfahrung gemacht haben sollten.

Die größte Anziehungskraft auf die Musikphilosophen hat daher die Annahme einer natürlichen symbolisierenden Beziehung auf der Basis von Ähnlichkeit ausgeübt. Sie erfüllt die Anforderung einer nicht-konventionellen, historisch gewachsenen Referenz, die auf intrinsischen Eigenschaften der Musik beruht. Und sie entspricht folgender intuitiven Frage: Wenn Musik Gefühle ausdrücken oder darstellen soll, wie sollen wir wissen, ob sie wirklich dieses und kein anderes (uns aus anderen Kontexten vertrautes) Gefühl ausdrückt, wenn nicht zwischen der Musik und irgendeinem Aspekt des Gefühls eine identifizierbare Ähnlichkeit besteht? Ein Großteil der historischen und aktuellen Diskussion geht darum, worin diese Ähnlichkeit besteht bzw. nicht besteht und ob Ähnlichkeit eine repräsentationale Beziehung impliziert. Ich möchte die einzelnen Varianten an dieser Stelle nicht nachzeichnen, sondern mich der Grundfrage zuwenden, ob überhaupt irgendeine Form von Isomorphie-Modell den Zusammenhang zwischen Musik und Gefühl erklären kann. In diesem Zusammenhang komme ich dann auf die eine oder andere spezifische Überlegung innerhalb dieses Modells zu sprechen. Diese grundsätzliche Diskussion möchte ich an Hand der bekanntesten, umstrittensten, aber m. E. immer noch interessantesten Variante dieses Modells führen, der Theorie von S. Langer.

S. Langer geht davon aus, „ dass musikalische Strukturen logisch betrachtet bestimmten dynamischen Organisationsformen der menschlichen Erfahrungen ähnlich sind.“ Bei dieser allgemeinen Einschätzung kann sie sich auf zahlreiche Autoren vor ihr berufen. Für diese Ähnlichkeit sind vor allem die dynamischen Eigenschaften der Musik relevant. Was die Musik in ihren dynamischen Eigenschaften „widerspiegeln“ kann, ist die „Morphologie der Gefühle“. Die Morphologie der Gefühle zeigt als Teil des „sogenannten `inneren Lebens` - des physischen wie geistigen - formale Eigentümlichkeiten....., die denen der Musik gleichen - Muster von Ruhe und Bewegung, Spannung und Entspannung, Übereinstimmung und Unstimmigkeit, Vorbereitung, Erfüllung, Erregung, plötzlichen Wechsel usw.“ Musik und Gefühle stimmen in ihrer „logischen Form“ überein. Die logische Form ist dabei keine reale Entität, sondern ein abstraktes Konzept um ein gemeinsames Drittes aufzuzeigen. S. Langer liegt viel daran, die Eigenständigkeit der Kunst zu vertreten. Die Musik schafft eine eigene Welt, die nun, einmal etabliert, sich nach eigenen Gesetzen kreativ entfaltet. Ein Musikstück entwickelt sich wie eine eigene organische Form. Und deswegen können sich auch musikalische Werke entwickeln, die Gefühle und Gefühlsnuancen erzeugen, die durch sie erst in die Welt gesetzt werden. Sie bildet also nicht nur ab, sondern schafft mit ihren Mitteln eine eigene Welt, wobei sie dynamische Formen verwendet, die sie mit der Gefühlswelt teilt. Diese musikalischen Formen besitzen „bestimmte Eigenschaften (.....), die sie für symbolische Verwendung geeignet machen“, ohne dass sie die Eigenschaften einer Sprache aufweisen. S. Langers Theorie ist immer wieder, auf verschiedenen Ebenen, teilweise mit hohem Respekt, teilweise vernichtend oder wegwerfend kritisiert worden. Drei Einwände erscheinen mir weiterführend:

1. Die Theorie ist zu undifferenziert. Das „usw.“ in dem angeführten Zitat ist typisch. S. Langer gibt sich wenig Mühe, den musikalischen Formen wirklich nachzugehen. Sie beschränkt sich auf die dynamischen Eigenschaften der Musik. Klang, Tonalität, Melodie u. andere musikalische Phänomene scheinen ihr emotional unbedeutend.
2. Genauso unbestimmt bleibt, was sie unter Gefühlen versteht. Dass sich Gefühle nicht auf

ihre formalen dynamischen Eigenschaften reduzieren lassen, ist eine berechtigte Kritik. S. Langers Konzept bleibt unklar und manchmal klingt es so, als würde sie Gefühle auf eine Art inneres Empfinden reduzieren.

3. Isomorphie hilft uns nicht, zu verstehen, weshalb Musik uns gefühlsmäßig erfasst, warum sie uns bewegt. Es könnte sich um einen reinen Erkenntnisvorgang, um eine Parallele handeln, die wir interessiert feststellen. Die spezifische emotionale Bedeutung der Musik würde sich sozusagen in Erkenntnis auflösen, sie würde austauschbar.

Diese und andere Kritikpunkte waren Anlass für Versuche, die Theorie zu modifizieren. Die bekannteste weiterführende Isomorphie-Theorie sieht die Parallele in der Ähnlichkeit zwischen musikalischen Eigenschaften und Strukturen der Gebärdensprache, der Mimik, der Stimme etc. So kann ein Musikstück deswegen auf uns traurig wirken, weil eine Ähnlichkeit zwischen ihrer Langsamkeit, ihren gedämpften Klängen und ihrer reduzierten Dynamik und den langsamen, zurückgenommenen Bewegungen eines traurigen Menschen besteht. Diese Form von Isomorphie-Modell existiert in verschiedenen Varianten. Interessant ist dabei, dass unterschiedlich beurteilt wird, ob es sich bei dieser Beziehung zwischen musikalischem Ausdruck und Gefühlsausdruck um eine Art Darstellung oder nur um einen Ausdruck im Sinne einer Anmutung handelt. Peter Kivy hat die Auffassung vertreten, dass es nicht notwendig sei, anzunehmen, dass Musik auf etwas Bezug nimmt, weil auch Trauerweiden oder Bernhardiner auf uns einen traurigen Eindruck machen können, ohne dass wir auf die Idee kommen, dieser Ausdruck würde sich auf Gefühle beziehen. Stephen Davies sieht im Falle der Musik eher eine symbolische Beziehung, da es sich in der Regel um eine vom Komponisten intendierte Ähnlichkeit handelt. Roger Scruton hält beide Interpretationen für zulässig. Mit dieser Form einer Isomorphiehypothese wurde in jedem Falle ein Versuch unternommen, besser zu erklären, warum uns Musik tatsächlich gefühlsmäßig bewegt. Schließlich reagieren wir ja auf averbale Eigenschaften der Kommunikation ebenfalls gefühlsmäßig, was wir durch Empathie oder sympathetisches Mitschwingen erklären können. Damit wäre der dritte der Kritikpunkte relativiert. Allerdings auch nicht mehr als das, denn es ist durchaus nicht die Regel, dass wir selbst auf Gefühlsausdrücke eines Anderen in gleicher Weise emotional reagieren. Häufig reagieren wir hauptsächlich komplementär (z. B. mit Angst auf Wut) oder begnügen uns aus anderen Gründen mit der Kenntnisnahme der Gefühle anderer. Die Einwände (1) und (2) aber gelten in anderer und sogar verschärfter Form weiter. Was die Auffassung von Gefühlen betrifft, die in dieser Hypothese zum Ausdruck kommt, so ist sie zu eng, denn Gefühle lassen sich nicht auf ihre Ausdrucksformen reduzieren und darüber hinaus sind die Ausdrucksformen von Gefühlen nicht selbstverständlich, sondern benötigen einen Kontext, um verstanden zu werden. Was die Bandbreite gefühlsmächtiger musikalischer Elemente betrifft, die die Hypothese erfassen kann, so bleibt sie ebenfalls zu eng. Wie sollte sich z. B. die emotionale Wirkung einer chromatischen Folge, eines Wechsels von Dur in Moll oder z. B. einer verzögerten harmonischen Auflösung mit einer averbalen Kommunikationsform in Verbindung setzen lassen?

Man kann in dieser argumentativen Situation versuchen, die Flucht nach vorne zu einer Art Kognitivismus antreten, indem das dritte der Gegenargumente einfach ins Positive gewendet wird. Demnach würde der Zusammenhang zwischen Musik und Gefühlen gar nicht beinhalten, dass wir Gefühle haben, sondern dass wir diese Parallelität nur erkennen und damit etwas über

Gefühle lernen. Wir freuen uns demnach an der Fähigkeit der Musik, Gefühle darzustellen, zu erweitern etc. S. Langer scheint manchmal einen solchen Ausweg ins Auge gefasst zu haben. Nun widerspricht diese Lösung erstens unserer Erfahrung, dass wir bei Musik tatsächlich intensive Gefühle *empfinden* können, zweitens bleibt unerklärlich, warum wir dasselbe Musikstück immer wieder hören können, während uns immer die gleiche Erkenntnis nicht interessieren würde. Dieser Lösungsversuch zeigt vor allem die Notwendigkeit einer ausreichend komplexen Gefühlstheorie.

Die Annahme, dass wir unmittelbar gefühlsmäßig auf den musikalischen Ausdruck so wie auf jede expressive Charakteristik reagieren, lässt sich als Versuch verstehen, die Idee einer symbolischen Repräsentation von Gefühlen durch Musik zu überwinden. Wir hätten es ihr zufolge zwar mit Isomorphien auf der Grundlage formaler Gemeinsamkeiten zu tun, aber auch mit typischen Anmutungen, zu denen es eben gehört, dass sie uns gefühlsmäßig ansprechen. Sie weisen darauf hin, dass die Beziehung zwischen Musik und Gefühl auch anders als symbolisch-repräsentational strukturiert sein könnte.

In die gleiche Richtung zeigt ein neuer Ansatz Geoffrey Madells. Er hat den Zusammenhang von Musik und Gefühl als intentionale Bezugnahme von Gefühlen auf Musik beschrieben. Demnach nehmen wir an Musik vor allem das Wechselspiel von Spannung und Spannungslösung wahr, wir gehen sozusagen mit ihren Höhen und Tiefen und mit ihren harmonischen Entwicklungen mit. Die Musik könnte somit als Objekt unserer Gefühle und nicht als ihre Symbolisierung relevant sein. Damit wäre wieder dem dritten Gegenargument Rechnung getragen. Allerdings sehe ich auch hier nicht, wie dieser Ansatz der Komplexität des Themas und damit den Einwänden (1) und (2) gerecht werden kann. Insbesondere die Reduktion des Gefühlslebens auf die Dimension Lust / Unlust oder Spannung / Entspannung ist unbefriedigend und hilft nicht die Komplexität unserer Empfindungen bei Musik zu ordnen.

Zusammenfassend ziehe ich aus dieser Diskussion folgenden Schluss: Die Idee einer repräsentationalen Beziehung von Musik und Gefühl lässt sich nur über ein Isomorphiemodell einlösen. Die vorliegenden Isomorphiemodelle führen zu erheblichen Schwierigkeiten und Verkürzungen, die sich auch dann nicht lösen lassen, wenn sie sich von repräsentationalen Implikationen befreien. Das schließt nicht aus, dass einzelne musikalische Elemente symbolischen oder imitativen Charakter haben, sondern nur dass auf diese Weise die Beziehung zwischen Musik und Gefühl bislang nicht befriedigend erklärt werden konnte.

Mir scheint es daher sinnvoll, einen anderen Ansatz zu suchen, der darauf verzichtet, die Beziehung zwischen Musik und Gefühl als Darstellung oder Ausdruck zu verstehen und damit auf den ersten Blick kontraintuitiv ist. Um dorthin zu gelangen möchte ich zunächst noch einmal zu der Theorie von Susanne Langer zurückkehren.

4. Die Überwindung des Repräsentationsmodells

S. Langer war sehr bemüht, die repräsentationalen Eigenschaften der Musik genauer zu fassen. Vor allem ihre späteren Formulierungen zeigen, wie sehr sie um eine korrekte Formulierung gerungen hat. Zunächst schien alles einigermaßen klar. Musik erfüllt - wie

dargestellt - nicht die Bedingungen eines reinen Symbolismus. Musik ist nicht ersetzbar oder übersetzbar, nicht rein funktionell, die symbolische Funktion beruht auf ihren Eigenschaften selbst, sie ist nicht abgelöst von ihrer Bedeutung. Deswegen bezeichnet S. Langer Musik als nicht-diskursiv, ihre Symbolik als „präsentativ“. Im „präsentativen Symbolismus“ lassen sich nicht einzelne Symbole herausgreifen und mit der Wirklichkeit korrelieren, sondern die Verwandtschaft im Sinne der Ähnlichkeit besteht nur für die Gesamtheit der Darstellung. Nicht-diskursive Symbole sind unscharfen, fließenden, in Entwicklung befindlichen Wirklichkeiten angemessener, also in dieser Hinsicht den diskursiven Symbolismen überlegen.

Ist aber die nicht-diskursive Symbolik wie wir sie in der Kunst finden überhaupt noch als Symbolismus zu definieren? Der entscheidende Einwand ist, dass in der Kunst das Medium eine solche Bedeutung hat, dass das Repräsentierte in diesem Medium eine weitgehend neue Gestalt bekommt. Das „Repräsentierte“ wird überhaupt erst durch das Medium geformt. In Reaktion auf entsprechende Kritiken von Thomas Nagel und Melvin Rader übernimmt S. Langer deshalb in ihren späten Aufsätzen den terminologischen Vorschlag von Rader „expressive forms“ statt „art symbols“, ihrem Begriff aus „Feeling and Form“. Sie spricht von „living forms“ von „pseudo-abstraction“ und „articulation“. Die neue Fassung klingt folgendermaßen: „...; and the vital processes of sense and emotion that a good work of art expresses seem to the beholder to be directly contained in it, not symbolized but really presented.” “But a work of arts does not point us to a meaning beyond its own presence. What is expressed cannot be grasped apart from the sensuous or poetic form that expresses it. In a work of art we have the direct presentation of a feeling, not a sign that points to it. That is why ‘significant form’ is a misleading and confusing term: an Art symbol does not signify, but only articulate and present its emotive content; hence the peculiar impression one always gets that feeling is in an beautiful and integral form. The work seems to be embued with the emotion or mood or other vital experience that it expresses. That is why I call it an ‘expressive form’, and call that which it formulates for us not its meaning, but its *import* (kursiv im Original). The import of art is perceived as something in the work, articulated by it but not further abstracted; as the import of a myth or a true metaphor does not exist apart from its imaginative expression.”

S. Langers Konzept ging von Anfang an nicht in einer Repräsentationstheorie auf. Aber erst in diesen späten Formulierungen verabschiedet sie sich explizit von dem Versuch, Musik als eine Form von Symbolismus zu interpretieren. Musik wird nun zu einer Form von Gestaltung, einer Artikulation von etwas, das nur in dieser Gestaltung existiert. Man könnte sagen, es gibt musikalische Gefühle und gefühlvolle Musik, keine Repräsentation des einen durch das andere, keine Darstellung, kein Ausdruck, sondern eine wechselseitige Gestaltung. Was aber ist der „import“, den Musik formuliert? S. Langer scheint im wesentlichen an der Idee festgehalten zu haben, es handle sich bei Gefühlen um eine Art inneres Erleben. Wie aber kann dann eine solche Artikulation erfolgen, wie kann es überhaupt zu einer Begegnung von Musik und Gefühlen kommen, wenn Gefühle sich *in* einem Menschen abspielen? Einen Hinweis gibt sie selbst in dem zuletzt wiedergegebenen Zitat, wenn sie Musik mit einem Mythos vergleicht. Dieser Vergleich ist für sie nicht neu. Bereits ihr wirkungsgeschichtlich bedeutsamster früher Text über Musik endet mit dem Verweis auf die Interpretation des Mythos durch E. Cassirer, den sie übersetzt und mit dem sie zusammengearbeitet hat. Durch diesen Hinweis wird aber deutlich, dass es keineswegs

notwendig ist, den „import“ der Musik auf eine Art inneres Fühlen zu reduzieren. Cassirer interpretiert nämlich den Mythos nicht vorwiegend als symbolischen oder unvollkommen symbolisches System, sondern als Form von sozialer Realität, die vorwiegend aus Handlungszusammenhängen besteht: „Der Mythos ist kein Dogmensystem. Er besteht vornehmlich aus Handlungen und nicht so sehr aus Bildern und Darstellungen.“ Das „Lebensprinzip“ des Mythos besteht aus einer gefühlsmäßigen, sympathetischen Beziehung zur Welt, einem allgemeinen Lebensgefühl, das sich in Magie und Ritualen konstituiert. Es ist hier nicht die Stelle für eine ausführlichere Interpretation Cassirers, aber nehmen wir die Idee mit, dass das Repräsentationsmodell der Beziehung von Musik und Gefühl vielleicht nur überwunden werden kann, wenn wir diese beiden Phänomene auf Interaktionen zurückführen, durch die Gefühle und Musik sich spezifisch konstituieren und aufeinander angewiesen bleiben. Um diese Idee fortzuführen, müssen wir aber die Gefühle aus ihrem psychischen Innenraum befreien und in die Welt hinausführen, in der die Musik zu finden ist.

5. Die Beziehung zwischen Musik und Gefühl

Wenn wir der Meinung sind, dass es zu erheblichen und wahrscheinlich unlösbaren Schwierigkeiten und Einschränkungen führt, wenn die Beziehung zwischen Musik und Gefühl als Darstellung oder als Ausdruck aufgefasst wird, brauchen wir eine Alternative. Starten wir daher einen neuen Anlauf. Ich möchte dabei erneut mit der Untersuchung der Beziehung von Musik und Gefühl beginnen und mich dann in zwei weiteren Schritten den Beziehungspartnern Musik und Gefühl im Einzelnen genauer zuzuwenden.

Zunächst einmal treten Musik und Gefühl in der Regel dann miteinander in Beziehung, wenn Musik gespielt wird oder Musik erklingt, die irgendwann „eingespielt“ wurde. Dies ist nicht selbstverständlich, weil es auch Spezialisten gibt, die Musik in Form von Partituren lesen und dabei Gefühle entfalten können. Von diesem Spezialfall abgesehen (auf den ich zurückkomme), ist es für eine Wirkung auf unser Gefühlsleben wichtig, dass Musik als Ereignis produziert oder reproduziert wird und dass wir sie aktuell wahrnehmen. Damit ist aber nun in keiner Weise behauptet, dass Musik nur ein Ereignis sein kann. Musik begegnet uns auch als Musikwerk, als Gegenstand spezifisch ästhetischer Aufmerksamkeit. Es gibt aus meiner Sicht wenig Grund, hier im Geiste von Prioritäten zu diskutieren. Nicht nur Bescheidenheit und Darstellungsgründe zwingen mich im Folgenden auf die enorme Komplexität, die sich durch die Möglichkeit der Musik, in der Gestalt von Musikwerken aufzutreten, ergibt, nur ab und zu einen scheuen Blick zu werfen. Für die Untersuchung der Gefühlsmächtigkeit von Musik scheint es mir auch nicht naheliegend, mich auf die Existenzmöglichkeit der Musik als Musikwerk zu konzentrieren.

Musik als Ereignis kann sehr viele Formen annehmen. Um nur einige zu nennen: Musik kann im Rahmen eines Konzertes aufgeführt werden (in einem Konzertsaal, Jazzkeller, Open air Festival), es gibt Musik, zu der wir tanzen können, Musik in Verbindung mit Ritualen (Hochzeiten, Beerdigungen) und Tätigkeiten (Arbeit, Wandern), Wir können in einem Workshop trommeln und in einer Gruppe verschiedene Formen von Musik improvisieren; wir können uns

von Musik als Hintergrund berieseln lassen oder sie gezielt zur Steigerung einer Stimmung einsetzen. Musik ist emotional sehr eindringlich, wenn sie in Verbindung mit visuellen Szenen (Spielfilme, Dokumentarfilme, Videoclips) oder theatralischen Darstellungen (Oper) eingesetzt wird. In all diesen Fällen ereignet sich Musik jeweils in einem anderen Kontext und dieser Kontext besteht aus Teilnehmern (Spielern, incl. Technik, Zuhörern, Tänzern, Arbeitern usw.), Räumlichkeiten, räumlichen Anordnungen der beteiligten Menschen, Interaktionen der Menschen miteinander, zeitlichen Rahmenbedingungen (eng begrenzt bei der Aufführung von Musikwerken oder liturgischen Handlungen, gelockert bei Jazzimprovisationen, bis zur Grenze der Belastbarkeit bei Techno-events), komplexen zeitlichen Strukturen und Atmosphären. Musik ist - was immer sie noch ist - ein soziales Ereignis mit einer bestimmten Zeitgestalt und Räumlichkeit sowie atmosphärischen Eigenschaften, in dem menschliche Aktivitäten, natürliche und technische Leistungen interagieren und organisiert sind. Alle diese Dimensionen tragen zu den intrinsischen Eigenschaften der Musik bei, auf die wir emotional reagieren. Wenn Musik emotional bedeutsam wird, bezieht sie uns in das musikalische Geschehen ein. Schauen wir uns unsere Teilnahme an musikalischen Ereignissen genauer an.

Die Begegnung von Musik und Gefühlen findet nicht in einem symbolischen oder abstrakten Raum statt, sondern sie wird ganz konkret inszeniert über das Musizieren und das Hören von Musik (das ich im Folgenden weiter fassen möchte als üblich). Musik beruht auf der Möglichkeit von Dingen und Menschen, gemeinsam Klänge zu erzeugen. Dazu werden gegenständliche und menschliche Körper variiert und präpariert. Mehr oder weniger komplexe Instrumente zur Erzeugung von Tönen und Klängen interagieren mit menschlichen Körpern und Gehirnen, die sich selbst so verwandelt und an die Instrumente angepasst haben, dass sie über musikalische, bisweilen akrobatische Fähigkeiten verfügen. Diese Fähigkeiten der Menschen und Instrumente führen zu vielfältigen Kooperationsmöglichkeiten, die wiederum neue Herausforderungen an Menschen und Instrumente herausbilden. Diese Kooperationsmöglichkeiten sind teilweise inkorporiert, teilweise liegen sie im Instrument vor. Bach nannte seine Sammlung von Präludien und Fugen „Das wohltemperierte Klavier“ und wer mit anderen zusammen über „Fly me to the moon“ improvisiert, muss sowohl die Klangmächtigkeit der anderen Instrumente als auch die musikalischen Fähigkeiten und Regelkenntnisse seiner Mitspieler berücksichtigen. Musik wurde und wird zu einem großen Teil improvisiert. Dabei folgt sie Regeln, die sich in den Gewohnheiten der Musiker ebenso finden wie in den Hörgewohnheiten der Zuhörer und manchen formulierten Regeln. Wenn Jazzmusiker sich spontan zusammenfinden, können sie sich darauf verlassen, dass sie über ein bekanntes Standard gemeinsam improvisieren können, sobald sie sich auf eine Tonart geeinigt haben. Die Dauer des Chorus ist dabei ebenso standardisiert wie die Abfolge der Harmonien und der Spielraum harmonischer Varianten. Alles weitere ist Sache des Geschehens und der momentanen Abstimmung, der Synchronisation der Einsätze, der Spielfreude. Die Vorgaben müssen nicht schriftlich fixiert sein, sie können auch einfach „vorausgehört“ oder in Form von Griffen auf dem Instrument inkorporiert (besser als menschlich-technische Interaktion festgelegt) und erwartbar sein. Der wahrscheinlich größte Instrumentalist des klassischen Jazz, Art Tatum, hat nie in seinem Leben eine Note gesehen, weil er von Geburt an blind war. Auch eine andere mentale Form der Repräsentation harmonischer Abfolgen könnte seine Improvisationsfähigkeiten nicht

erklären. Er konnte aber seine Harmonien greifen, sie lagen auf dem sichtbaren oder im Falle Tatum's lediglich tastbaren Instrument vor. Ein Klavier besteht nicht aus einer bestimmten Anzahl schwarzer und weißer Tasten, sondern wird mit Beginn eines Stückes umstrukturiert und in seiner Komplexität reduziert. Ein Instrument ist nicht einfach da, die wenigsten Pianisten zupfen an den Seiten und für Art Tatum gab es keine schwarzen Tasten. Ein Musikinstrument ist das, was man damit macht und ein wenig mehr, nämlich das, was sinnvollerweise - aus dem Kontext heraus - mit ihm möglich ist. Es besteht aus Möglichkeiten, die vom Kontext, zu dem auch der Musiker gehört, mitbestimmt werden. Musikalische Phänomene sind Zwischenphänomene, Interaktionsphänomene. Wohin packen wir den Rhythmus? Ins Blut? In eine Notation? In „I got Rhythm“ als virtuellen Standard, der irgendwo im Gedächtnis von Jazz-Freunden schlummert? Was ist Rhythmus? Rhythmus existiert weder im Blut, noch im Gedächtnis, noch auf dem Papier, noch im Schlagzeug oder Klavier, sondern er entsteht aus der Interaktion von Menschen und Instrumenten. Er ist nicht plötzlich da, sondern er pendelt sich ein. Orchester und Dirigent müssen sich immer wieder synchronisieren, Jazzmusiker sich ablösen und Rhythmuswechsel vorbereiten. Auf diese Weise aber reproduziert sich der Rhythmus selbst, er treibt das Stück voran, indem er diese Interaktion organisiert, solange nicht ein starker Input dieses System irritiert. Es fällt uns relativ schwer, dies so zu denken, weil wir solchen Phänomenen gerne eine Existenz in Raum und Zeit (sie wurden geschaffen und existieren seitdem) zuordnen und sie deshalb z. B. in einem Musikstück oder einem Körper verorten. Interaktionsprodukte wie Rhythmus oder Klang existieren aber nur, solange die notwendigen Akteure interagieren und sie lassen sich nur ganz grob auf einen physikalischen Ort projizieren, indem wir uns z. B. daran orientieren, wo Musiker, Instrumente und evtl. Zuhörer interagieren. S. Langers Begriffe der „articulation“ eines „imports“ oder der Entstehung eines Stückes aus einer „matrix“ treffen diesen Vorgang durchaus, wenn wir nur berücksichtigen, dass hier kein inneres Gefühl artikuliert wird, sondern dass das Material, das sich selbst artikuliert oder organisiert, aus Musikern, Instrumenten, Technik, Räumlichkeiten, „Akustik“, Musikwerken oder Harmonieschemata etc. und manchmal auch aus Publikum besteht.

Für die Zeitlichkeit dieser sich selbst organisierenden interaktiven Prozesse habe ich andernorts den Begriff „primäre Zeit“ gewählt. Mit primärer Zeit meine ich die Zeit der praktischen Interaktionen und der Abstimmungen mit Menschen und Dingen, die Zeit der Arbeit, des Spiels, der Kommunikation. Sie ist auch subjektiv erfahrbar, aber zunächst ist sie die Zeitlichkeit interaktiver Prozesse. Neuerdings hat Stephen Knoblach für diese Zeitform den Begriff „action time“ gefunden („interaction time“ gefiele mir noch besser). Primäre oder interaktive Zeit beruht auf zeitlichen Abläufen und lässt sich daher auch grob mit physikalischer Zeit korrelieren. Sie wird aber erst dann in ihrer Eigenart verständlich, wenn wir analysieren können, wie sich die - nicht notwendig menschlichen - Interaktionspartner synchronisieren, interpunktieren, ergänzen, stimulieren usw. Primäre Zeit kommt ohne modale Zeit (die Unterscheidung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) und soziale Zeit (Jahre, Epoche) aus. Für die Analyse komplexer musikalischer Zeitgestalten und die daraus generierten emotionalen Erfahrungen entsprechend kompetenter Subjekte reicht die primäre Zeit allerdings nicht aus. Darauf komme ich zurück

Die uns vertrauteste Form der Teilnahme an Musik und damit der Produktion

musikalischer Gefühle aber ist das Hören. Dies hat mit der Einfachheit und Universalität, aber auch den besonderen phänomenologischen Eigenschaften des Hörens zu tun, die von verschiedenen Autoren dargestellt worden sind. Es geht vor allem um zwei Eigenschaften:

1. Gehörtes beeindruckt uns unmittelbar und unausweichlich. Es hat einen ausgeprägt pathischen Charakter. Wir erleben Gehörtes als etwas, das auf uns einwirkt, das wir aufnehmen: „Durch Klänge werden Menschen in Erregung versetzt. Sie werden erschüttert. Sie geraten außer sich.Der Klang spricht durch das Ohr zu den Affekten. Hier geschieht also Wahrnehmung nicht aus der Distanz. Alle Distanz wird in der Wahrnehmung aufgehoben. Der hörende Mensch ist ausgeliefert an das, was er vernimmt. Die Wahrnehmung hebt die Unterscheidung zwischen außen und innen, die für die Distanz des Sehens so wesentlich ist, auf.“ Dieser pathische Charakter des Hörens entspricht dem pathischen Charakter der Gefühle. Hier ist aber Vorsicht geboten. Hören heißt Selektieren, Ordnen, also Strukturieren. Musikwahrnehmung erfordert musikalische Kompetenz, Emotionalität emotionale Kompetenz. In gewisser Weise verleitet die Betonung des pathischen Charakters des Hörens und des Fühlens zu einer phänomenologischen Täuschung. Sie verschleiert, dass das, was gehört wird und gefühlt wird, Ergebnis eines aktiven Vorgangs ist.
2. Gehörtes persistiert nicht in der Zeit, es erklingt und verklingt. Wir können auf Gehörtes nicht ohne weiteres zurückgreifen so wie wir die Augen schließen und erneut auf ein Objekt hinschauen können. Auch diese Eigenschaft verbindet Hören und Fühle, gehörte Phänomene mit Gefühlen.

Der Begriff des Hörens ist leider irreführend. Er verleitet uns, den Vorgang auf Ohr, Gehörnerv und cerebrales Hörzentrum zu beschränken. Unsere Wahrnehmung der Musik geschieht aber mit dem ganzen Körper, wir können sie mit Haut und Haaren und allen Gliedern „hören“. Musik kann uns weh tun, eine Gänsehaut verursachen und unsere Nackenhaare ebenso in Bewegung versetzen wie unsere Finger, unseren Kopf oder unsere Arme und Beine. Unser Körper ist ebenso ein Resonanzkörper für Klänge wie der Körper eines Cello oder eines Flügels. Er wird von Musik in Vibration und in Bewegung versetzt. Vegetative Funktionen werden von musikalischen Phänomenen ebenso beeinflusst wie motorische. Beachten wir nur, wie sehr unsere Atmung durch Musik beeinflusst wird! (Dass wir es selten tun, hat mit unserer kulturellen Einstellung zu tun, leiblichen Phänomenen wenig Aufmerksamkeit zu schenken). Je nachdem wie weit wir diesen Resonanzphänomenen die Möglichkeit zur Entfaltung und Aufmerksamkeit geben, verändert sich unsere Musikwahrnehmung und natürlich auch unser Musizieren. Wenn wir auf Musik tanzen, nehmen wir sie anders wahr, als wenn wir stillsitzen, was wir eher misstrauisch erfahren, wenn wir z. B. versuchen einen neuen Tanz zu lernen, beflügelt, wenn wir ihn beherrschen. Tanzen ist genau genommen eine Form, Musik zu hören. Was geschieht, wenn ein Jazzpianist den Rhythmus seiner Combo mit dem Fuß oder dem ganzen Körper begleitet? Er zeigt ein Resonanzphänomen und er motiviert (im weiteren Sinne) sein Spiel, er strukturiert es, er treibt es voran, er ist ein aktiver Zuhörer wie jemand der bei ein Gespräch nickt, nachfragt. Hören ist ein aktives Strukturieren, ein Teilnehmen und damit schon ein wesentlicher Schritt zum Musizieren selbst. Dies lässt sich gerade am Rhythmus besonders gut zeigen, weil er als typisches synästhetisches Phänomen einzelne Sinnesqualitäten überschreitet. Er findet sich in

körperlichen Empfindungen ebenso wie in körperlichen Bewegungen und technischen Leistungen, in akustischen und optischen Phänomenen ebenso wie in taktilen Mustern, also genauso in Phänomenen, die wir eher als aktive Handlung wie in solchen, die wir eher (irrtümlich) als passive Wahrnehmung konzipieren. Die synästhetische Beschaffenheit des Rhythmus entzieht sich allerdings unserem Alltagsbewusstsein, weil wir dazu neigen, synästhetische Phänomene einer Modalität zuzuordnen, in diesem Falle dem Hören oder der sichtbaren Bewegung.

Dennoch ist es nicht einfach so, dass Musik da emotional besonders wirksam ist, wo die Menschen lebhaft an ihr beteiligt sind - musizierend, tanzend, arbeitend, feiernd. Diese Annahme berücksichtigt nicht die Komplexität der Gefühlswahrnehmung. Wer Musik spielt, ist mit seiner Aufmerksamkeit bei der kreativen Aktion (möglicherweise in einer Art Flow-Erlebnis), bei der Abstimmung seiner Einsätze und seines Tempos mit anderen Orchestermitgliedern oder den Jazzkollegen, er ist konzentriert auf die Darstellung einer Phrase so wie er sie oft geübt hat. Der Tänzer konzentriert sich auf seine Partnerin, genießt seine eigenen Bewegung oder experimentiert mit neuen Figuren. Leicht einzusehen ist diese Aufmerksamkeitsstruktur bei liturgischer und ritueller Musik. Für das *bewusste* Erleben unserer Gefühle ist es wichtig, wieviel Aufmerksamkeit wir ihnen schenken. Das Gleiche gilt für die Wahrnehmung von Musik und die Verbindung, die wir zwischen der Musik und unserem Gefühl herstellen. Um Gefühle bei Musik bewusst - und damit eventuell intensiver - zu erleben, müssen wir uns auch als Fühlende im Hinblick auf Musik erfahren. Genau diese Differenzierung zwischen Musik als Aufführung und unserer Gefühlswelt als etwas, das wir als Teil unserer Identität wahrnehmen, wird durch den Konzertsaal geschaffen. Nur auf den ersten Blick hat es den Anschein als seien aus der Musik als hochkulturellem Ereignis, d. h. als Aufführung eines Musikwerks, alle anderen Aspekte als der des Kantschen „interesselosen Wohlgefallens“ entfernt. Es wird bei Konzertmusik nicht gelacht, getanzt, geweint, gearbeitet usw. Tatsächlich stellt sich aber gerade dadurch auch das Thema der Beziehung von Musik und Gefühl erst in aller Schärfe. Die emotionale Beteiligung an der Musikaufführung verliert einerseits ihre Sichtbarkeit und Selbstverständlichkeit, andererseits wird die Aufmerksamkeit des Hörers gerade in besonderer Weise auf die Musik einerseits und seine Gefühlsregung andererseits gelenkt. Anders gesagt: Die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf die akustische und strukturelle Eigenschaften der Musik und auf das eigene Fühlen unter Ausblendung produzierender, ritueller und tänzerischer Aspekte führt zu einer Ausdifferenzierung musikalischer Strukturen und gleichzeitig der subjektiven Elemente der Gefühle, inklusive einer subjektiven Aktivierung von Phantasie, Erinnerungen, optischer Bilder. Diese Ausdifferenzierung der Hochkulturmusik macht die Idee einer absoluten, „reinen“ Musik nachvollziehbar.

Für die Beziehung zwischen Musik und Gefühl lässt sich nun folgende vorläufige Hypothese aufstellen: Sie besteht in der Inszenierung musikalischer Gefühle. Diese musikalischen Gefühle bestehen aus Elementen, die der Musik entstammen und solchen, die nur musizierende oder hörende Menschen beitragen können, also aus den Interaktionen zwischen Musikern, Instrumenten und Hörern. Diese Elemente interagieren so, dass sie sich wechselseitig formen. Der Zusammenschluss der gefühlmächtigen Aspekte der Musik und der musikalisch relevanten Aspekte der Gefühle beruht auf diesen praktischen Interaktionen und den besonderen

(pathischen, leiblichen und zeitlich-flüchtigen) Eigenschaften, die Hören und Fühlen miteinander teilen. Auf einer abstrakteren Ebene können wir davon sprechen, dass Musik und Gefühle miteinander interagieren. Gefühle können mit Musik interagieren wie eine Weiche mit einem Zug oder ein Mensch mit einem Auto oder auch Menschen miteinander. Sie bilden eine interaktive Einheit. Dafür muss es Ankopplungsmöglichkeiten geben, eine partielle ontologische Gemeinsamkeit. Mit Engeln können wir nicht schlafen, mit Toten nicht kämpfen, mit Tieren keine Verträge schließen. Musik kann Trost spenden, aber keine Lawinen aufhalten. Träume können nicht satt machen, aber Tränen können Leid lindern. Worin liegen diese ontologischen Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Gefühlen?

6. Musikalische und unmusikalische Gefühle

Schauen wir uns an, welche Eigenschaften der Gefühle in der Beziehung zur Musik aktualisiert werden. Es ist bei näherem Hinsehen durchaus nicht so, dass wir von einem engen Zusammenhang zwischen Musik und Gefühlen überhaupt ausgehen. Wir glauben z. B. nicht, dass Musik aufgrund ihrer intrinsischen Eigenschaften Scham, Schuld oder Reue ausdrücken oder vermitteln kann. Diese Gefühle stehen sozusagen am nichtmusikalischen Pol der Gefühlsskala. Warum? Scham, Schuld und Reue sind intentionale und gleichzeitig selbstreflexive Gefühle. Intentional meint, dass das Gefühl sich auf ein mehr oder weniger umschriebenes Objekt richtet. Wenn es sich bei diesem Objekt um eine Eigenschaft oder Handlung handelt, die wir uns selbst zuschreiben, können wir von einem selbstreflexiv-intentionalen Gefühl sprechen. Bei Schuld, Scham und Reue ist eine soziale bzw. innere Konfliktsituation wichtig. Intentionalität alleine scheint aber tatsächlich schon, wenn auch weniger eindeutig, ein Gefühl aus dem Kreis der „musikalischen Gefühle“ auszuschließen. Zu den einfach intentionalen Gefühlen zählen Hoffnung, Ärger, Furcht, Enttäuschung: Alle diese Gefühle brauchen ein Objekt, auf das sie sich beziehen. In der klassischen Version Hanslick hieß es, dass Musik Intentionalität nicht darstellen kann. Da er der Auffassung war, dass die Intentionalität für Gefühle entscheidend ist und dass etwas anderes als eine Darstellung als Beziehungsmuster zwischen Musik und Gefühl nicht in Frage kommt, zog er den Schluss, dass Musik zur Darstellung von Gefühlen ganz ungeeignet ist und darüber hinaus das Interesse an Gefühlen zum Verständnis von Musik nichts beiträgt. Tatsächlich kann Musik selbst zu Gefühlen keine intentionalen Objekte beisteuern. Wir können allenfalls außermusikalische Mittel hinzunehmen (eine Handlung, einen Text, programmatische Hinweise), um intentionale musikalische Gefühle zu erzeugen. Daher kann die Musikalität von Gefühlen zumindest nicht auf ihrer Intentionalität beruhen, was aber nicht ausschließt, dass es neben der Intentionalität für sie spezifische nicht-intentionale Eigenschaften gibt, die intentionale Gefühle musikalisch inszenierbar machen. Im allgemeinen lassen sich aber nicht-intentionale Gefühle, die wir gewöhnlich als Stimmungen bezeichnen, musikalisch leichter herstellen: Melancholie, Heiterkeit, Ausgelassenheit, friedlich-harmonische oder angespannt - aggressive Stimmungen.

Neben der Intentionalität und der Selbstreflexivität kann eine allzu komplexe Zeitlichkeit Gefühle für viele Menschen unmusikalisch machen. Hoffnung ist z. B. auf die

Zukunft gerichtet, Schuld auf die Vergangenheit. Diese Gefühle haben nicht nur starke intentionale Eigenschaften, sondern setzen die Unterscheidung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft voraus und sprengen damit das primäre Zeiterleben. Ich komme noch darauf zu sprechen, dass Musik auch komplexere Zeitgestalten annehmen kann, vor allem in der Form von Musikwerken und dass damit auch modale Zeit und Erinnerungsprozesse in musikalischen Erfahrungen ermöglicht werden. Für das unmittelbare, vielleicht naive, Musikhören stellt dies aber eine Schwierigkeit dar, weil es komplexere kognitive Prozesse voraussetzt. Hier wird das Problem der Kompetenz des Hörers deutlich. Wenn die inneren Verweisungen eines Musikwerks erst durch eine detaillierte Analyse - meist unter Verwendung des Notentextes - erkennbar werden, so wird auch das emotionale Erleben, soweit es darauf Bezug nimmt, nur für diejenigen möglich sein, die in der Lage sind, z. B. eine Umkehrung, eine fragmentarische Anspielung oder die Arbeit mit Leitmotiven auch zu erkennen.

Ich möchte noch eine weitere Gruppe von gefühlsähnlichen Zuständen aus dem Umfeld der Musik ausschließen: Ekel, Unlust, Lust, Schmerz, Begierde (Hunger, Durst, sexuelle Begierde). „Gefühlsähnlich“, weil - bis auf Ekel - diese Zustände in der Regel eher als Empfindungen, nicht als Gefühle bezeichnet werden. Für unsere Fragestellung hilfreich ist ihre Erwähnung dennoch, denn was sie ausschließt, ist (neben ihrer manchmal vorhandenen Intentionalität) ihre unmittelbare Körperbezogenheit. Wenn das körperliche Empfinden ein Gefühlsszenario dominiert, wird es unmusikalisch.

Beispiele für Gefühle, die von Musik „ausgedrückt“ werden können und in der musikwissenschaftlichen Literatur immer wieder angeführt werden, sind Trauer und Freude. Welche Eigenschaften haben diese Gefühle?

Sie haben neben intentionalen Aspekten vor allem nicht - intentionale Eigenschaften: phänomenologische Räumlichkeit, Zeitlichkeit, Atmosphäre, Ausdruck und Leiblichkeit. Ich möchte im Folgenden von szenischen Eigenschaften sprechen. Am Beispiel der Trauer: Sie lastet auf uns, beschwert uns, engt den Raum ein, verdunkelt, verlangsamt, führt zu sparsamen Bewegungen, introvertiert, lähmt. Trauer hat eine prägnante zeitliche Gestalt. Sie verläuft wellenförmig, also mit wechselnder Intensität und klingt nur langsam ab, sie schmerzt uns nicht einfach, sondern quält uns. Körperliche Empfindungen spielen bei der normalen Trauer gegenüber der Leiblichkeit keine wesentliche Rolle. Trauer kennt konventionalisierte und kollektivierte Ausdrucksformen, unter Umständen Rituale. Sie ist typischerweise eher sichtbar und leicht verständlich, kann daher auch leicht geteilt werden. Auch Trauer hat intentionale Aspekte und es gibt sogar intentional schwächere Gefühle wie Sehnsucht, Wut und Angst, die sich musikalisch schwerer (aber auch) inszenieren lassen. Die szenische Prägnanz scheint also wichtiger zu sein als das Ausmaß an Intentionalität. Die Musikalität von Freude beruht ebenfalls auf ihrer starken Leiblichkeit, die sich in Bewegungsimpulsen und dem Bedürfnis, sich Ausdruck zu verleihen, zeigt, sowie auf den starken räumlichen, zeitlichen und synästhetischen Eigenschaften ihres Szenarios. Diese Eigenschaften dominieren über das Objekt, das die Freude ausgelöst und anfänglich bestimmt haben mag.

Bei diesem kurzen Durchgang durch musikalische und weniger musikalische Gefühle habe ich von einem mehrdimensionalen Gefühlsmodell Gebrauch gemacht. Gefühle unterscheiden sich danach durch ihre „Szenarien“. Diese Szenarien bestehen aus unterschiedlichen Dimensionen:

- Intentionalität (darunter möglicherweise Selbstreflexivität), also die Eigenschaft eines Gefühls, sich auf ein bestimmtes Objekt zu beziehen. Dies schließt die Möglichkeit der Selbstreflexivität ein. Gefühle können auch nicht-intentional sein, wir sprechen dann, wie gesagt, eher von Stimmungen (Melancholie, Langeweile, Heiterkeit). Intentionalität erschließt sich aus dem Kontext, dem Ablauf der Ereignisse.
- räumlichen Eigenschaften und Bewegungssuggestionen. So gehört zum Szenario der Angst Enge und das Bedürfnis aus der Enge auszubrechen, zu Trauer eine bedrückende, beklemmende Schwere, die sich auf den Menschen legt, zu Freude eine expansiver Bewegungsdrang, der den Raum weitet.
- zeitliche Eigenschaften. Jedes Gefühl hat ein eigenes zeitliches Muster und eine eigene Dynamik. Freude wird idealtypisch plötzlich beginnen und eher rasch abklingen. Zu dem Szenario der Trauer gehört neben einem Verlust oder Abschied, der Aktivierung von Erinnerungen (also dem intentionalen Kontext) und dem Bedürfnis nach Ruhe und Rückzug (der räumlich-bewegungssuggestive Aspekt) auch eine eher lange Dauer des Gefühls und ein wellenförmiges langsames Abklingen.
- atmosphärische Eigenschaften. Zum Szenario der Freude passen lichte, farbige, abwechslungsreiche, bewegungsintensive und expansive sinnliche Qualitäten, zur Wut ebenfalls bewegte, intensive, dabei aber eher fokussierte, nicht beliebig expansive Qualitäten. Bunte Farben passen daher zum Szenario der Freude, nicht aber zum Szenario der Wut. Wie stark solche synästhetischen Qualitäten kulturell geprägt sind, kann man am Szenario der Trauer zeigen, das in unserer Kultur eher mit dunklen, ruhigen, bewegungsarmen, introvertierten und kontrollierten Mustern, Farben, Klängen, Bewegungen verbunden ist, während sich Trauer im vorderen Orient oder New Orleans bekanntlich ganz anders zeigt (während sich der intentionale Kontext weniger unterscheiden dürfte).
- Ausdrucksformen, also Gestik, Mimik, Weinen, Lachen, averbale und verbale Äußerungen verschiedenster Art, paraverbale Interaktionsformen.
- vitale Eigenschaften wie Aufregung, Mattigkeit, Wachheit, Müdigkeit, Lust, Unlust.
- Qualia- Aspekte. Es gibt ein „Wie-es-sich-anfühlt“ des Gefühls, das nur durch das subjektive Erleben ins Spiel kommt. Gefühle sind ohne dieses subjektive Spüren nicht möglich. Aber was sich wie anfühlt sind eben die räumlichen, zeitlichen, leiblichen und sinnlichen Aspekte. Was ausschließlich Gefühle zu der Interaktion von Musik und Gefühlen beisteuern können, ist dieser Qualia - Aspekt, die Qualität eines Erlebnisses, sich auf eine bestimmte Weise anzufühlen. Qualia - Aspekte begleiten alle unsere Erlebnisse und Aktivitäten, auch unser Denken. Jedes Erlebnis, jede Handlung, jeder Gedanke fühlt sich anders an. Aber wir können alle diese Erlebnisse nicht auf das, was wir dabei spüren reduzieren. Dies gilt auch für Gefühle.

Tatsächlich schreiben wir Musik auch gar nicht Angst zu, sondern Bedrohung, eine traurige Atmosphäre, nicht Trauer, etwas Freudiges, nicht Freude, etwas Majestätisches, nicht Stolz, Ernsthaftigkeit und Erhabenheit, nicht Ehrfurcht und Ergriffenheit. Die Gefühlsbezeichnungen passen nur zu dem, was sich aus der Interaktion ergibt und dazu sind die subjektiven Anteile der Gefühle, ihre „Qualia“-Aspekte unverzichtbar. Auf diese Weise wird auch deutlich, wie viel für den gefühlsmäßigen Ausdruck von Musik davon abhängt, dass wir emotional kompetent sind und uns auf die Musik einlassen.

Das Problem der meisten Theorien über Musik und Gefühl besteht darin, dass sie Gefühle auf eine ihrer Dimensionen reduzieren, entweder auf den Qualia-Aspekt, die physiologische Dimension (bei mir unter vitalen Eigenschaften), auf den Ausdrucksaspekt oder die Intentionalität. Musik kann aber nur auf eine Weise gespürt werden, die wir als Gefühl interpretieren (und nicht bloß als Rhythmus, oder Klang, als angenehm, quälend oder aufregend), wenn sie mindestens die allgemeinen Eigenschaften eines Gefühlsszenarios erfüllt, die ein Subjekt zu dieser Inszenierung beisteuert. Musik kann daher keine Gefühle ausdrücken, sondern Gefühle entstehen erst, wenn Musik inszeniert wird, gespielt, gehört, getanzt wird.

Wenn unsere Gefühle vertrauten Szenarien folgen, so können wir sie in der Regel auch benennen. Wenn nur ihre ontologischen Voraussetzungen erfüllt sind, so spüren wir zwar, dass alle Voraussetzungen und Merkmale von Gefühlen gegeben sind, können aber nicht sagen, um welche Gefühle es sich handelt. Bei musikalischen Gefühlen ist dies häufig der Fall. Dennoch ist es nicht sinnvoll, musikalische Gefühle als Gefühle „sui generis“ zu behandeln. Zum einen passen sie häufig genug in unsere vertrauten musikalischen Szenarien, zum andern verunklaren wir damit die ontologische Gemeinsamkeit mehr oder weniger musikalisch inszenierbarer Gefühle, für die die Verbalisierbarkeit nicht der entscheidende Aspekt ist.

7. Musik als szenisches Objekt

Wenn wir uns nun den gefühlsrelevanten Eigenschaften der Musik zuwenden, so kommen aufgrund der Ergebnisse der bisherigen Darstellung in erster Linie Eigenschaften in Betracht, die an die szenischen Eigenschaften von Gefühlen anschlussfähig sind, also ihre Szenarien in dieser spezifischen Hinsicht erfüllen können. Der Musikalität der Gefühle widersprechen Intentionalität, Selbstreflexivität, körperliches Empfinden, reflexive Zeitlichkeit. Sie wird ermöglicht durch Räumlichkeit, primäre Zeitlichkeit, Leiblichkeit (Ausdruck, Bewegungssuggestionen), atmosphärische Eigenschaften. Musik, die in der Lage ist, uns als fühlende Menschen einzubeziehen, muss an diese szenischen Eigenschaften der Gefühle anschließen können.

Die Sachlage wird aber dadurch komplizierter, dass wir Musik auf irgendeine Weise einen Objektstatus zuschreiben. Sie begegnet uns wie andere Objekte als etwas, das uns gegenübertritt, unabhängig von uns zu existieren scheint und auf das wir gemeinsam Bezug nehmen können. Ich möchte versuchen, diese verschiedenen ontologischen Eigenschaften von Musik unter dem Begriff „szenisches Objekt“ zusammenzufassen. Unter einem szenischen Objekt verstehe ich eine Entität, in der einerseits szenische Eigenschaften dominieren und das andererseits Objektcharakter besitzt. Eine Entität hat szenische Eigenschaften, wenn sie eine eigene Zeitlichkeit mit einem prägnanten Ablauf besitzt, eine eigene Räumlichkeit konstruiert und atmosphärische Eigenschaften zeigt. Sie hat Objektcharakter, wenn wir sie aus dem Fluss der Geschehnisse herauslösen und ihr eine Existenz verleihen, auf die wir unabhängig von uns Bezug nehmen können.

Viele Situationen können szenische Eigenschaften besitzen, aber Situationen sind in der Regel keine Objekte. Wir bewegen uns inmitten von ineinander verschachtelten Situationen unterschiedlicher Reichweite, ohne uns diese Situationen vor Augen zu führen. Unser Alltag

steckt voller Situationen mit szenischen Eigenschaften, kleinen, bedeutsamen oder unbedeutenden Einheiten unseres alltäglichen Lebens: Der Einkauf, das Kind, das auf der Straße spielt, die Liebesszene. Da wir uns in der Regel in diesen Alltagsszenen bewegen oder sie nur beiläufig zu Kenntnis nehmen, bekommen sie keinen Objektcharakter, d. h. wir stellen sie uns nicht gegenüber, wir isolieren sie nicht, heben sie nicht heraus. Manchmal geschieht aber genau das und es geschieht meist ohne unsere aktive Planung, weil manche Alltagssituationen einfach eine solche Prägnanz bekommen, dass sie sich uns „als Szenen“, als typisch, auffällig, merkwürdig, rätselhaft usw. aufdrängen. Die daraus entstehende Objektivierung macht Situationen mit dominanten szenischen Eigenschaften erst zu szenischen Objekten. Der Übergang ist fließend, denn Prägnanz ist eine Eigenschaft ohne scharfe Grenzen. Prägnanz entsteht auch dadurch, dass eine bestimmte Sinnesmodalität dominiert und sich besonders charakteristisch ausdifferenziert: Farben und Formen, Rhythmen, Bewegungen usw. Wir können uns die Fähigkeit von Alltagsszenen, sich zu prägnanten szenischen Objekten weiterzuentwickeln, zu nutze machen und erzählend, fotografierend, filmend oder eben musikalisch solche Szenen suchen, gestalten, erinnern. Es genügen alltägliche Aufmerksamkeit, Erzählfreude oder Freude am Gestalten ohne ästhetisches Selbstverständnis. Der Eintritt in den Diskurs und den sozialen Rahmen der Kunst ist hierfür nicht notwendig. Der nächste Schritt führt aber zur aktiven Inszenierung szenischer Objekte und damit zu Theater, Film oder Musik. Gerade in diesen Kunstformen dominiert häufig eine Sinnesmodalität über die synästhetischen Qualitäten, was aber nicht unsere Neigung verstärken sollte, die synästhetischen Eigenschaften zu übersehen. Szenische Objekte sind außerdem soziale Objekte und wir brauchen soziale Kompetenz, um sie zu verstehen. Manchmal sind szenische Objekte (fast) reine soziale Produkte (Bsp.: Rituale, Theater), manchmal sind sie gestaltete Natur oder Umwelt (Architektur, Parks), manchmal sind sie (fast) ganz ohne menschliches Zutun entstanden (Bsp.: Landschaften), immer aber ist ihre Wahrnehmung sozial strukturiert und ohne Wahrnehmung fallen sie in sich zusammen.

Musik kann ein untergeordnetes Element von Szenen oder szenischen Objekten sein (wie im Falle der Berieselung im Supermarkt), wird aber dann zu einem musikalischen Ereignis und damit selbst zu einem szenischen Objekt, wenn die akustische Gestalt die Szene dominiert und das soziale Arrangement auf diese Dominanz angelegt ist. Musik ist ein szenisches Objekt, in dem das Akustische als sinnliche Leitmodalität dominiert. Dies widerspricht ein wenig unserer Neigung, zu dem Begriff „szenisch“ - der Herkunft des Begriffs folgend - vorwiegend Visuelles zu assoziieren. Aber auch wenn wir blind wären, würde sich an den wesentlichen Bestimmungen szenischer Objekte nichts ändern, ihre Charakteristika würden nur in Richtung der sonst verdeckten Modalitäten des Taktilen und Akustischen verschoben. Diese (vielleicht ohnehin auf einem Missverständnis beruhende) assoziative Bahnung scheint mir überwindbar, sofern die Gründe für eine quasi amodale Verwendung des Begriffs überzeugen. Szenische Eigenschaften halten sich nicht an Genres und deshalb lassen sich in szenischen Objekten auch so wirkungsvoll Genres vermischen wie Film, Theater oder soziale Ereignisse verschiedenster Art mit Musik. Musik lässt sich leicht mit anderen szenischen Objekten verbinden, in denen andere Modalitäten dominieren oder gleichwertig sind: das Visuelle, Narrative, Gestische, Sportliche oder Dramatische. Aber auch innerhalb eines Genres sind die szenischen Eigenschaften in sehr unterschiedlicher Intensität vertreten. Manche Landschaftsbilder oder Landschaften haben

szenische Eigenschaften, andere sind eher Kulissen. Für Musik gilt das gleiche und das ist der Grund, warum wir Musik in sehr unterschiedlicher Intensität als gefühlsmächtig wahrnehmen.

Ich möchte jetzt auf die gefühlsrelevanten szenischen Eigenschaften der Musik genauer eingehen. Die Zeitlichkeit von Musik - gleich welcher Art - beruht auf Zeitgestalten. Zeitgestalten kreieren einen eigenen zeitlichen Horizont, der aus Wiederholungen, Nachklängen, Erwartungen besteht. Das klassische Beispiel einer Zeitgestalt ist die Melodie. Die einzelnen Töne bekommen erst durch ihre Position und Funktion in einer zeitlichen Abfolge ihre musikalische Bedeutung. Das Ganze der Melodie bestimmt die Funktion des Tones. Andere Beispiele sind harmonische Spannungen und Auflösungen, dynamische Steigerungen oder allmähliche Tempoveränderungen, Verlangsamungen, Beschleunigungen, Pausen, Synchronisierungen, Dynamik, das Ineinandergreifen verschiedener Stimmen, Rhythmus, Taktstruktur, die Abstimmung bei gemeinsamer Improvisation usw. Die zeitlichen Eigenschaften der Musik sind diejenigen, die in der musikphilosophischen Literatur am stärksten betont werden. Dabei richtet sich das Interesse in erster Linie auf die Zeitgestalt von Musikwerken. Unter dem musikanalytischen Blick aber verkompliziert sich die Lage ungemein: „Es ist zunächst wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass unter dem Blickwinkel der Zeitgestalt die genuin ‚zeitlichen‘ Parameter von Musik (also Tempo, Metrum, Rhythmus, Bewegungsdichte und dergleichen) zur Artikulation von Zeit im Sinne von Erlebniszeit nur in *dem* Maße beitragen, in dem sie beteiligt sind an der Ausprägung von (im weitesten Sinne) *syntaktischen* Strukturen, das heißt nur in ihrem Zusammenhang mit den anderen form- und sinnstiftenden Elementen tonaler Musik - also im wesentlichen motivisch-thematischen und klanglich-harmonischen Phänomenen.“ Diese Zusammenhänge erfahren wir zu einem Teil ohne analytisch-begriffliche Differenzierung. Viele dieser Strukturen sind aber auf bewusste Differenzierungen angewiesen, wie z. B. der Nachweis einer Aufgabe abgeschlossener Zeitgestalten beim späten Beethoven oder die Darstellung „gebrochener Temporalität“ in Wagners „Ring der Nibelungen“, um nur zwei anspruchsvolle Analysen zu zitieren, zu denen der durchschnittliche Hörer dieser Werke nicht in der Lage wäre. Dazu kommen die historisch-soziale Dimension, die Alliterationen, die Wirkungsgeschichte und die Beziehungen zwischen Interpretationen und musikalischen Textformen. Modale Zeit (die Unterscheidung von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) und soziale Zeit (Jahre, Epochen) werden hier bedeutsam. Sie sind aber keine generell notwendigen Voraussetzungen von emotional relevanten musikalischen Zeitgestalten. Für die emotionale Relevanz von Zeitgestalten ist wichtig, ob sie die Fähigkeit haben, uns einzubeziehen. Dies können sie dann, wenn sie die Zeitlichkeit von Gefühlsszenarien erfüllen können und dies geschieht wiederum am leichtesten, wenn sie starke Eigenschaften primärer Zeitlichkeit aufweisen, also eine deutliche Dynamik, prägnante Tempi, Rhythmen etc. Wenn wir dies wollen oder einfach zulassen, müssen wir uns auf sie einschwingen und an diesen Zeitgestalten auf der Ebene interaktiver oder primärer Zeit leiblich teilnehmen. Dynamik, Rhythmus etc. entscheiden, ob überhaupt ein oder ggf. welche Gefühlsszenarien entstehen, einander folgen, sich überschneiden usw.. Dadurch erfassen wir auch die Musik umfassender. In diesem wie vielen anderen Fällen hängt das Ausmaß unserer Erkenntnis davon ab, inwieweit wir uns auf das Objekt unserer Erkenntnis, zu dem eben auch seine Wirkung gehört, einlassen.

Die Räumlichkeit szenischer Objekte beruht auf phänomenologischen Eigenschaften des

Raumes: Weite, Enge, Nähe, Distanz, Zentrierung, Diffusion, Unübersichtlichkeit usw. Die phänomenologische Räumlichkeit der Musik beruht wesentlich auf dem Klang und seiner technischen und sozialen Realisierung. Nehmen wir den Klang einer Orgel. Sie vermag einen Kirchenraum zu füllen und eröffnet ihn gleichzeitig. Sie passt nicht zu der Räumlichkeit eines Zimmers. Die Klangräumlichkeit einer akustischen Gitarre passt dagegen eher zu einem intimen Kreis von Zuhörern als zu einem Konzertsaal. Natürlich hat dies mit physikalischen Größen wie Lautstärke und Raumgröße zu tun, aber die Klangeigenschaften lassen sich nicht darauf reduzieren. Ein Orgelton lässt sich z. B. weniger lokalisieren als ein Gitarrenton, er umgibt uns, entfaltet sich im Raum. Es kann uns passieren, dass wir die Orgelpfeifen regelrecht suchen müssen. Bei einer Gitarre ist dies unwahrscheinlich. Das Pizzicato einer Gitarre lässt sich auf einer Orgel nicht reproduzieren, das gleichzeitige Erklingen von zwei Manualen und Pedalen nicht auf einer Gitarre. Die Eigenschaften eines Instruments stehen in enger Verbindung zu der Räumlichkeit, für die es geschaffen wurde oder in dem es gewöhnlich erklingt. Es hat typische Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Instrumenten oder Stimmen und gibt dadurch bestimmte soziale Interaktionsformen vor. Jedes Instrument hat einen eigenen Klang und eröffnet damit einen neuen Klangraum und einen sozialen Raum, an denen wir teilnehmen können - leiblich und sozial. Zu diesen praktisch - interaktiven Aspekten klanglicher Räumlichkeit kommen die unterschiedlichen Resonanzphänomene und die gleich darzustellenden synästhetischen Eigenschaften des Klangs. Alle zusammen erzeugen Weite oder Enge, Höhe oder Tiefe, Dichte, Intensität, Volumen etc., die das räumlich - leibliche Erleben bestimmen. In minderer Komplexität gilt dies für Töne, in höherer Komplexität für Harmonien. Bei all dem ist auch noch zu bedenken, dass Klänge, Töne und Harmonien ihre Bedeutung erst aus ihrem Kontext heraus gewinnen.

Die Leiblichkeit wird nicht nur durch Rhythmus, Dynamik, also zeitliche Phänomene oder Klang als räumliches Phänomen in musikalisch-emotionale Inszenierungen einbezogen, sondern auch durch harmonische Entwicklungen, Dissonanz, Spannung, Entspannung, Steigerungen und die damit verbundenen Bewegungssuggestionen und Ausdrucksphänomene.

An dieser Stelle werden auch die eingangs diskutierte Ausdrucksphänomene der Musik und die musikalischen Imitationsmöglichkeiten relevant, also z. B. die Verwandtschaften zwischen paraverbalen Ausdrucksformen und musikalischen Phrasen (die Klage eines Englischhorns) oder zwischen narrativen Strukturen von Geschichten und musikalischen Zeitgestalten. Sie können Teil der Inszenierung musikalischer Gefühle werden, so wie sie Teil von Gefühlsszenarien sein können.

Die atmosphärischen Eigenschaften der Musik beruhen auf phänomenologischer Zeitlichkeit und Räumlichkeit und fügen diesen Dimensionen synästhetische oder amodale Qualitäten hinzu. Genaugenommen stehen atmosphärische Eigenschaften nicht auf einer Ebene mit Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Synästhesien, sondern setzen diese voraus, gestalten sie. Synästhetische Eigenschaften implizieren ihrerseits manchmal zeitliche und räumliche Qualitäten, aber nicht immer. Eine Diskussion dieser logischen Beziehungen würde meine Darstellung aber jetzt zu lange aufhalten. Synästhetische Qualitäten werden in der Regel in bestimmten Leitsinnen beschrieben, sind aber nicht auf diese Sinne beschränkt: warm, kalt, weich, hart, rau, hell, grell, fließend, flach, spitz, wild, heftig usw. Synästhetische Eigenschaften

schließen neben den klassischen fünf Sinnen leibliches Spüren, Bewegungsimpulse, Erinnerungen und Phantasien ein und führen in Verbindung mit Räumlichkeit und Zeitlichkeit dazu, dass mehr oder weniger stimmige Atmosphären entstehen. Atmosphären können wir Räumen, Landschaften, aber auch zwischenmenschlichen Beziehungen und allgemein sozialen Situationen zuschreiben. Sie müssen für uns keinen Objektstatus haben, sie können uns einfach umfassen und unmerklich beeinflussen. Sie sind ebenso interaktiv wie Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Synästhesien selbst. Sie sind nicht unabhängig von der Gefühlsverfassung des Subjekts, das sie erlebt. Wenn wir in ängstlicher Verfassung ein Parkhaus betreten, wird es uns besonders dunkel, kalt und unübersichtlich erscheinen. Haben wir gerade eine gute Nachricht erhalten, wird es uns eher klein und beengend, aber weniger düster und harmlos erscheinen, weil uns eher zum Springen und Lachen zu Mute ist. Andererseits sind wir - wie bei Zeitgestalten - in der Lage, Atmosphären wie alle szenischen Eigenschaften eines Objekts teilweise von unserer Gemütsverfassung zu trennen. Eine fröhliche Party bleibt für uns eine fröhliche Party, auch wenn wir uns dort einsam und melancholisch fühlen. In diesen Fällen lassen wir die atmosphärischen oder andere szenischen Eigenschaften nur ansatzweise auf uns wirken und lassen es dann bei einer weitgehend kognitiven Kenntnisaufnahme bewenden (oder sind schmerzlich hin und hergerissen). Die musikalischen atmosphärischen Eigenschaften beruhen auf einer bestimmten phänomenologischen Zeitlichkeit oder Räumlichkeit, fügen aber synästhetische Qualitäten hinzu. Eine fanfarenartige Phrase stellen wir uns „schmetternd“, also mit abrupter, heftiger Dynamik, plötzlichem Ende, eher hellen Tönen, laut und mit „blechernem“, weitreichendem, aber nicht umfassendem, breitem Klang vor und wir erwarten sie eher von einer Trompete als einer Violine. Einen „Klangteppich“ erwarten wir eher von Streichinstrumenten als von Querflöten, einen schmeichelnden, klagenden oder schrillen Ton eher von einer Klarinette als von einer Harfe oder Gitarre usw. Ein Saxophon kann samtig klingen und einen Bass können wir ebenso im Bauch spüren wie ein Saxophon, eine Melodie kann süßlich sein, schräg oder beschwingt, ein Ton kann spitz sein oder dumpf, schwer oder komisch, Polyphonie kann verschlungen oder durchsichtig wirken, eine Tonart kann strahlend oder matt wirken usw. Zu den zeitlichen und räumlichen Eigenschaften der Musik treten Klänge, Klangfarben, Melodien, Phrasen, Stimmführungen, musikalische „Dialoge“, Töne und Tonarten als synästhetische Phänomene hinzu. Die zeitlichen, räumlichen und synästhetischen Eigenschaften schließen in der Regel leibliche Phänomene ein.

An einem kurzen Beispiel möchte ich noch einmal diese Zusammenhänge aufgliedern. Ein musikalisch und emotional durchschnittlich kompetenter Hörer hört in einer Operninszenierung den Beginn des Lohengrin-Vorspiels von Richard Wagner. Was geschieht?

- Er ist auf die Musik fokussiert und integriert sich damit in die soziale Inszenierung, die sorgfältig die Rollen der Akteure, die räumliche Anordnung, Kleidung, Verhalten usw. separiert und insgesamt so strukturiert, dass die Aufführung im Zentrum der Aktivitäten aller Beteiligten steht.
- Die ersten Takte des Vorspiels inszenieren eine Räumlichkeit der Ferne und Entrückung, die allmählich in Nähe und Dichte übergeht.
- Die Zeitgestalt ist langsam, gedehnt, diffus, ohne klare rhythmische Struktur. Die Musik gleitet, erzeugt eine sacht nach vorne gerichtete Spannung.
- Die Harmonien fließen ineinander ohne klare harmonische Funktion und ohne klaren Kontext

(für einen kompetenteren Hörer: sich von Takt zu Takt nach Moll oder Dur orientierend). Die Tonlage ist extrem hoch, an der Grenze des Hörbaren und die Schmerzgrenze tangierend (sie vermeidend, weil im pianissimo), wird dann langsam durch tiefere Stimmen begleitet, die sich aber auch zunächst wieder nach oben verflüchtigen, bis sie die Stimmführung übernehmen und gleichsam einen Boden schaffen, verstärkt dadurch, dass sich in dieser Lage das melodische Thema herausbildet.

- Das Klangbild wird zu Beginn von sehr hohen Violinen bestimmt. Synästhetisch entsteht der Eindruck eines transparenten, lichten, leichten, flirrenden, sehr hellen Gewebes, eines feinen Schleiers, der weit oben schwebt, kaum stofflich, vielleicht nur aus Lichtspielen bestehend. Allmählich bekommt es mit der Ergänzung durch tiefere und zeitlich wie melodisch fassbarere Klangfolgen, Widerständigkeit, Festigkeit, Klarheit.

- Dieser Beginn erzeugt eine suchend - tastende, angespannte, fokussierte Aufmerksamkeit, er muss erlauscht werden. Er führt zu verstärktem Stillhalten und zu einem Anhalten des Atems, das erst langsam in tieferes Durchatmen übergeht. Es fehlt ein leiblicher Halt oder Grund in Rhythmen oder Bewegungssuggestionen. Einerseits „fehlt“ dieser Grund, was eine leibliche Erwartung erzeugt, andererseits erlebt unser Hörer auch einen Schwebezustand, der schon eine Art Erlösung vorwegnimmt.

Über diese verschiedenen ineinander spielenden Dimensionen inszeniert der Beginn des Lohengrin-Vorspiels eine Atmosphäre, die etwas Unwirklich-transzendentes hat. Das musikalische Gefühl lässt sich als unsicher - schmerzlich - sehnsüchtig - selig beschreiben. Es dürfte die Regel sein, dass wir bei dem Versuch, der sprachlichen Beschreibung, sofern sie überhaupt gelingt, auf eine Mischung verschiedener Szenarien zurückgreifen müssen.

Bei dem Lohengrin - Vorspiel handelt es sich um eine ungewöhnlich wirkungsvolle und deshalb populäre Musik. Aber so wie es Gefühle gibt, die uns im Zusammenhang mit Musik nicht begegnen, gibt es auch Musik, die nicht auf unser Gefühlsleben einwirkt bzw. nur für Menschen emotional relevant ist, die eine sehr hohe musikalische Kompetenz besitzen. Dies gilt für Musik, die im Wesentlichen auf die Gestaltungsmöglichkeiten musikalischer Strukturen setzt und weniger auf szenische Eigenschaften, beispielsweise Zwölftonmusik oder Be-Pop. Die emotionale Reaktion auf solche Musik dürfte dann aber auch entscheidend von der differenzierten Kognition geprägt sein, z. B. als Freude an der perfekten oder innovativen Verwendung musikalischer Mittel.

8. Symbolisierte Musik

Die Ausdifferenzierung in den (eher) passiven Zuhörer und die aufgeführte Musik findet auf einer praktisch - interaktiven Ebene statt. Die Geschichte des Musikwerks als aufgeführtes Kunstwerk zum auch unabhängig vom passiven Zuhörer existierenden Kunstwerk ist ein Teil dieser Entwicklung. Treten erst einmal die Zuhörer und anschließend auch die Aufführenden hinter das Kunstwerk selbst zurück, so können die Zuhörer tendenziell auch durch Leser ersetzt werden, die Aufführenden, durch schreibende Künstler und die Musik braucht keinen gesellschaftlichen Anlass mehr. Das Musikwerk emanzipiert sich vom realen interaktiven

Prozess, vom Konzertieren und damit von der primären Zeit und der sozialen Zeit der Aufführung, wird in dieser Hinsicht zeitlos bzw. kann historisch verortet werden, wenn ein interpretatorischer Diskurs es so will. Es handelt sich dabei in erster Linie um einen Zugewinn an Komplexität, nicht um einen Verlust, denn die Verbundenheit mit irgendeiner Form von Aufführungspraxis bleibt erhalten. Diese Emanzipation ist mit verschiedenen technischen Transformationen verbunden - der zweidimensionalen Notation auf Papier, die ein hohes Maß an Abstraktion erzwingt, aber dafür Überblick und kognitive Reversibilität ermöglicht oder der dreidimensionalen bzw. elektronischen Repräsentation auf Schallplatten oder CDs, die bei geringer Abstraktionsleistung eine partielle (nämlich rein akustische) Wiedergabe einer einzelnen Aufführung ermöglicht. Auch diese Symbolisierungen sind keine Abbildungen, sondern Verwandlungen, Übersetzungen in andere Medien mit Gewinnen und Verlusten.

Es besteht die Gefahr, dass diese Zusammenhänge durch die symbolischen Existenzformen der Musik verdeckt werden, sofern sie in zu einfacher Weise repräsentational interpretiert werden. Dies wirkt sich auch auf die Interpretation der Beziehung von Musik und Gefühl aus, wenn folgende Logik einsetzt: Das Wesentliche der Musik lässt sich symbolisch darstellen, der Musiktext erfasst die zeitlos-gültigen Essenz eines Musikwerks (eine CD zumindest die dauerhafte Form einer Aufführung), wie also symbolisiert Musik außermusikalisches und wie stellt Musik Gefühle dar? Ich möchte daher kurz auf die Gefahr eines ausschließlich repräsentationalen Verständnisses symbolisierter Musik an zwei Beispielen eingehen.

Zuerst an Hand der sog. Programmmusik: Nehmen wir ein in der Literatur diskutiertes Beispiel wie „Bittendes Kind“ von Schumann. Niemand kommt beim Hören dieses Klavierstückes darauf, dass es ein bittendes Kind darstellt. Dennoch gefällt uns dieser Hinweis, er leuchtet uns irgendwie ein. Wir können Hubers Analyse folgen, dass es etwas mit der narrativen Struktur der Melodieführung zu tun hat so wie die Signifikanz des Titels „Träumerei“ auf der Unfassbarkeit der Taktstruktur zu tun hat. Bei anderen Stücken ist es noch leichter wie z. B. „Des pas sur la neige“, einem Prélude von Debussy, das einen sacht und etwas stockend schreitenden ostinaten Rhythmus in der linken Hand verwendet. Debussy hat den Titel seiner Préludes nur ganz dezent am Ende der Stücke in Klammern hinzugefügt. Dieses Vorgehen verdeutlicht, dass solche Bezeichnungen nur den unabhängigen szenischen Charakter der Musik präzisieren, indem sie bei uns zusätzliche Vorstellungen aktivieren, die nicht notwendig sind, aber unseren Eindruck lenken und ihn durch Hinzufügung anderer Szenen verdichten und damit intensivieren. Den Anhänger „reiner“ Musik wird dies stören, weil hier die Verdichtung mit „nicht-musikalischen“ Mitteln geschieht. Vor dem Hintergrund der Interpretation von Musik als szenischem Objekt handelt es sich eher um eine selbstverständliche und nicht allzu bedeutsame Spielerei. Wir lieben solche Aha-Effekte, wir mögen es, wenn sich unerwartete Zusammenhänge zeigen - in Gedichten, Filmschnitten, Wortspielen und manchmal finden wir das unerwartete Zusammentreffen oder die neue Perspektive auf einen Sachverhalt auch erhellend. Dies gerade, weil wir von der Verwandtschaft eines Musikstückes mit der Szene eines bittenden Kindes oder von Schritten im Schnee überrascht sind bzw. weil wir ohne diesen Hinweis nie auf diese Verwandtschaft gekommen wären, ein Problem, dass wir bei einer Darstellung gar nicht hätten (es sei denn wir würden sie für regelmäßig und erwartbar misslungen halten). Eine szenische Präzisierung ist keine Darstellung und die Idee, in Programmmusik würde etwas dargestellt, ist

nur verständlich vor dem Hintergrund, dass man eben davon ausgeht, dass Musik eine symbolisch-darstellende Funktion hat. Und diese Vorstellung ist wiederum davon beeinflusst, dass wir Musik teilweise symbolisch darstellen können, sie uns dann in einer symbolischen Gestalt begegnet und uns zu dem Irrtum verleitet, sie habe selbst einen symbolischen Charakter.

Aber schauen wir uns nun auch die Repräsentation von Musik in Noten genauer an. Auch wenn die Darstellung von musikalischen Abläufen, Relationen von Tönen etc. fraglos eine symbolisch - repräsentative Darstellung ist, so wird sie emotional doch erst durch die Handlungsanweisungen relevant, in die sie eingebunden ist. Was würde geschehen, wenn wir Chopins Anweisung „lento“ zu seinen Nocturnes ignorieren würden? Es handelt sich bei diesen Tempoanweisungen nicht um Beschreibungen, sondern um Handlungsanweisungen. Grammatikalisch sichtbar wird dies bei Bezeichnungen wie „rallentando“ oder „accelerando“ oder den Schumannschen „Durchaus leise zu halten“, „Mit aller Kraft“, „Sehr innig zu spielen“ „Mit Leidenschaft“ oder „Presto possibile“ etc. Hier spricht der Komponist mit dem Pianisten und sagt ihm, wie er zu spielen hat. Dies gilt ganz unmittelbar für Mitteilungen, die emotional relevant sind, also für Anweisungen in Bezug auf das zu spielende Tempo und Ausdruck. Sie funktionieren wie Regieanweisungen, dienen zur Inszenierung szenischer Objekte. Weil sie ihre Bedeutung aus der interaktiven Ontologie von Musik beziehen, müssen sie vage bleiben und nur wer diese Vagheit akzeptiert und die Interaktivität begreift, d. h. von ihr Gebrauch macht, spielt Musik „mit Ausdruck“, lässt sie gefühlvoll werden. Anders gesagt, jede Reproduktion oder Interpretation ist auch eine Improvisation. Aber darüber hinaus ist die gesamte Notierung ohne implizite Handlungsanweisung sinnlos. Ein Notenschlüssel sagt uns, wie wir die Noten auf ein Instrument zu übertragen haben, d. h. wie die Relation der Töne auf die Relationen übertragen werden können, die ein Instrument vorsieht, das auf eine bestimmte Weise gestimmt ist. Die symbolische Darstellung der Notenschrift ist generell an die Praxis des Erzeugens von Tönen gebunden und verliert ohne dieses implizite Handlungswissen ihren Sinn. Das bedeutet nicht, dass die Bedeutung der Notierung in dieser Funktion aufgeht. Sie ermöglicht aufgrund ihrer Repräsentationsfunktion darüber hinaus - wie bereits angesprochen - eine neue Komplexität des Musikschaftens und der Musikanalyse.

Symbolisierungen sind also selbst Teil fließender Prozesse (szenischer Objekte) - wie im Falle der programmatischen Bezeichnungen - oder verwandeln fließende Prozesse in überdauernde Muster wie im Falle der Notation. In beiden Fällen sind aber die Repräsentationen auf den prozessualen Kontext oder Hintergrund angewiesen, wenn sie verstanden werden sollen. In der Programmmusik wirkt die Repräsentation als präzisierender Kommentar, als Notation leitet sie in praktisch-interaktivem Kontext die Rückübersetzungen an, ohne jedoch diesen Kontext selbst repräsentieren und ohne das Ergebnis vorwegnehmen zu können.

9. Zur Wirklichkeit und Unwirklichkeit musikalischer Gefühle

Wenn wir mit Musik Szenen und Emotionen erzeugen können, so stellt sich die Frage wie sich diese Emotionen zu unseren gewöhnlichen alltäglichen Emotionen verhalten. Musik kann Gefühle konstruieren, die uns bis dahin unbekannt waren. Gerade weil Musik kein

Darstellungsmedium ist, das Gefühle repräsentiert, kann sie neue Differenzierungen und Verbindungen kreieren. Musik kann verdichten, rapide Wechsel vollziehen, emotionale Schocks produzieren, Gefühle in die Länge ziehen, steigern, zurücknehmen - in einer Flexibilität, die in unserem Alltag nicht möglich ist.

Dies führt zu einem eigenartigen Erlebnis von Wirklichkeit und Unwirklichkeit. Wir wissen und fühlen, dass die Gefühlswelt, in die wir durch Musik eintreten, anders ist als unsere normale Gefühlswelt. Sie ist wirklich, weil Musik im Hier und Jetzt Situationen schafft, an denen wir emotional beteiligt sind und die für sich stehen. Sie ist unwirklich, weil sie nicht in die Kontinuität unseres Lebensablaufes eingebunden ist. Die emotionale Qualität musikalischer Gefühle ist von dieser zeitlichen Diskontinuität und der Diskontinuität des Mediums geprägt. Das Medium Musik ist besonders eigenständig und artifiziell. Im Unterschied zu visuell dominierten szenischen Objekten, entstehen musikalische szenische Objekte kaum spontan in der Wirklichkeit. Musik wird erzeugt und entsteht nicht aus Alltagsgeräuschen. Da Musik Leben in einer Form ist, die mit unserer alltäglichen Erfahrung und damit auch mit unserem Gefühlsleben bricht, ist sie immer auch „unwirklich“. Die musikalisch erlebten Gefühle sind nicht über Ereignisse und Handlungskonsequenzen mit unserem sonstigen Leben verbunden. Musik erlaubt uns daher ein Fühlen, ein Erleben von Gefühlen in quasi schwebender Verfassung. Wir sind, wenn wir Musik gefühlsmäßig erleben, nicht ganz auf dieser Welt. Wir fühlen uns ein wenig zumindest von unserer Identität, die zu einem wesentlichen Teil auf Kontinuität beruht, entbunden. Wir können uns auf Gefühle einlassen, deren Konsequenzen wir ansonsten im Leben fürchten würden. Die Diskontinuität teilt Musik mit anderen Kunstformen. Sie wird bestimmend, wenn Musik als Musik in den Vordergrund rückt, d. h. nicht in andere dominantere Szenen eingebunden ist (Partymusik, Musik beim Arbeiten etc.). Interessant ist die Frage, ob Musik als wirklicher erlebt wird, wenn Diskontinuität selbst zu einer kulturellen Eigenschaft wird oder andere (z. B. mediale Entwicklungen) unser Wirklichkeitserleben verändern, aber das sei nur als Hinweis darauf angemerkt, dass auch unsere Wirklichkeitserfahrung ein soziales Phänomen ist. Viele Menschen erleben andererseits Musik aufgrund der Eigenschaften des Hörens unmittelbarer als visuelle Darstellungen, bei denen uns die Artifizialität des Mediums in der Regel (aber nicht immer und je nach Empfänglichkeit verschieden) bewusster bleibt. Intensives Hören von Musik kann daher eine besondere Mischung aus Beteiligung und Unwirklichkeit herbeiführen.

Musik kann aufgrund ihrer Fähigkeit zur Kreation von Raum und Zeit, Atmosphären und Sozialität neue phänomenologische Welten schaffen. Dies wird besonders deutlich, wenn sie z. B. zeitliche Gestalten schafft, die sich nicht nur auf ein einzelnes Musikstück beschränkt. Je stärker sich eine Musikform vom Alltag absetzt, sei es als Kunstwerk, sei es als Teil einer spirituellen Szene, desto mehr neigt sie dazu, den zeitlichen Horizont auszudehnen. Ein Popsong hat eine überschaubare Dauer von Minuten, die sich in unseren Alltag einfügen lässt, einen Bezug, den Popmusik auch nicht aufgeben will. Vergleichen wir dies mit einer Sinfonie von Bruckner, einem Popkonzert, der Entwicklung der Technomusik oder dem sakralen Gesang tibetanischer Mönche. Hier wird eine Zeitlichkeit geschaffen, die das musikalische Ereignis deutlich vom Alltag abhebt. Gleiches geschieht bei komplexen szenischen Objekten wie einer katholischen Messe, einer Oper oder einem Open-Air-Festival. Wir müssen uns natürlich nicht

auf diese Zeitmuster einlassen, aber nur wenn wir es tun, erleben wir das phänomenologische Potential der entsprechenden musikalischen Ereignisse. Wenn es darum geht, uns möglichst weitgehend in eine andere Welt zu entführen, werden unalltägliche Klangformen und damit Räumlichkeiten und unalltägliche Zeitmuster kombiniert und aufeinander abgestimmt. Dies trifft vor allem auf spirituell orientierte und ungewohnt-experimentelle Musik zu, die uns sozusagen eine neue Haltung und Einstellung nahe legt. Sie entsteht einerseits aus den ungewohnten Klangeigenschaften oder Zeitmustern selbst, zum andern aus der Differenz zum Alltag, von dem wir uns für eine Weile verabschieden müssen, was ein Wagnis und daher auch manchmal ein Unbehagen erzeugt. Moderne Musik (gleich ob klassische Musik oder Jazz) verlangt daher ebenso wie spirituelle oder ethnisch fremde Musik in besonderem Maße Konzentration und Offenheit bis hin zur Bereitschaft, an fremden Lebenswelten und Haltungen gegenüber der Welt zu partizipieren. Musik als szenisches Objekt oder Teil anderer szenischer Objekte kann ein „Lebensgefühl“ vermitteln und (mit)erzeugen. Von Sub- und Jugendkulturen ist uns dies vertraut, aber auch Sitar-Klänge, eine japanische Zen-Flöte oder afrikanische Trommeln erzeugen Gefühle, die in unserem Gefühlskanon nicht vorgesehen sind und die mit Haltungen zur Welt verbunden sind, weil die sozialen Aspekte dieser szenischen Objekte eine bedeutsame Rolle spielen. Hier geschieht das Gleiche wie wenn wir einen Roman aus einer anderen Zeit lesen. Zum Glück können wir vieles nachempfinden, was wir nie erlebt haben. Während uns die Literatur hier aber sprachliche Möglichkeiten (vor allem Situationsschilderungen und narrative Formen) zur Verfügung stellt, lässt uns die Musik im Hinblick auf die verbale Vermittelbarkeit allein.

Der Eindruck, dass wir die Gefühlshaftigkeit von Musik nicht fassen können, beruht einerseits auf diesem Abstand zur Sprache, andererseits aber auch auf ihrer Flüchtigkeit. Wie an den besonderen Eigenschaften des Hörens gezeigt, können wir Gehörtes nicht festhalten, nicht darauf zurückkommen wie manchmal auf visuelle Phänomene. Ein Bild oder eine Skulptur persistieren in der Zeit, wir können uns solange mit ihnen beschäftigen wie wir wollen und auch prinzipiell jederzeit auf sie zurückkommen. Wir können sie theoretisch sogar besitzen. Bei Musik ist das unmöglich. Wir brauchen zwar nicht mehr wie Marcel Proust bei Nacht und Nebel ein Quartett zusammentrommeln und eine Privataufführung mit Wiederholung erbitten. Aber die Abhängigkeit, die Melancholie und letztlich das Scheitern, das in diesem Vorgehen liegt, können wir auch mit technischen Mitteln nicht überwinden. Kognitiv mag mit jeder Repräsentation ein Gewinn verbunden, aber als emotional können wir über Musik nicht verfügen wie über Bilder und Erinnerungen, weil sich musikalische szenische Objekte nicht vollständig fixieren lassen. Jedes musikalische Ereignis steht für sich, wir können immer wieder das gleiche Werk hören, aber wir hören es immer wieder neu, weil es unsere aktuelle emotionale Beteiligung fordert. Musik wird gelebt, nicht erinnert. Und sie lässt es nicht zu, dass wir die mit ihr entstehende Gefühlswelt festhalten. Ihre spezifische Zeitstruktur macht sie „unwirklich“: Die primäre Zeit schafft eine spezifische Zeitlosigkeit, ihre Zeitgestalt Flüchtigkeit, ihre Diskontinuität zeitliche Entrückung. Die Fähigkeit, unsere Endlichkeit zu relativieren, kommt der Musik also nicht erst dann zu, wenn sie sich zum Musikwerk emporgeschwungen hat. Musik hat gleichzeitig etwas wehmütiges und etwas befreiendes. Musik legt uns leichthin Gefühle ans Herz wie Sehnsucht und Wehmut, Trauer und Melancholie. Aber sie ist nicht nur mit Gefühlen begabt, die eine Leere in sich tragen, sondern auch mit Transzendenz, allerdings einer Transzendenz, die sich dadurch

eröffnet, dass wir uns der Gegenwart und der auch schmerzlichen Wirklichkeit der Musik überlassen und damit wenigstens vorübergehend Ängste und andere mehr oder weniger sinnvolle Szenarien gegenstandslos machen.

Die ungewöhnlichen szenischen Eigenschaften von Musik bringen uns zum Zuhören, vielleicht zum Tanzen oder Mitmusizieren, selten aber dazu, im Hinblick auf das Leben außerhalb zu handeln. Sie geben uns die Freiheit, eine hintergründige spielerische Leichtigkeit im Umgang mit unseren Gefühlen zu bewahren, die wir auch dann nicht verlieren, wenn wir noch so sehr von Musik gepackt werden. Gerade der Kontrast zwischen dem Ausgeliefertsein an Gefühle, die die Gefühlsintensität von Musik ausmacht und der spielerischen Distanz macht den besonderen Reiz musikalischer Gefühle aus und erklärt, warum wir es lieben, Musik zu hören, auch wenn sie uns traurig macht. Wir fühlen uns lebendig, ohne dafür einen Preis zahlen zu müssen. Offensichtlich sind uns das Gefühl der Lebendigkeit und das Existential des Spiels wichtiger als jedes andere. Musik entführt uns in eine Welt voller Gefühle, eine flüchtige und melancholische Welt, aber eine Welt ohne Entscheidungen und Verantwortung, ohne Krankheit, Schmerzen und Tod, ohne Angst, eben „fern von ihrer Qual“. Vielleicht schätzen wir diese Welt um so mehr, weil sie sich kaum verbalisieren lässt und uns schon gar nicht dazu auffordert. Wir spüren, dass Musikerleben häufig alle Eigenschaften von Gefühlen aufweist. Aber viele dieser Gefühle reisen in der ungemein geschwätigen Gesellschaft, in der wir leben, inkognito. Dafür sind wir der Musik dankbar. Sie ist keine Sprache, auch keine universelle, sondern eine eigene Form der Begegnung mit Menschen, Dingen und Welten, die uns daran erinnert, dass diese Begegnungen immer schon stattgefunden haben.

Summary

The actual discussion of the relation between music and emotion focusses the problem of representationality and expressiveness. Until now this debate did not produce a plausible explanation that comes up to the complexity of whether the relationship itself or the complexity of music or emotion. Alternatively this text conceptualizes the relation between music and emotion as staging of musical emotions. This staging grows out of multiple interactions of musicians, instruments, listeners, social, spatial and temporal arrangements. It will be demonstrated which qualities make emotions musical and music emotional. Emotions and music may interact as scenarios and “scenic objects”. Finally: What’s about the reality of musical emotions?

Januar 2003