

Joachim Noller

*Seiner Leidenschaften  
Meister sein*

*In control of the passions*

Zur Reflexion des Gefühls im Musikdenken  
Emotion as reflected in musical thinking



Joachim Noller

## ***Seiner Leidenschaften Meister sein In control of the passions***

Was heißt es, wenn Carl Philipp Emanuel Bach vom ausführenden Musiker fordert, er müsse selbst gerührt sein, bevor er seine Zuhörer in Rührung versetzen könne? Der Autor schreibt über die Idee der Emotion, über ihre Rolle im Szenario sogenannter Musikanschauung (von ca. 1750 bis heute). Von Interesse ist dabei weniger die Gefühlshaltigkeit der Musik selbst, als vielmehr die Art, wie das Musikdenken dieselbe be- und verhandelt; nicht Emotionen in tatsächlicher Wirkung, sondern wie sie, als Denkfigur, in musikalischen Zusammenhängen theoretisch bewältigt werden.

What does it mean when Carl Philipp Emanuel Bach demands that a performing musician must himself be moved before he can move his listeners? The author writes about the idea of emotions and their role in the scenario of what is called music appreciation (from about 1750 till the present day). His focus is not primarily on the emotional content of music as such, but rather the way in which it is treated in thinking about music; not on the actual impact of emotions, but the way in which they have been thought about in a musical context, as concepts around which a theoretical discourse crystallizes.

### **Der Autor/The Author**

Joachim Noller ist Musik- und Kulturwissenschaftler. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf experimentellem Musiktheater, der Aufarbeitung kultureller Errungenschaften des Novecento sowie philosophischen und ästhetischen Themen.

Joachim Noller is a musicologist and cultural studies scholar. His main research interests are experimental music theatre and the cultural achievements of the Novecento as well as philosophical and aesthetic issues.

*Seiner Leidenschaften Meister sein*  
*In control of the passions*



Joachim Noller

***Seiner Leidenschaften Meister sein***  
***In control of the passions***

**Zur Reflexion des Gefühls im Musikdenken**  
**Emotion as reflected in musical thinking**

**Bibliographic Information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at <http://dnb.d-nb.de>.

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

Noller, Joachim, 1957- author.

Seiner Leidenschaften Meister sein : zur Reflexion des Gefühls im Musikdenken = In control of the passions : emotion as reflected in musical thinking / Joachim Noller ; [translation by Philip Marston].

pages cm

English and German.

Includes bibliographical references.

ISBN 978-3-631-64361-7

1. Music--Psychological aspects. 2. Emotions in music. I. Marston, Philip, translator. II. Noller, Joachim, 1957- Seiner Leidenschaften Meister sein. III. Noller, Joachim, 1957- Seiner Leidenschaften Meister sein. English. IV. Title. V. Title: In control of the passions.

ML3830.N65 2014

781.1'1--dc23

2014007923

Translation by Philip Marston

Cover image: Tuwinischer Maultrommel-Spieler. Photo: Joachim Noller

ISBN 978-3-631-64361-7 (Print)

E-ISBN 978-3-653-03454-7 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-03454-7

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2014

All rights reserved.

PL Academic Research is an Imprint of Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles · New York ·

Oxford · Warszawa · Wien

All parts of this publication are protected by copyright. Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution. This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

## Inhalt

	Vorwort ...	7
	Einleitung ...	9
	I Gefühle theoretisch ...	13
	II Musik- und Gefühlsdenken. Prolegomena ...	31
	III „Triumph“ der Empfindsamkeit ...	39
	IV Gefühlvolle Romantik? ...	55
V	Beethovens <i>Pastorale</i> : mehr Ausdruck der Empfindung <i>mit</i> Malerei ...	67
	VI Ausdrucksästhetik, aus theologischer Sicht ...	75
	VII Musiktheoretiker im Gefühlskampf ...	89
	Gefühle jenseits der Gefühlsästhetik: „Hanslick was right“? ...	89
	Hugo Riemann und das zivilisierte Gefühl ...	100
	VIII Janáčeks Seelenambiente ...	107
IX	Wege in die Moderne: Futuristische und andere Seelenzustände ...	119
	X Wege in die Moderne: Die Krise des Gesangs ...	135
	XI Gefühlsverlassene Innerlichkeit: Webern und andere Expressionisten ...	151
	XII Psycho-/Neurologische Rehabilitierung der Gefühlsästhetik? ...	161
	XIII Wie „präsent“ sind ästhetische Gefühle? ...	169
	XIV Katharsis ...	179
	Bibliographie ...	191

## Contents

	Preface ...	205
	Introduction ...	207
	I Feelings - in theory ...	211
II	Music and thinking about emotion. Prolegomena ...	229
	III The "Triumph" of Sensibility ...	237
	IV Emotional Romanticism? ...	253
	V Beethoven's <i>Pastoral Symphony</i> : more (the) expression of feeling <i>with</i> painting ...	265
VI	A theological slant on the aesthetics of expression ...	273
	VII Music theorists in a battle royal over emotions ...	287
	Emotions beyond the aesthetics of emotion: "Hanslick was right"? ...	287
	Hugo Riemann and civilized emotion ...	298
	VIII Janáček and the ecology of the soul ...	305
IX	Paths into the Modern era: Futurist and other states of the soul ...	317
	X Paths into the Modern era: The crisis of singing ...	333
XI	Emotionally forsaken inwardness: Webern and other Expressionists ...	349
XII	Psycho-/neurological rehabilitation of the aesthetics of emotion? ...	359
	XIII How "present" are aesthetic feelings? ...	367
	XIV Catharsis ...	377



## Vorwort

Gedankt sei vor allem jenen Menschen, die mir Mut gemacht, die es verstanden haben, in mir Kräfte und Energien zu mobilisieren. Das konnten auch flüchtige Begegnungen sein, und deren Topographie entsprach nicht immer „klassischen“ Vorstellungen. Als Beispiel nenne ich die venezianische Wohnküche von Claudio und Mirella Toso Ambrosini, in der ich eine Fülle interessanter Menschen kennengelernt habe. An diesem und an anderen Orten wurde ich von einigen „berührt“, freilich haben nur wenige mein Leben geprägt. Da ist zunächst meine Familie, wie sie war und wie sie ist. Wie sie war: damit meine ich die Eltern Wilhelm und Emma Noller, denen mit solch dürftigen Worten ein Denkmal errichtet sei; vor allem meine Mutter hat mir geholfen, etwas in Angriff zu nehmen, was ich heute als *experimentum vitae* beschreiben würde. Dann meine Familie, wie sie ist: Marija Jankova, ohne die das vorliegende Buch gar nicht entstanden wäre, und Johannes, mit dem ich so fruchtbare Gespräche führe, wobei nicht nur seine physikalischen und kosmologischen Kenntnisse zur Geltung kommen, sondern auch die Fähigkeit, zwischen kultur- und naturwissenschaftlichen Fragestellungen zu vermitteln. Und das führt mich in meinem geistigen Werdegang zurück in eine Zeit, als ich die Schriften Carl Friedrich von Weizsäckers verschlungen habe. Er hat mich gelehrt, dass Interdisziplinarität nicht die abendliche Grenzüberschreitung wissenschaftlichen Tagwerks, sondern eine Voraussetzung wesentlicher Erkenntnisse darstellt (der Begriff Interdisziplinarität stünde damit selbst zur Diskussion), dass philosophisches Denken die Selbstbezogenheit fachwissenschaftlicher Diskurse hinterfragen muss: „Philosophie stellt diejenigen Fragen, die nicht gestellt zu haben die Erfolgsbedingung des wissenschaftlichen Verfahrens war. Damit ist also behauptet, daß die Wissenschaft ihren Erfolg unter anderem dem Verzicht auf das Stellen gewisser Fragen verdankt. Diese sind insbesondere die eigenen Grundfragen des jeweiligen Fachs. [...] die Biologie fragt normalerweise nicht, was Leben ist, die Psychologie nicht, was man mit Seele meint, was Bewußtsein eigentlich ist. So fragt auch die ganze Wissenschaft normalerweise nicht, was Wert und Wertfreiheit

ist“<sup>1</sup>. Man könnte fortsetzen: Fachwissenschaften, die solche Fragen ernsthaft stellen, geraten schnell aufs Glatteis oder brechen gar ein, d.h. die Tragfähigkeit des Systems wird überschritten. Also dürfen wir uns gewisse Metaebenen des Denkens, die Weizsäcker als philosophisch bezeichnen würde, nicht verbieten lassen.

Unsere Abhandlung erscheint in zweisprachiger Ausgabe und soll damit nicht nur inhaltlich Grenzen überschreiten. Es ist lange her, als mich nordamerikanische Kolleg(inn)en erstmals aufforderten, wissenschaftliche Beiträge auch auf Englisch zu verfassen. Schon in meiner Erfahrung mit deutsch/italienischen Texten stellte der Versuch, Diskurse in zwei Sprachen vorzulegen, eine große Herausforderung dar. Wenn dies auf den folgenden Seiten gelungen ist, dann verdanken wir es Philip Marston, der hier seine Vielseitigkeit unter Beweis stellt (unsere Zusammenarbeit begann in experimentellen Musiktheaterproduktionen): er hat meine labyrinthischen Ausführungen nicht bloß übersetzt, ihnen vielmehr eine sprachliche Parallelwelt geschaffen.

In fruchtbarem „Erdreich“ mögen bescheidene Gedanken zur Blüte kommen; über ein feedback würde ich mich somit freuen<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Carl Friedrich von Weizsäcker, Deutlichkeit. Beiträge zu politischen und religiösen Gegenwartsfragen, Hanser: München/ Wien 1978, S. 167 f.

<sup>2</sup> Email: jo.noller(at)t-online.de

## Einleitung

Die vorliegende Abhandlung ließe sich - zumindest entstehungsgeschichtlich - auf einen Aufsatz „über den schwierigen Umgang mit Gefühlen“ im Musikdenken des 20. Jahrhunderts zurückführen, den ich 1996 in der Österreichischen Musikzeitschrift veröffentlicht habe<sup>3</sup>. Hier wurde der Versuch gemacht, geschichtliche Phasen musikalischer Poetik (fokussiert auf das Denken einzelner Komponisten) in besagtem Zeitraum zu unterscheiden, eine frühere oder klassisch-moderne mit der dialektischen Gegenüberstellung von Igor Strawinsky und Anton Webern, eine mittlere oder hochmoderne Phase mit der Gegenüberstellung von Pierre Boulez und Luigi Nono, eine spätmoderne, zumindest dort hinführende Phase mit dem nicht mehr dialektisch polarisierbaren Positionsgemisch von Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel und Hans-Jürgen von Bose. Die Redaktion der Zeitschrift hatte diesen Aufsatz vor Drucklegung mehreren Komponisten zugeschickt mit der Bitte, ihre eigene Sicht zur darin erörterten Thematik darzustellen.

Einige Kommentare gaben und geben uns auch heute noch zu denken. So äußert sich der taiwanesisch-österreichische Komponist Shih (geb. 1950) auf eine Weise, die bei vielen Kollegen wohl als naiv bezeichnet würde: er hoffe, dass im 21. Jahrhundert „wieder erlaubt sein wird, auch als Komponist Gefühl zu zeigen“<sup>4</sup>. Als Europäer des 20. und 21. Jahrhunderts haben wir das Problem, nicht nur den Traditionen, sondern auch den Reaktionen/ Antireaktionen auf diese Traditionen verpflichtet zu sein. Unsere Handlungen werden einerseits von heimlichen Neigungen, auf der anderen Seite von Imperativen und Verboten bestimmt (und begrenzt).

Dass es Shih aber nicht nur um die naive Bekundung eigener Gefühle geht, zeigt der folgende Satz: „Um den komplexen psychischen Prozeß von panischer Angst zu nachdenklicher Zuversicht [...] in Musik umzu-

---

<sup>3</sup> Joachim Noller, Über den schwierigen Umgang mit Gefühlen. Zur Rolle der Affektivität im Musikdenken des 20. Jahrhunderts, in: Österreichische Musikzeitschrift 51, 1996, S. 611-624. Eine Variante dieses Textes wurde in philosophisch-anthropologischem Kontext meinem Buch: Kleine Philosophie der musikalischen Moderne. Musik und Ästhetik im 20. Jahrhundert (Röhrig: St. Ingbert 2003, S. 133-154) eingefügt.

<sup>4</sup> Shih (der Komponist beschränkt sich auf diesen Namen) in: Österreichische Musikzeitschrift 51, 1996, S. 641.

setzen [er bezieht sich hier auf sein Oratorium *Lebend'ges Land*], muß ich ihn zuerst einmal selber nachvollziehen können - und zwar in allen seinen Abläufen, in allen von ihm angerichteten Verstörungen und Verwundungen, in allen seinen Emotionen“<sup>5</sup>. Der Komponist soll also zum einen Gefühl zeigen, andererseits einen psychischen Prozess „selber nachvollziehen“. Ist damit Ähnliches oder aber etwas ganz anderes gemeint (der Begriff Nachvollzug könnte als imaginärer oder auch kognitiver Vorgang gedeutet werden)? Und unversehens gerät der Taiwanese ins kulturelle Labyrinth seiner Wahlheimat. Allein dieses kleine Beispiel zeigt uns, dass der Umgang mit Gefühlen nicht nur von Gefühlshaltungen, sondern auch von einer komplexen Sprachproblematik abhängt. Einerseits sind wir mit Stereotypen konfrontiert (z.B. häufig mit dem Begriff Ausdruck), andererseits mit einer semantischen Vielschichtigkeit und damit auch mit sprachlichen Differenzierungen, die oft nur schwer zu entschlüsseln sind. Soll man Begriffe deskriptiv oder symbolisch verstehen, in wörtlicher Direktheit oder in übertragener Bedeutung? Was heißt es, wenn Carl Philipp Emanuel Bach um 1750 vom ausführenden Musiker fordert, er müsse selbst gerührt sein, bevor er seine Zuhörer in Rührung versetzen könne. Ist die simplifizierende Rezeption solcher Postulate vielleicht einer verkürzten Sprache geschuldet, indem mit „gerührt sein“ ein viel differenzierteres „Nachvollziehen“ gemeint war? Wir werden uns nicht in sprachanalytische Spitzfindigkeiten verlieren, doch ist Sprachwandel ein Teil jenes historischen Prozesses, den die „Reflexion des Gefühls im Musikdenken“ durchläuft.

\*\*\*

Dies ist kein Buch, dessen wissenschaftlicher Fokus sich auf Emotionen in der Musik richtet, auf die empirische Faktizität, wie Gefühle mit Tönen dargestellt, ausgedrückt oder im Hörer ausgelöst werden; in erster Linie ist es ein Buch über die Idee der Emotion, über ihre Rolle im Szenario sogenannter Musikanschauung. Uns interessiert weniger die Gefühlshaltigkeit der Musik, als vielmehr die Art, wie das Musikdenken dieselbe be- und verhandelt, nicht Emotionen in tatsächlicher Wirkung, sondern wie sie in musikalischen Zusammenhängen gedacht werden, als

---

5 Ebenda, S. 642.

Denkfigur oder als Teil davon. Unser Diskurs ist historischer und philosophischer Natur, (Musik)Psychologie betreiben wir nicht. Das psychologische Denken ist allerdings ein Objekt dieser Abhandlung, da es teilhat an der Art, wie ästhetische bzw. ästhetisch relevante Emotionen gedanklich erfasst werden.

Unsere geschichtlichen Stationen beginnen mit der sogenannten Empfindsamkeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts, weil hier eine kulturelle Gefühlsgeschichte ihren Ausgang nahm (und in der Neuro-Neo-Empfindsamkeit um 2000 vielleicht noch kein Ende gefunden hat), eine Geschichte, die sich aus der Sicht zukünftiger Generationen zur romantisch-modernen Epoche zusammenfügen könnte, wobei die polare Begrifflichkeit (romantisch-modern) durch einen integrativen Terminus zu ersetzen wäre.

Die einzelnen Kapitel unserer Abhandlung sind - teils in freizügiger Chronologie - durch inhaltliche Querverweise aufeinander bezogen, können jedoch als Essays en miniature auch unabhängig voneinander gelesen werden. Essay ist das richtige Stichwort. Es sind Versuche, bescheidene Versuche angesichts des großen Themas, kleine Studien, Skizzen, nicht mehr.

Ich denke, dass sich Emotionalität als Reflexionsgegenstand in jedem ästhetischen Konzept, dem schlichten wie auch dem intellektuell ausgefeilten niederschlägt, dass dieses Thema folglich nicht nur einem spezifisch akademischen Interesse entspringt, weil sich alle Musikhörer damit nolens volens auseinandersetzen. Unser Buchtitel *Seiner Leidenschaften Meister sein* enthält eine Hypothese zur Frage, was solchem Interesse zugrunde liegt. In diesem Zitat (aus Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* von 1752<sup>6</sup>) dringt der Wille durch, Gefühle zu kontrollieren, zu beherrschen, zu bewältigen, mit dem Ziel, archaische Kräfte zu bändigen, die irgendwann als wild und autodestruktiv verstanden wurden. Es geht also, sagt unsere Hypothese (und der englische Titel *In control of the passions* bringt es auf den

---

<sup>6</sup> Der gute Interpret bemühe sich, „im ganzen Leben, seiner Leidenschaften, so viel als möglich ist, Meister zu seyn“ (Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Reprint der Ausgabe Berlin 1752, mit einem Vorwort von Hans-Peter Schmitz, mit einem Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von Horst Augsbach, dtv/ Bärenreiter: München/ Kassel 1992, S. 248; siehe Kapitel III).

Punkt), in der musikalischen Kunst in erster Linie nicht um Kundgabe, um Kommunikation, sondern um Kontrolle, um Einordnung von Gefühlen, und das nicht nur mit dem Ziel kathartischer Läuterung. Reflexionen des Gefühls im Musikdenken sind Stationen eines zivilisatorischen Prozesses, der den Anschein vermitteln mag, als würde er in einer völligen Sublimation oder Aufhebung des Gefühls enden. In diesem Sinne haben einige Musik- und Kulturtheoretiker vorschnell das Ende ästhetischer Emotionalität proklamiert.

Unsere Hypothese mag Ausgangspunkt kritischer Überlegungen sein, man sollte sie aber nicht als antizipiertes Resümee verstehen, vielleicht als roten Faden (es ist nicht der einzige), zu dem sich nachdenkliche Menschen - und einigen werden wir in den folgenden Kapiteln begegnen - ganz unterschiedlich positionieren.

## I

## Gefühle theoretisch

Musik und Gefühl: die Gefahr dieses Themas liegt in seiner Selbstverständlichkeit; zum Musikverständnis in unserem Kulturkreis gehören Gefühlsassoziationen gleichsam als *conditio sine qua non*. Sie zu ergründen, wäre im Zuge wissenschaftlicher Spezialisierung Aufgabe der Musikpsychologie. Doch unser Vorhaben ist nicht (wir haben es in der Einleitung schon umrissen), Gefühle als solche oder in Verbindung mit musikalischen Kunstwerken geltend zu machen bzw. auf derartige Fragen erschöpfende Antworten zu geben, sondern das Denken über das Gefühl und seine Verankerung in der Musik zu beleuchten, wobei wir uns auf die jüngere Tradition, seit dem Empfindsamkeitsschub im 18. Jahrhundert, im Wesentlichen beschränken. Also betreiben wir thematisch fokussierte Kulturgeschichte und könnten eigentlich die verschiedenen Denkweisen über musikalisch repräsentierte oder bewirkte oder ausgedrückte Gefühle entsprechend einordnen, d.h. *ad acta scientiae historicae* legen und mit dem typischen Gefühl des Wissenschaftlers, nämlich einer inneren Befriedigung ob des Erkenntnisgewinns, das Projekt abschließen. Auf diese Satisfaktion werden wir voraussichtlich nicht verzichten, gleichwohl wäre es unehrlich, bei vorliegender Thematik eine durch nichts eingefärbte historische Objektivität vorzutauschen. Wir können und wollen uns als Subjekt nicht verleugnen, unser Interesse an der Musik, unsere eigene Beschäftigung mit ihr, unser emotionales Involviertsein, unsere eigenen Fragen, die Gefühlsassoziationen und –mechanismen betreffend, Fragen, die nicht nur an die Gründe musikalischer Kunst, sondern auch an die Urgründe menschlicher Existenz rühren.

Somit können wir auch nicht so tun, als würde der Inhalt des Gefühlsbegriffs, seine De- und Konnotationen uns nur in konsequenter historischer Relativierung, also aus der Sicht „alter“ Musikdenker, beschäftigen. Uns bewegt die Frage, was denn das sei, das sich mit musikalischen Klängen so selbstverständlich verknüpft, dem wir aber auch in klangloser Form nicht aus dem Wege gehen können: was ist ein Gefühl? Dabei müssen wir weder umfassende noch letztgültige Antworten suchen. Abgesehen davon, dass diese Problematik uns existenziell tangiert,

hoffen wir, auf einige Aspekte zu stoßen, die bei der Erörterung ästhetischer Applikation von Nutzen sind.

\*\*\*

Was ist ein Gefühl? Wir wagen nicht, dieses Was zu definieren, da wir zu wissen glauben, dass es sich jeglicher Festlegung entzieht. Nehmen wir einen sehr jungen, inzwischen alltäglichen Terminus, die „gefühlte Temperatur“. Diese ist hochkomplex, durch subjektive, aber auch objektive Faktoren bestimmt: durch subjektive, d.h. momentane Befindlichkeiten, aber auch personengebundene, genetisch bedingte psychophysische Eigenschaften, und durch objektive Faktoren, z.B. Wind, Feuchtigkeit, Lichtverhältnisse, Wärmeentwicklung, überhaupt durch Entwicklungen, nicht nur durch Zustände etc. Und hierbei handelt es sich um einen

---

7 Ich habe zahlreiche Publikationen herangezogen, in denen aus psychologischer Sicht diese Frage erörtert wird und von denen ich einige, da sie im Text nicht zitiert werden, hier auflisten möchte:

Mark Galliker, *Psychologie der Gefühle und Bedürfnisse. Theorien, Erfahrungen, Kompetenzen*, Kohlhammer: Stuttgart 2009; Jörg Merten, *Einführung in die Emotionspsychologie*, Kohlhammer: Stuttgart 2003; Manfred Holodynski, *Emotionen - Entwicklung und Regulation*, Springer: Heidelberg 2006; Wolfgang Rost, *Emotionen. Elixier des Lebens*, Springer: Heidelberg 2001; Lothar Schmidt-Atzert, *Lehrbuch der Emotionspsychologie*, Kohlhammer: Stuttgart etc. 1996; Ernst Heinrich Bottenberg/ Henning Daßler: *Einführung in die Emotionspsychologie*, Roderer: Regensburg 2002; Jürgen H. Otto/ Harald A. Euler/ Heinz Mandl (Hgg.), *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Psychologie Verlags Union: Weinheim 2000; Rainer Reisenzein/ Wulf-Uwe Meyer/ Achim Schützwohl, *Einführung in die Emotionspsychologie*, Bd. I-III, Verlag Hans Huber: Bern etc. 2003; Hans-Otto Karnath/ Peter Thier (Hgg.), *Neuropsychologie*, Springer: Heidelberg 2006; Siegfried Guggel/ Manfred Herrmann (Hgg.), *Handbuch der Neuro- und Biopsychologie (= Handbuch der Psychologie, Bd. 8)*, Hogrefe: Göttingen etc. 2008; Richard J. Davidson/ Klaus R. Scherer/ H. Hill Goldsmith (Hgg.), *Handbook of affective sciences*, Oxford University Press: Oxford etc. 2003; Dieter Korczak/ Joachim Hecker (Hgg.), *Gehirn - Geist - Gefühl (= Schriftenreihe „Praktische Psychologie“*, hg. v. D. Korczak, Bd. XXIII), ISL: Hagen 2000.

Einen einführenden Überblick zur vorliegenden Thematik hat Martin Hartmann verfasst (bezeichnenderweise kein Psychologe, sondern Philosoph und deshalb nicht unter dem Zwang psychologischer Theoriebildung), dessen Lektüre ich wärmstens empfehle: Martin Hartmann, *Gefühle. Wie die Wissenschaften sie erklären*, Campus: Frankfurt a.M. etc. 2005.



hauptsächlich sensuellen, vergleichsweise oberflächlichen Vorgang; gingen wir in die Tiefe all dessen, was Gefühl genannt wird, würde uns schwindlig. Was - so könnte man provokativ fragen - haben die großen Gefühle, die als Lebensmotiv gewertet werden, mit gefühlter Temperatur gemeinsam?

Ein Blick in die einschlägige wissenschaftliche Literatur, in Wörterbücher, Einführungen und Abhandlungen überrascht uns. Die Psychologen stellen ihren eigenen Ausführungen nicht selten eine Entschuldigung zum allgemeinen Stand der Emotionspsychologie voran, welcher mit deutlichen Worten als problematisch, als konfus, als unausgegoren oder unausgereift beschrieben wird. Mit anderen Worten: die Psychologie tut sich äußerst schwer mit der Bestimmung dessen, was, als Gefühl oder Emotion bezeichnet, dem Alltagsbewusstsein selbstverständlich scheint, sie tut sich vor allem schwer damit, den Ansprüchen exakter Wissenschaft zu genügen.

Auffallend ist bei vielen Definitionen und Erklärungsmodellen, wie man Emotionales einem Bereich, nicht selten einer fremden Wissenschaftsdisziplin zuschreibt, überantwortet, quasi unterordnet und damit seine Eigenständigkeit (d.h. jegliche Eigenständigkeit), darüber hinaus aber auch die fachliche Zuständigkeit der Psychologie in Frage stellt. Solche Erklärung entspricht dann ebenso dem wissenschaftlichen wie dem weltanschaulichen Blickwinkel des Autors, hebt einen Aspekt besonders hervor, während alle anderen vernachlässigt werden, begünstigt also einen Partikularismus, der, anstatt kontributiv verstanden, mit allzu großem Anspruch pars pro toto gesetzt wird.

Dieser moderne Partikularismus ist in besonderem Maße ideologischen Überzeugungen geschuldet. Als Beispiel sei auf einen Grundsatzartikel zur Emotionspsychologie von Ute Osterkamp in einem als „Grundkurs“ titulierten Lehrbuch von 1986 verwiesen. Nachdem die Autorin kenntnisreich die verschiedenen Theorien beschrieben hat, offeriert sie als Lösung aller Unzulänglichkeiten ihre Version sogenannter kritischer Psychologie: „Emotionen sind keine Privatsache oder rein psychische Phänomene [...] Sie sind vielmehr Widerspiegelung der objektiven Realität in der subjektiven Befindlichkeit, somit an die objektive Realität gebunden und nur über deren Änderung bzw. über die prinzipielle Erweiterung der Handlungsfähigkeit dieser gegenüber grundlegend zu

verändern“<sup>8</sup>. Diese Denkweise ist marxistisch geschult und würde - wie es in vielen Abhandlungen auch geschehen ist - auf eine Soziologisierung der Emotionspsychologie hinauslaufen. Man könnte den Satz: Emotionen seien keine rein psychischen Phänomene zuspitzen: psychische Phänomene sind nie rein psychisch, die Erkenntnis ihrer psychischen Phänomenologie sollte jedoch von Psychologen bei aller Unzulänglichkeit ausgeschöpft und nicht verdrängt werden.

In jüngerer Geschichte gingen Ideologisierung und wissenschaftliche Theoriebildung bisweilen Hand in Hand. Die Theorie sollte partikularistische Erkenntnisse in einen diskursiven Begründungszusammenhang einbetten und - nicht zuletzt - wissenschaftlich nobilitieren. Wenn Dieter Ulich fordert, „das immer noch vorherrschende naturwissenschaftlich-elementaristische Gegenstandsverständnis zu überwinden und eine person-bezogene Forschung zu entwickeln“, dann impliziert das eine grundsätzliche Infragestellung psychologischer Theoriebildung, wobei fachwissenschaftliches Denken hier nicht an eine Fremddisziplin „abgeschoben“, sondern traditionsbewusst fortgeführt wird: „Gefühle ernst nehmen heißt in dieser Sicht, Individuen in ihrer Subjektivität als Person ernst nehmen. Dies bedeutet zugleich eine Parteinahme für die ‚Vielfalt menschlicher Innerlichkeit [...]‘“<sup>9</sup>. Mit Recht wird hier die Realitätsferne manch wissenschaftlicher Emotionstheorie herausgestellt (weitere Kritikpunkte sind die Überbetonung der Bewusstmachung sowie handlungsregulativer Funktionen<sup>10</sup>); gleichwohl mag auch das elementaristische Gegenstandsverständnis in der Tradition abendländischer Naturwissenschaft seinerseits dazu beitragen (und mit dieser komplementären Funktion wäre es schon relativiert), gewissen Einseitigkeiten - z.B. der subjektivistischen oder individualistischen Art - entgegenzuwirken; der Frage nach dem Integral jener Vielfalt menschlicher Innerlichkeit und damit verbundenen theoretischen Erwägungen - und mögen sie immer Stückwerk bleiben - sollten wir nicht aus dem Wege gehen.

---

8 Ute Osterkamp, Emotion, in: Günter Rexilius/ Siegfried Grubitzsch (Hgg.), Psychologie. Theorien - Methoden - Arbeitsfelder. Ein Grundkurs, Rowohlt: Reinbek 1986, S. 358.

9 Dieter Ulich, Emotion, in: Roland Asanger/ Gerd Wenninger (Hgg.), Handwörterbuch Psychologie, Psychologie Verlags Union: Weinheim 1999, S. 129, 131.

10 Ders./ Philipp Mayring, Psychologie der Emotionen, Kohlhammer: Stuttgart 2003, S. 56, 60 f.

\*\*\*

In den verschiedenen emotionspsychologischen Theorien werden einzelne Bereiche fokussiert, die in landläufiger Bedeutung nicht als genuin emotional gelten. Gefühle wären demnach physiologisch (durch körperliche Prozesse, Körperempfinden), kognitiv (durch gewisse Modi der Beurteilung und Bewertung von Ereignissen), ästhetisch (durch die Selbst- und Fremdwahrnehmung) oder behavioristisch (durch spezifische Formen des Verhaltens) definiert.

Eine in der geistigen Entwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts als kulturologisch zu bewertende Richtung ist die Physiologisierung der Gefühlswelt. Metaphysische Zuordnungen wurden demnach negiert (was entweder der materialistischen Weltanschauung oder aber dem Postulat naturwissenschaftlicher Verifizierbarkeit entsprach), Emotionalität wurde mit physiologischer Erregung identifiziert, im Extremfall darauf reduziert, und so einer wissenschaftlichen Objektivier- und Messbarkeit zugeführt. Schon in den 1880er Jahren provozierte William James mit einer Umkehrung des herkömmlichen Ursache-Wirkung-Schemas physiologischer und emotionaler Vorgänge<sup>11</sup>. Anstatt physiologische Veränderungen als bloße Folgeerscheinungen zu betrachten, postulierte er deren Ursächlichkeit. Demnach weinen wir nicht, weil wir traurig sind, sondern wir sind traurig, weil wir weinen. Ob solche Provokation als dialektische Antithese konzipiert, ob sie als sich selbst genügende Theorie (miss)verstanden wurde, sei dahingestellt, die Zuspitzung hat in der Wissenschaftsgeschichte ihre Wirkung getan. Für unsere kunstästhetischen Zwecke ist diese Theorie insofern interessant, als sie ein gewisses Primat des emotionalen Ausdrucks gegenüber der Emotion selbst postuliert, als ob sich im Gefühlsausdruck Elementares ereignen würde und im Gefühl dessen (sekundärer) Effekt.

Die physiologische Verortung der Emotionen hat auch im 20. Jahrhundert die Forschung beschäftigt und ist schließlich bei der Neurologie angelangt, welche Emotionalität auf neurale Funktionen des Hirns zu-

---

<sup>11</sup> Man nennt es die James-Lange-Theorie, da sie zur selben Zeit vom US-amerikanischen Psychologen und Philosophen William James und vom dänischen Arzt und Psychologen Carl Georg Lange formuliert wurde.

rückführt und dabei auch der Wahrnehmung von Musik großes Interesse entgegenbringt. Neurophysio- und psychologen fordern die Kulturwissenschaften heraus, indem sie vorgeben, nicht nur den Schlüssel zum Verständnis von Emotionalität, sondern auch von künstlerischer Wahrnehmung gefunden zu haben.

Die jüngere Neuroforschung lässt sich freilich nicht nur in physiologisch-reduktionistischer Tradition erklären, da sie vor allem auch kognitive Emotionstheorien rezipiert, die im 20. Jahrhundert entwickelt wurden. Ein Beispiel finden wir im Denkmodell von Richard S. Lazarus: Emotionen sind demnach „organisierte psychophysiologische Reaktionen auf Neuigkeiten über momentane Beziehungen [der Person] zu ihrer Umwelt. ‚Neuigkeiten‘ ist eine umgangssprachliche Bezeichnung für Wissen oder Überzeugungen über die Bedeutung der Person-Umwelt-Beziehungen für das persönliche Wohlergehen. Die Qualität (z. B. Ärger vs. Furcht) und die Intensität (die Stärke der Mobilisierung oder der motorisch-physiologischen Veränderung) der emotionalen Reaktion hängt ab von subjektiven Bewertungen - ich nenne sie kognitive Bewertungen - dieses Wissens in Bezug darauf, wie es auf kurze und lange Sicht um unsere Ziele steht, und von der auf diese Beziehung gerichteten Handlungstendenz“<sup>12</sup>. Man könnte auch sagen: jede emotionale Reaktion ist eine besondere Art der Kognition, der Einschätzung, Beurteilung, Bewertung umweltlicher Ereignisse und ihrer Bedeutung für das Subjekt, der Beurteilung einer persönlichen Situation, die darauf abzielt, selbige zu bewältigen.

In konziser Formulierung bezeichnet Robert C. Solomon, US-amerikanischer Philosoph und bedeutender Kognitivist, Emotionalität als „ein komplexes System von Urteilen über die Welt, über Menschen und unsere Stellung in der Welt“<sup>13</sup>. In solchen Theorien wird die Gefühlswelt mit Erkenntnis verknüpft und damit - willentlich oder nicht - auf eine Bewusstseinssebene gehoben. Die *Stanford Encyclopedia of Philosophy* enthält in der conclusion des Artikels *emotion* folgende lehrsatzähnliche Aussa-

---

12 Richard S. Lazarus zit. n. Achim Schützwohl, Die kognitive Emotionstheorie von Richard S. Lazarus, in:

<http://www.uni-bielefeld.de/psychologie/ae/AE02/LEHRE/Lazarus.pdf>, S. 18.

13 Robert C. Solomon, Emotionen und Anthropologie: Die Logik emotionaler Weltbilder, in: Gerd Kahle (Hg.), Logik des Herzens. Die soziale Dimension der Gefühle, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1981, S. 239.

ge: „emotions are typically conscious phenomena“<sup>14</sup>. In der Begriffsbestimmung, die wir mehreren Abhandlungen und Lehrbüchern deutscher Sprache entnehmen können, werden Emotionen als bewusst gemachte Gefühle definiert, was terminologisch problematisch ist, da der Sammelbegriff Emotionalität in diesem Sinne niemals differenziert wird und es den Anschein hat, als sollten Emotionen als Bewusstseinsphänomene in den Vordergrund gestellt, unbewusste Gefühle aber als bloßes Vorstadium behandelt werden. Gleichwohl zeigt sich in solcher Tendenz ein gewisses Wissenschaftsverständnis, das sich den Forschungsgegenstand verfügbar macht und ihn dafür aus den dunklen Katakomben des Unterbewusstseins in die lichten Räume des Bewusstseins holt.

Wir haben schon angedeutet, dass die Neuropsychologie physiologische und kognitivistische Denkformen zusammenführt. Emotions-theoretisch hat sich vor allem Antonio R. Damasio einen Namen gemacht<sup>15</sup>. Damasio greift das Denken William James wieder auf, indem er dem Gefühlsausdruck, das sind „Akte oder Bewegungen“, die „sich im Gesicht, in der Stimme und in bestimmten Verhaltensweisen manifestieren“<sup>16</sup> (sogenannte „emotions“) zeitliche Priorität zuerkennt und das Gefühl („feeling“) daraus konsekutiv hervorgehen lässt (wobei die umgangssprachlichen Begriffe weit entfernt sind von Damasios spezifischer Semantik). Dieses Gefühl stellt sich nun als komplexer Vorgang dar: „Ein bestimmtes Gefühl zu empfinden, etwa Lust, ist die Wahrnehmung, dass sich der Körper in einer bestimmten Verfassung befindet. [...] Kurz, der wesentliche Inhalt von Gefühlen ist die Abbildung eines bestimmten Körperzustands. Das Substrat der Gefühle sind neuronale Muster, die einen bestimmten Körperzustand darstellen und aus denen ein mentales Bild des Körperzustands gebildet wird. Ein Gefühl ist im Wesentlichen eine Vorstellung - eine Vorstellung des Körpers, seines Inneren, unter

---

14 Es folgt eine Relativierung („yet dispositions to manifest certain emotion types, such as irascibility, are often unconscious“), welche die vorangegangene Definition jedoch prinzipiell nicht außer Kraft setzt: Ronald de Sousa, Emotion, in: The Stanford Encyclopedia of Philosophy, hg. v. Edward N. Zalta, in: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/emotion>

15 Wir beziehen uns hier vor allem auf Antonio R. Damasio, *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen*, aus dem Englischen von Hainer Kober, Ullstein/List: Berlin 2005.

16 Ebenda, S. 38.

bestimmten Umständen“<sup>17</sup>. Gefühle dieser Art setzen Bewusstsein voraus („ohne Bewusstsein sind wir nicht in der Lage zu fühlen“<sup>18</sup>) und vollziehen sich, wie der Autor mehrfach hervorhebt, in Verbindung mit Gedanken. Demnach kombiniert feeling körperliche mit Wahrnehmungs- und Denk-Prozessen; verschiedene theoretische Ansätze finden in diesem Konzept zusammen, in dem der Partikularismus wissenschaftlichen Denkens folglich überwunden scheint; und dennoch: die psychologische Leerstelle, die Suche nach dem emotionalen Proprium, dem eigentlichen Kernbezirk des Emotionalen bleibt uns erhalten. Auch Damasio verteilt diesen Kern auf emotionale „Außenbezirke“. Im Übrigen ist bemerkenswert, wie unbeirrt die jüngste Forschung ideologischen Konventionen verhaftet bleibt, wie der wissenschaftliche (nicht emphatisch verstandene) Fortschritt, der neurophysiologischen Erkenntnissen tatsächlich zu verdanken ist, dadurch verdunkelt wird. Den kognitiv aufgeladenen feelings geht, wir haben es schon zitiert, ein recht unvermitteltes *Espressivo*, d.h. entsprechende Ausdrucksakte voraus. Zuerst seien da „die Emotionen und dann die Gefühle, weil die Evolution zuerst die Emotionen und dann die Gefühle hervorgebracht hat“<sup>19</sup>. Der Evolutionismus gibt vor, wie sich Emotionen zu entfalten haben: vom elementaren Gefühlsausdruck hin zum (wohlbemerkt höher entwickelten) emotionalen Wahrnehmen und Denken, wo es nur noch ein Schritt ist zur dialektischen Aufhebung dessen, was als Gefühl bezeichnet werden kann. Damasio in seinem bekanntesten Buchtitel<sup>20</sup> dokumentiertes Schlagwort „Ich fühle, also bin ich“ müsste eigentlich heißen: ich nehme meine Gefühle wahr, also bin ich (und kommt damit Descartes' berühmtem Diktum „Ich denke, also bin ich“ doch wieder recht nahe).

Die Phylogenese menschlicher Emotionalität, also ihre Entwicklung im Laufe der Menschwerdung, scheint sich nun in jeder Aktualgenese, also in der Entwicklung all unserer täglichen Emotionen zu spiegeln bzw. in einer Momentform zu wiederholen, weil die Evolution uns so programmiert hat. Im Übrigen stützen sich sehr viele Gefühlstheorien auf darwinistisches Denken, indem sie den Eindruck erwecken, als ob

---

17 Ebenda, S. 106 f.

18 Ebenda, S. 132 f.

19 Ebenda, S. 40.

20 Ders., *Ich fühle, also bin ich*. Die Entschlüsselung des Bewusstseins, aus dem Englischen von Hainer Kober, Ullstein/ List: München 2000.

Emotionen als willfähige Funktionsträger dem evolutionär verstandenen Überlebenskampf zur Verfügung stünden. Eine unpräntöse phänomenologische Untersuchung könnte dieser und anderen Arten der Instrumentalisierung einen emotionalen Zustand entgegenhalten, landläufig Gefühlsverwirrung genannt, der offensichtlich nicht allein in subjektiver, sondern auch in objektiver Betrachtung nur schwer einzuordnen ist und in dem sich die plurale Intentionalität, die Richtungsvielfalt emotionaler Komplexe manifestiert. Auch menscheitsgeschichtlich könnte solche Vielfalt von Bedeutung sein.

\*\*\*

Wenn Psychologen und Neurologen - dem Zeitgeist verpflichtet - die kognitiven Aspekte der Emotionalität hervorheben und damit Gefühle auf die Ebene begrifflicher Rationalität heben, dann möge uns erlaubt sein, mit kognitiver Absicht dem gedanklichen Kontext des Fühlens in seiner Versprachlichung, im alltäglichen Umgang mit dem Gefühlsbegriff, nachzuspüren. Was de- und konnotieren wir, wenn wir Gefühl sagen? Tatsächlich offenbart sich eine physiologische Basis, konkreter eine physiologisch-ästhetische Basis, die körperliche Wahrnehmung betrifft und im Bereich des Sinnlichen angesiedelt ist. Wir fühlen etwas, beginnend mit dem Tastsinn und schließlich mit allen Sinnen. Zur Jahrtausendwende (wie im übrigen schon ein Jahrhundert davor) gab es im Bemühen, alle menschlichen Funktionen im körperlich-sinnlichen Kontext zu rekonkretisieren, einen Hang zum Sensualismus: „Aus den historischen Befunden über die Verdeckung und Verdrängung des Leibes und der Gefühle läßt sich indirekt erschließen, als was sie primär zu verstehen sind: Gefühle sind Tonarten des eigenleiblichen Spürens“<sup>21</sup>. Mag die Betonung der sinnlichen Komponente hier abermals dem Zeitgeist geschuldet sein (auch eine dem Autor möglicherweise unbewusste Nähe zu neuropsychologischen Formulierungen aufweisen), so ist deren allgemeine Bedeutung durchaus sachlich fundiert und entsprechend verifizierbar. In Grimms *Deutschem Wörterbuch* werden zu „Bedeutung und

---

21 Hartmut Böhme, Gefühl, in: Christoph Wulf (Hg.), Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Beltz: Weinheim/ Basel 1997, S. 535.

Gebrauch“ des Gefühlsbegriffs sieben Punkte aufgezählt, die ersten drei lauten folgendermaßen:

- „1) als subst. zu fühlen, tastend prüfen u.ä. [..]
- 2) zu fühlen, empfinden, d.h. sinnlich empfinden [..]
- 3) gefühl der seele, das freilich von dem sinnlichen nie ganz getrennt oder zu trennen ist, wie dieses nicht von jenem [..]“<sup>22</sup>.

Im Gefühl manifestiert sich die Tatsache, dass Sinn und Sinnlichkeit eng verknüpft sind, dass in menschlicher Erlebniswelt der Sinn nach sinnlicher Realisation verlangt (darin begründet sich u.a. die Existenz der Kunst), dass sinnliches Erleben jedoch für sich allein noch keinen Sinn macht, man könnte sagen: einen geistigen Überbau erfordert, wobei die menschliche Entwicklungsgeschichte auch dadurch gekennzeichnet ist, dass die sinnliche Basis sich von den Zwängen sinnhafter Überbauten hin und wieder befreien möchte.

Dieser Gedankengang führt uns zur Steigerung des sinnlichen Gefühls im Trieb und zu dessen Reflexion in Freudscher Psychoanalyse. Es stellt sich die Frage, wie emotionale Prozesse zivilisiert und kulturell eingepasst werden. Gibt es jenen integralen Sublimationsprozess, der unser Gefühls- und unser Triebleben gleichermaßen betrifft? Und was geschieht, wenn Gefühle derart verwandelt werden? Wann darf von souveränem Verzicht die Rede sein, wann von unbewusster Verdrängung, von Verlagerung (wohin?) oder von Symbolisierung (in kulturellen, vielleicht künstlerischen Objekten)? In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden psychoanalytische Ideen ideologisch zugespitzt, indem man die Entsublimierung von Trieb und Affekt als Befreiungsaktion deklarierte. Der französische Philosoph Jean-François Lyotard bezog solche Vorstellungen auf die Vokalmusik Luciano Berios: durch strukturelle Auflösungserscheinungen, durch Sprach-Dekonstruktionen würde in experimentellen Werken wie *Sequenza III* Affektivität - in offensichtlicher Nähe zu libidinöser Energie - freigesetzt, würde ein neues Espresso zur Geltung gebracht (ein katalysatorischer Akt im Prozess personaler Befreiung und Entfaltung, der Enttabuisierung, der Enthemmung)<sup>23</sup>.

---

22 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 5 (ursprünglich 4. Band, 1. Abtheilung, 2. Theil), bearbeitet von Rudolf Hildebrand und Hermann Wunderlich, Hirzel: Leipzig 1897, Nachdruck: dtv: München 1999, Sp. 2167, 2169.

23 „Das Auseinanderbrechen der Bedeutungseinheiten, die Unordnung in der Verbindung distinktiver Einheiten, das Simulakrum von tranchierter Prosodie, veranlas-



Man bedenke, dass die neue Musik, die vielfach mit dem Vorwurf der Verkopfung, der rationalistischen Verdrängung von Gefühlen konfrontiert wurde, hier als Ausdruck einer von bürgerlichen Konventionen befreiten Emotionalität erscheint. Bei Lyotard wird, wie in vielen Kundgebungen des 20. Jahrhunderts, die Gefühlswelt ideologisch auf eine Weise funktionalisiert, die den wissenschaftlichen Partikularismus, die Isolierung von Teilaspekten, noch radikalisiert, andererseits aber auch zur Belebung wissenschaftlicher Debatten beiträgt.

Ein ideologisches Denken, das um die Begriffe Befreiung und Verdrängung kreist, wird Gefühlsbereichen nicht gerecht, die sich ohne Verdrängungsmotive im Verborgenen abspielen: das verhehlte, nicht mitgeteilte Gefühl, der verweigerter Gefühlsausdruck. In der Geschichte des Pinocchio von Carlo Collodi gibt es den Puppenspieler, der seine raue „Schale“ kultiviert und bei jeder Mitleidsregung in ein Niesen verfällt; und in diesem Niesen verbirgt sich das Mitleid, das von Kennern seiner Persönlichkeit aber auch dekodifiziert werden kann. In gewissen Situationen ist die Authentizität eines Gefühls in der Absicht zu erkennen, selbiges nicht kundzutun; die vorschnelle Offenbarung, die ostentative Darstellung eines Gefühls steht im Verdacht, dasselbe egoistisch-zweckdienlich in Szene zu setzen. In gesellschaftlicher Ritualisierung können theatralische Formen der Gefühls-„Darstellung“ aber auch einen moralischen Sinn verleihen: man denke an die im alten Europa wie auch in anderen Kulturen gebräuchliche rituelle Handlung sogenannter Klageweiber, denen der Ausdruck, die Kundgabe des Trauerns übertragen wird, ein Ritus, bei dem Klage einen gesellschaftlichen Akt darstellt, in

---

sen den Hörer, den Klangbestandteilen der Sprache die schwere Last des Affektiven zurückzuerstatten. [...] Die ‚freie‘ affektive Energie verhält sich gleichgültig gegenüber den Regeln der Schicklichkeit, gegenüber der Vorschrift, nicht zu lachen, wenn man weint. Die affektive Polyvalenz unterschiedlicher vokaler Klanglichkeit [...] produziert eine Art Raum emotionaler Simultaneität, die eine Herausforderung an die Gefühlsrhetorik darstellt“ („L'éclatement des unités significatives, le désordre de l'assemblage des unités distinctives, le simulacre de découpage et de prosodie, obligent l'auditeur à restituer aux constituants sonores de la langue leur lourde charge en affect. [...] L'énergie affective ‚libre‘ est indifférente aux règles de la bienséance et à la prescription de ne pas avoir à rire quand on pleure. La polyvalence affective des différentes sonorités vocales [...] produit une sorte d'espace de simultanéité émotionnelle qui est un défi à la rhétorique des sentiments“: Dominique Avron/ Jean-François Lyotard, „A few words to sing“. Sequenza III, in: *musique en jeu* 2, 1971, S. 37-40).

dem Gefühle nicht als individuelle Regungen zur Geltung kommen und gerade deshalb uns heutzutage so fremd erscheinen. Offensichtlich sind Europas gegenwärtige Ausdrucksformen an einen Individualismus gebunden, der auch gemeinsam erlebter Emotionalität seinen Stempel aufdrückt.

\*\*\*

Im 20. Jahrhundert standen Künstler, Wissenschaftler und andere Kulturschaffende, die neue Wege beschritten, in einem Erbschaftsdilemma, sei es, dass angeblich revolutionäre Neuerungen sich - zumindest partiell - auf Traditionen zurückführen ließen oder eine akzeptierte Erbschaft an unerwünschte Konventionen geknüpft war, sei es, dass man sich gewisser Erbteile nur schwer entledigen konnte. In Kultur und Kunst herrschte ein Alteritäts-, ein Abgrenzungszwang im Verhältnis zur vorangegangenen Epoche, und alsbald tauchte ein Denkschema auf, nach dem die neue Epoche, Moderne genannt, von einer alten zu unterscheiden war, die man mit dem undifferenzierten Etikett „romantisch“ versah. Diese Begrifflichkeiten wurden auf die Kultur generell, sodann auf verschiedene Künste, in besonderem Maße auf die Musik angewandt, bei der - weniger differenziert als in anderen Künsten - ein ganzes Jahrhundert der Rubrik Romantik zugeordnet war.

Mit diesem Epochenbegriff und dem chronologisch darauf folgenden der Moderne - zu dieser Feststellung bedarf es keiner detaillierten Exemplifizierung - werden gegensätzliche Emotionskulturen assoziiert: die angeblich gefühlvolle Romantik, und danach eine Moderne, die nicht selten als gefühllos kritisiert wird, der man nachsagt, Gefühlsinhalte der Romantik zu negieren, Gefühlsinhalte, die dieser zugeschrieben werden. Demnach wäre die ältere Epoche und das, wofür sie steht, gefühls-, die jüngere vernunftbetont, und dieser Dualismus - bisweilen unverhohlen banal und wenig differenziert - ist inmitten anspruchsvoller Dialektik mancher wissenschaftlichen Abhandlung beigemischt. In künstlerischer Poetik des 20. Jahrhunderts wurde diese Antihaltung freilich weniger banal, in verschiedenen, bisweilen höchst subtilen Varianten durchgespielt: Künstler objektivierten, versachlichten, intellektualisierten, rationalisierten ihre Kunst, und die Qualität hing nicht davon ab, was, sondern wie sie es taten. Die Musik - darauf werden wir in diesem Buch des

öfteren zurückkommen - betrifft das in besonderem Maße. Die Sache wird prekär, wenn sich das Romantik-Bild als Konstrukt (vielleicht gar als eine Art Popanz) herausstellen sollte, das die eigenen Modernisierungsbestrebungen in ein differenziales Verhältnis setzt, die eigenen Konturen schärft, den Kontrast erhöht, und dabei möglicherweise doch nur Geschichtsklitterung betreibt. Die Frage ist nun aber, inwieweit auch die Lehre vom Gefühl, die zuständige Wissenschaft - eine Psychologie, die sich als modern verstand - vom antiromantischen Zeitgeist betroffen war, inwiefern auch sie dem Appell unterstand, von einer bestimmten Gefühlhaftigkeit Abstand zu nehmen. Wir könnten die Hypothese aufstellen, dass die Emotionspsychologie auch aus diesem Grund „blockiert“ war, zumindest gewissen Hemmungen unterlag, dass der Erfolg kognitivistischer Lehren nach dem 2. Weltkrieg dadurch begünstigt wurde.

Wie das künstlerische trifft jedoch auch das wissenschaftliche Erneuerungsbestreben auf eine Persistenz tief verankerter Vorstellungen. Überhaupt ist die Abhängigkeit von Traditionen gerade in der Gestaltung und Reflexion fundamentaler Lebensfunktionen folgenreich, dabei sind wir von Denkweisen präfiguriert, die selbstverständlich viel weiter zurückreichen als das besonders für die deutsche Kultur so prägende frühe 19. Jahrhundert. In der christlich-abendländischen Kultur spielt die Idee von der Seele, von kreatürlicher Beseeltheit eine große Rolle, die in der Moderne verständlicherweise infrage gestellt wird. Ein interessantes Beispiel ist der Versuch einer historisch-anthropologischen Definition des Gefühls bei Hartmut Böhme, der Vorstellungen des Seelischen, menschlicher Innerlichkeit schlechthin ablehnt und sich die Aufgabe stellt, diese Konzeption durch eine andere zu ersetzen. Er postuliert eine Rephysiologisierung des Gefühls und tut es in einer Art, die - wir haben es schon zitiert - der sensualistischen Tradition nahekommt. Gefühle seien körperlich-sinnlich, seien durch Subjektivität definiert („das strikt ich-bezogene Spüren“<sup>24</sup>), aber der Autor gibt sich selbst keineswegs davon überzeugt, dass solche Merkmale den von ihm angeprangerten Seelen- und Innerlichkeitskult ersetzen, und so kehrt er - durchaus überraschend - in präsozialistische, in magische Zeiten unserer Kultur zurück: ihm scheint ratsam, „wieder eine Kultur der Gefühle zu entwickeln, in der

---

24 Böhme, S. 536.

die ältere, und phänomenologisch triftigere, Erlebnisform wieder zugelassen und eingeübt wird: Gefühle als Mächte zu erfahren, die das Ich betreffen und ergreifen“<sup>25</sup>. Worin besteht nun diese ältere Erlebnisform? Zuvor heißt es unter Berufung auf Forschungen von Hermann Schmitz: im Laufe ihrer Geschichte habe die griechische Kultur eine Umcodierung im Verständnis der Gefühle vorgenommen und dabei folgende Urvorstellung verdrängt: „Alle Gefühle waren leiblich; sie wiesen differenzierte räumliche Formen und Richtungen auf [...]; sie wurden als Mächte verstanden, die den Fühlenden unwiderstehlich ergreifen und durchwirken (weswegen der Fühlende den Gefühlen gegenüber in eine eigentümlich exzentrische und passive Position geriet). Schließlich stellten das Dämonische, Numinose und Theurgische eben diese Gefühlsmächte dar. Es gab keine Interiorisierung von Gefühlen“<sup>26</sup>. Es ist interessant zu sehen, wie Böhme sich bemüht, die Denktradition von Seele und Innerlichkeit zu umgehen und dabei die Notwendigkeit erkennt, solches mit einer anderen Größe zu besetzen. Er tauscht die Metaphysik einer jüngeren mit jener einer älteren Kultur, ohne jedoch in irgendeiner Weise sich zu dieser Weltanschauung zu bekennen, als würde aus atheistischer Überzeugung die Existenz eines personalen Gottes mit der Existenz eines personalen Teufels widerlegt. Der Autor konstruiert einen Ausweg, findet dabei aber kein Substitut für die zu widerlegende Fundamentalidee. Es ist ein Beispiel für die Persistenz kulturellen Erbes. Antithesen scheinen oft wirkungslos; allein die Sprache fixiert unsere Vorstellungswelt (Emotion, das Herausbewegte, also von „innen“ Kommende, nach „außen“ Gerichtete), es bedarf wirklicher (nicht nur vermeintlicher) Paradigmenwechsel, wenn solche De- und Konnotationen in überzeugender Weise vermieden und wirkliche Alternativen gefunden werden sollen<sup>27</sup>.

---

25 Ebenda, S. 543.

26 Ebenda, S. 531.

27 Den Verfechtern eines eindimensional-materialistischen Körperkults mag ein Passus im Roman *Der blaue Himmel* von Galsan Tschinag (Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1994) zu denken geben. Er beschreibt die Winterabendstimmung in einer Jurte, der mobilen Behausung tuwinisch-mongolischer Nomaden, aus der Sicht eines Kindes: „Mal dröhnte, mal summte es im Ofen, und der Laut übertrug sich auf den Kessel, in dem Fleisch kochte, und der Duft, der diesem entströmte, verdichtete sich von Augenblick zu Augenblick, schien sich mit allem, was im flackernden Lichtschein lag, zu einem Ganzen zu verbinden, in alles einzuwachsen, und dies wohl bewirkte, daß

Unsere Erkenntnisse sind sprachgebunden, und so ist es interessant zu beobachten, wie Wissenschaft im Dreieck zwischen traditionellen Begriffen, deren Umprogrammierung und Neologismen agiert. Allein die Beobachtung solcher „Begriffswanderungen“ mag der grundsätzlichen Skepsis Vorschub leisten, ob für Basiskategorien des menschlichen Seins überhaupt sinnvolle Deskriptionsmodi zur Verfügung stehen. Wir nähern uns hier einer sehr fundamentalen Wissenschaftskritik, die das Wort als Handwerkszeug reflektiert. Wenn Dieter Ulich eine „unstrittige“ Grundaussage aller Emotionspsychologen formuliert: „Gefühle zeigen die leib-seelische Zuständlichkeit einer Person an“<sup>28</sup>, dann würde der Konsens an der Konkretion der Begriffe leib-seelisch und Zuständlichkeit sofort zerbrechen, und was die Bestimmung „leib-seelischer Zuständlichkeit“ angeht, so haben es Schriftsteller, Maler oder Komponisten weit besser verstanden als Psychologen, solches mit ihren Ausdrucksmitteln darzustellen. Das ästhetische Symbol ist hier dem wissenschaftlichen Diskurs überlegen. Man mag bezweifeln, dass diskursivsprachliche Darstellungen jemals emotionspsychologische Erkenntnisse auf den Punkt zu bringen vermögen, dies beginnt mit einer terminologischen Unschärfe, die auch in Zukunft kaum zu vermeiden, folglich bei jeder wissenschaftlichen Artikulation ganz bewusst in Rechnung zu stellen ist. Als ein die Sprachrealität treffend spiegelndes Beispiel empfehlen wir die Lektüre des Gefühls-Artikels in Grimms *Deutschem Wörterbuch*. Zu Bedeutung und Gebrauch des Begriffs werden sieben Punkte aufgezählt, von denen wir die ersten drei schon zitiert haben (tastend prüfen - sinnlich empfinden - Gefühl der Seele), es folgen weitere vier Punkte:

---

man mit einem Mal das Dasein zu empfinden glaubte. Diese Empfindung war so körperhaft, so greifbar, als ob man in einem Fluß stand und das prickelnde, er kühlende Wasser an der Haut spürte“ (S. 44 f.). Es folgt die Beschreibung der Tätigkeit aller Menschen, die sich in der Jurte befinden, die Schilderung eines Gesprächs: „leise, eintönig, eillos“ etc. Tschinag beschreibt eine Gefühlslage, die an den Grund menschlicher Existenz rührt. Expliziert wird die körperliche Selbstempfindung, die mit dieser Gefühlslage einhergeht. Impliziert wird aber auch etwas anderes: eine psychosoziale Harmonie, eine Lebensstruktur, die zu allgemeiner Sinngebung beiträgt. Es gibt also neben der physischen Seite der Stimmungsschilderung auch eine metaphysische, die nicht unmittelbar genannt, aber doch evoziert wird. Die Rede von körperlichen Empfindungen bezeichnet dieselben und verweist gleichzeitig auf all das, was über die bloße Körperlichkeit hinausgeht.

28 Ulich, S. 127.

„4) der gegenstand oder inhalt des gefühls wird bezeichnet [..]

5) der begriff fordert aber genauere betrachtung. [..]

6) inhalt und bedeutung des begriffes brauchen doch auch noch nähere betrachtung, zumal das gefühlsleben gerade in der groszen zeit unserer literatur eine besondere beobachtung und entwicklung erfuhr. [..]

7) endlich noch einiges vom gefühl im engeren sinne [...]“<sup>29</sup>.

Der Artikel „verläuft“ sich, er entbehrt systematischer Strukturierung, was als Mangel ausgelegt werden könnte. Ich glaube aber, dass es der praktizierten Semantik des Begriffs strukturell entspricht.

\*\*\*

Die Infragestellung wissenschaftlicher Sprachfähigkeit mag als Herausforderung, nicht als Absage gelten. Jenseits aller Innovationseuphorie, die oft ins Leere führt, sollten wir einige Erkenntnisse zueinander in Beziehung setzen. Gefühle sind widersprüchlich und müssen nicht in falscher Kohärenz „theoretisch“ harmonisiert werden; so suggerieren sie einerseits Simplizität, und sind andererseits durch hohe Komplexität gekennzeichnet. Robert C. Solomons Definition (Emotionen seien „ein komplexes System von Urteilen über die Welt“), haben wir schon zitiert. Er setzt fort: „Wir reduzieren diese Komplexität, indem wir einfache Ausdrücke für diese Urteile finden, wie z.B. ‚Zorn‘“<sup>30</sup>. Produziert die elementare Vermittlung (der kulturelle Topos vom einfachen, wahren Gefühl) eine Scheinwelt, positiver ausgedrückt: ein virtuelles Szenario (mit dem wir uns wieder einmal der Kunst nähern), hinter der die komplexe Wirklichkeit verborgen bleibt? Wir sollten sowohl reduktive wie auch komplexe Eigenschaften besser verstehen lernen, welchletzte - so möchte man Solomon entgegenhalten - wahrscheinlich nicht nur aus Urteilen bestehen, d.h. nicht nur aus einer einzigen, nämlich kognitiven Perspektive erkennbar werden. Dieter Ulich hat Blickwinkel emotionspsychologischer Forschung aufgezeigt: je nach Betrachtungsebene könne man unterscheiden: „eine subjektive Erlebniskomponente, eine neurophysiologische Erregungskomponente, eine kognitive Bewertungskom-

---

29 Deutsches Wörterbuch, Sp. 2171-2184.

30 Solomon, S. 239.

ponente, eine interpersonale Ausdrucks- und Mitteilungskomponente“<sup>31</sup>. Die Blickwinkel können - mit gebotener Bescheidenheit - noch erweitert werden, ich denke beispielsweise an die Anwendung chaostheoretischer System- und Prozessanalyse<sup>32</sup>. Die Rede von Komponenten ist sinnvoll, das Ziel jedoch, diese zusammenzuführen, kann offensichtlich nicht mittels herkömmlicher Methodik (auch nicht neuropsychologischer Art) erreicht werden.

Und so ist die Herausstellung von Komplexität auch der Unzulänglichkeit unserer Erkenntnisbemühungen geschuldet (schwer Verständliches muss komplex sein). Reduktiv genannte Eigenschaften oder Phänomene mögen sich als fundamentale Lebensfunktionen erweisen und sollten eben doch nicht unterschätzt werden. Gerhard Schweppenhäuser<sup>33</sup> hat auf einen anthropologischen Dualismus hingewiesen, der in pränatalen Erlebnissen des Menschen begründet sei: auf der einen Seite „die Sehnsucht nach dem Aufbruch in die Welt“, auf der anderen Seite „die rückwärtsgewandte Sehnsucht: das Heimweh nach Ruhe“<sup>34</sup>, nach einer Geborgenheit, die immer wieder auf Zurücknahme geburtlicher Entbindung drängt. Und bei der Erörterung dieser emotionalen Basispsychologie bringt der Autor sofort die Musik ins Spiel: Die ersten Eindrücke, „durch die wir uns selbst als Seiende in einer Umgebung vernehmen“, seien Eindrücke des Gehörs; akustische Reize seien die ersten Gliederungspunkte jener Abläufe, „die unser Ich-Erleben später einmal ausmachen wird: Ansteigen und Abschwellen, Geräusch und Stille, Kommen und Gehen“<sup>35</sup>, letztlich jener archetypische Dualismus, wie eben beschrieben, zwischen Aufbruch in die Welt und Sehnsucht nach Geborgenheit. Demnach würde die Musik wie keine andere Kunst eine pränatale Disposition unserer Gefühlswelt zum Ausdruck bringen. In diesem Denkmodell liegt eine Fülle fruchtbarer Keime, die dem Verständnis ästhetischer Emotionalität noch nutzen sollte, zumal hier ontogenetische und archetypische Eigenschaften in sinnvoller Struktur aufei-

---

31 Ulich, S. 127.

32 Siehe z.B. Luc Ciampi, Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, passim.

33 Gerhard Schweppenhäuser, Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Campus: Frankfurt/ M. 2007

34 Ebenda, S. 144.

35 Ebenda, S. 143.

inander bezogen werden, bevor sie schließlich in musikalischem Ausdruck quasi „Anwendung“ finden.



## II

## Musik- und Gefühlsdenken. Prolegomena

In diesem Kapitel befassen wir uns einleitend, in aller Kürze, mit der Verknüpfung von Musik und Gefühl; das geschieht mit der Absicht, entsprechenden Assoziationen des allgemeinen Musikdenkens und dabei vor allem hartnäckigen Vorstellungen nachzuspüren, bei denen Gefühlshaltigkeit im Zentrum konventionalisierter Musikanschauung steht.

Wer an seine Lieblingsmusik denkt, assoziiert mit dieser eine gewisse Stimmung, Gefühlsregungen etc. Doch es kann auch umgekehrt sein: Wer an Gefühle denkt, assoziiert Musik, auf eine diffuse oder auch sehr konkrete Art. Im letzten Kapitel haben wir ausführlich aus Antonio Damasio neuropsychologisch-emotionstheoretischem Werk *Der Spinoza-Effekt* zitiert. Die Verbindung von Neuropsychologie und Musik wird darin kaum thematisiert. Auffallend ist jedoch, wie der Wissenschaftler - schon auf der ersten Textseite - seinen Gedankenstrom in Fahrt bringt: „Doch sie sind nicht wegzuleugnen, die unzähligen Emotionen und verwandten Zustände, die ununterbrochene Tonfolge unseres Geistes, das unaufhörliche Summen der allgegenwärtigen Melodien, die erst verklungen, wenn wir einschlafen, ein Summen, das zu einem jubelnden Gesang anschwillt, wenn uns Freude erfasst, oder zu einem düsteren Requiem herabgestimmt wird, wenn wir in Trauer versinken“<sup>36</sup>. Der Autor möchte Emotionen in Worte fassen und bedient sich dafür musikalischer Metaphern. Der Wille, Freude sprachlich zu charakterisieren, d.h. darzustellen, veranlasst Damasio, eine musikalische Idee heranzuziehen, anders gesagt: besagte Ausdrucksform scheint geeignet, Freude im Allgemeinen zu repräsentieren. Doch damit nicht genug: Musik scheint alle emotionalen Zustände beispielhaft, mustergültig zum Ausdruck zu bringen und wird so zum Symbol des Emotionalen schlechthin. Das ist die Stärke und gleichzeitig das große Problem der Tonkunst: die große Gefühlsfracht, die mögliche Überlastung, schließlich die daraus resultierende Antireaktion, die in einem völligen Verzicht, in scheinbarer oder tatsächlicher Deemotionalisierung besteht.

---

36 Antonio R. Damasio, *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen*, aus dem Englischen von Hainer Kober, Ullstein/ List: Berlin 2005, S. 11.

Einige Komponisten des 20. Jahrhunderts versuchen in diesem Sinne, die emotionale Fracht über Bord zu werfen. Im letzten Kapitel haben wir schon angedeutet, wie dieser Vorgang auch als Antireaktion zur vorangegangenen Epoche interpretiert werden kann, einer Epoche, die man pauschal als romantisch bezeichnet und der - mit Recht oder Unrecht - eine Hyperemotionalisierung zugeschrieben wird. Bisweilen hat es den Anschein, als seien in unserer kulturellen Entwicklung Zeitgeist-Erscheinungen auf eine „reaktionäre“ Vorgehensweise fixiert, als würden sie nur Elemente der Vorperiode aufgreifen und auf eine ziemlich infantile Art ins Gegenteil verkehren. So verwundert es nicht, dass am Ende des 20. Jahrhunderts, in einer Kulturperiode, die als postmodern bezeichnet wird, der Emotionalität auch in der Musik wieder zum Durchbruch verholfen werden soll. Es ist verständlich, wenn nach den Künstlern auch Wissenschaftler daran arbeiten, die jahrelange Tabuisierung des Gefühls aufzuheben.

Die neue Richtung kann freilich immer noch in alten Denkstrukturen verankert sein. Problematisch ist, wenn in diesem Zusammenhang haltlose Polemiken gegen die Moderne in nachmoderner Abwandlung vorgetragen werden: „Auf die deutschen Verhältnisse bezogen, haben all die Tendenzen zu Entsubjektivierung und Entpersönlichung auch und gerade in der Musikanschauung dazu beigetragen, die Menschen dazu gefügig zu machen, sich den Nationalsozialisten anzuschließen“<sup>37</sup>. Hier werden sämtliche Objektivierungstendenzen einem Generalverdacht ausgesetzt, als wären sie im Dunstkreis des Nationalsozialismus angesiedelt. Und indem er die antifaschistische Keule schwingt, glaubt der Autor, weiteren Begründungen dieses Objektivitätspostulats nicht mehr nachspüren zu müssen. Es ist bemerkenswert, dass sich der Antifaschismus in der Nachkriegszeit (also nach dem 2. Weltkrieg) einer ganz anderen, quasi entgegengesetzten Argumentation bediente: damals hat man die Emotionslastigkeit faschistischer oder faschistoider Ausdrucksformen hervorgehoben und der Kunst, allen Künsten eine rationale oder rationalitätsbetonte Entziehungskur verschrieben. Aus dem Schatten des Nationalsozialismus werden postfaschistische Kulturen jedoch erst dann

---

37 Albrecht Riethmüller, *Erkaltete Gefühle. Wie in den Diskursen über Musik die Emotionalität unter die Räder kam*, in: [www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/2008\\_01/08\\_01\\_riethmueller/index.html](http://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/2008_01/08_01_riethmueller/index.html)

treten, wenn die billige Instrumentalisierung des Faschismus ein Ende gefunden hat. Fakt ist, dass Menschen unter einem totalitären Regime mittels massenpsychologischer Techniken, also mit Gefühlsmanipulation, „vergiftet“ wurden, dass sie sich dieses Gifts aber durch bloße Deemotionalisierung nicht entledigen konnten und das pathologische Gefühl nicht mit Gefühllosigkeit kurierbar war (und diese Aussage hat nichts an Gültigkeit verloren).

\*\*\*

Die Gegenüberstellung emotional versus rational gehört zu den Dualismen, die unsere kulturelle Tradition geprägt und auf die poetisch-poetologische Entwicklung jeder Kunst, vor allem der musikalischen, Einfluss genommen haben. Wenn wir nun die Entwicklung der Emotionspsychologie betrachten, wie sie im letzten Kapitel beschrieben wurde, dann könnte dieser Dualismus als hinfällig, als obsolet erscheinen, da es den Anschein hat, als würden Emotionen substantiell durch kognitive Elemente bestimmt, stehen doch solch kognitive Elemente in engem Verhältnis zu allem, was mit dem Rationalitätsbegriff bezeichnet wird. Demnach wäre Rationalität ein konstitutiver Teil unseres Gefühlslebens, wenn nicht gar dessen Kernsubstanz. Wie in Kapitel I dargestellt, ist das emotionale Proprium auf der Denkschiene psychologischer Forschung (einschließlich jüngster Erkenntnisse der Neurologie) nur schwer zu fassen, da es seiner Eigenheit entledigt bzw. in Abhängigkeit nichtemotionaler Funktionen definiert wird.

Aus dieser Sicht überrascht die Denkweise des Neurologen Oliver Sacks, der ein bemerkenswertes Buch „Über Musik und das Gehirn“ geschrieben hat. Sacks unterscheidet zwischen einer intellektuellen und einer emotionalen Seite unserer Natur<sup>38</sup>, freilich ohne zu behaupten, dass die menschliche Natur, das neurale Netzwerk auf diesen Dualismus beschränkt sei; und dennoch führt er den Beweis, dass die beiden Komponenten eine gewisse Autonomie besitzen, und dieser Beweis wird an der Musikwahrnehmung festgemacht. Die Musik nämlich - und darin liegt für Sacks ihre Wirksamkeit begründet - appelliere „an beide Seiten unse-

---

38 Oliver Sacks, Der einarmige Pianist. Über Musik und das Gehirn, Deutsch von Hainer Kober, Rowohlt: Reinbek 2008, S. 313.

rer Natur - sie ist zutiefst emotional, aber auch zutiefst intellektuell. Häufig sind wir uns beider Aspekte bewusst, wenn wir Musik hören: im Innersten bewegt, auch wenn wir den formalen Aufbau einer Komposition zu würdigen wissen<sup>39</sup>. Nun könne sich „unter gewissen Umständen [...] die normale Verbindung von Intellekt und Emotion auflösen, sodass der Betroffene Musik einwandfrei wahrzunehmen vermag, doch gleichgültig und ungerührt bleibt oder, umgekehrt, leidenschaftlich bewegt ist, obwohl er sich nicht in der Lage sieht, irgendeinen ‚Sinn‘ in dem Gehörten zu erkennen“<sup>40</sup>. Diese Umstände sind unterschiedlichster Art, von leichten Formen psychischer Belastung bis zu schwersten unheilbaren Gehirnverletzungen. Der Autor berichtet, wie Musik Phasen der Gefühllosigkeit beendet und Menschen aus apathischen, anhedonischen oder depressiven Zuständen herausführt, wie nach schwerer Gehirnblutung ein apathischer Patient durch Liedgesang wieder zu emotionalem Ausdruck findet, wie bisweilen eine gewisse Skepsis angezeigt sei, da man nicht weiß, ob Mimikry oder wahre Empfindung vorliegt etc. (die Induzierung von Gefühlen durch gefühlsbezogene Klangformen könnte die psychologischen Thesen von William James unterstützen).

Sacks denkt ergebnisoffen. Was aber seiner Erfahrung gemäß, gerade am Beispiel von Musikwahrnehmung, bewiesen scheint, ist zweierlei:

1. Menschen, die krankhaft apathisch sind, können durch Musik wieder emotionale Fähigkeiten zurückerhalten. Musik wird hier zum Katalysator ganz allgemeiner Emotionalität, zum Stimulator von Gefühlskompetenz, und das ungeachtet dessen, was der Komponist vermitteln möchte, auch ungeachtet dessen, welche spezifischen Emotionen in der Musik zur Darstellung kommen und welche vom Hörer assoziiert oder in seinem Innern geweckt werden.

2. Die emotionale ist der intellektuellen (wir könnten auch sagen kognitiven) Seite musikalischer Rezeption neben-, nicht untergeordnet. Damit stellt Sachs implizit, ohne solches besonders zu thematisieren, das in psycho- und neurologischen Theorien postulierte Primat des Kognitiven infrage: Wir bräuchten nichts, in Anspielung auf die berühmte Oper Henry Purcells, „über Dido und Aeneas zu wissen, um von ihrem Klage lied für ihn ergriffen zu sein“, oder wie es im Satz zuvor heißt: „Musik

---

39 Ebenda.

40 Ebenda, S. 12.

kann direkt zum Herzen sprechen; sie bedarf keiner Vermittlung“<sup>41</sup>. Hier wird mit recht konventionellem Vokabular die Unmittelbarkeit des emotionalen Ausdrucks von Musik dargelegt, d.h. von einem Vertreter einer jungen Wissenschaftsrichtung bestätigt.

\*\*\*

Im Gegensatz zur Eindimensionalität, die Begriffe wie Gefühlsausdruck etc. suggerieren, sind die emotionalen Momente, durch die Musik in den verschiedenen Phasen ihrer Entstehung, Kodifizierung und Wirkung gekennzeichnet ist, vielschichtig und durchaus nicht deckungsgleich. Es gibt also ganz unterschiedliche Affektebenen: ein Komponist fühlt, während er künstlerisch tätig ist, doch die Gefühle, die er zum Ausdruck bringen möchte, können ganz anderer Natur sein (das traditionelle Geniedenken möchte uns freilich weismachen, dass wir im musikalischen Kunstwerk generell am Gefühlsleben des Genies „teilhaben“); schließlich stellt das Kunstwerk - sei es implizit oder explizit - Emotionales dar, man könnte auch sagen: birgt emotionale Gehalte, die nicht im Einklang mit des Schöpfers Intention sein müssen und eine gewisse Wandlungsfähigkeit besitzen, d.h. von den Rezipienten im Laufe der Zeit unterschiedlich wahrnehmbar sind, womit wir bei denen angelangt sind, die Musik erleben, die Affektives aus der Musik „heraus hören“, mit eigenen Gefühlen darauf reagieren, aber schon vor diesem Wahrnehmungsprozess sich in einem emotionalen (z.B. traurigen oder fröhlichen) Zustand befinden, der nichts mit der Musik zu tun haben muss.

Es wäre Aufgabe der Musikpsychologie (und wird es auch sein), diese emotionale Schichtung in der prozessualen Entfaltung des musikalischen Kunstwerks zu analysieren (übrigens würde das Problem durch Negation des Werkcharakters nicht vermindert). Wenn es nun heißt, die zuständige Disziplin leide an Methodenproblemen und das Hauptproblem sei hierbei „die Komplexität des musikalischen Reizmaterials, die die experimentelle Variation isolierter Variablen nahezu unmöglich macht“<sup>42</sup>, so möchten wir entgegenen: ohne die Komplexität musikalischer

---

<sup>41</sup> Ebenda, S. 330.

<sup>42</sup> Ralph Langner, Musikpsychologie, in: Roland Asanger/ Gerd Wenninger (Hgg.), Handwörterbuch Psychologie, Psychologie Verlags Union: Weinheim 1999, S. 477.

Kunst kleinzureden, besteht das Hauptproblem eher in der adäquaten Erfassung emotionaler Vorgänge, was zum Teil auch der Unzulänglichkeit emotionspsychologischer Vorgaben geschuldet ist.

Wenn uns beispielsweise ein Handbuch der Musikpsychologie sechs affektive Zustände auflistet, die in der Musik ausgedrückt würden: nämlich Präferenzen, Emotionen, Stimmungen, zwischenmenschliche Gefühle, Haltungen, personale Befindlichkeiten, und der Autor sich schließlich um die Einordnung von „Liebe“ bemüht, mit dem Ergebnis: sie finde „bei den Emotionen ihren angemessenen Platz“<sup>43</sup>, dann könnte die größtenteils studentische Leserschaft eher zu Heiterkeit verleitet sein und damit in eine gewisse Stimmung versetzt werden, als dass ihr ein Licht aufginge über das Wesen besagter Affektzustände.

Im selben Handbuch, das auch äußerst lehrreiche Passagen enthält, wird uns der emotionale Kommunikationsprozess vom Komponisten zum Hörer folgendermaßen erklärt: beim Komponieren „verleiht ein Komponist dem Werk einen bestimmten musikalischen Ausdruck, dies geschieht teilweise nach einem kulturspezifischen Code [...]. Der Ausdruck ruft beim Hörer, wenn er über denselben Code verfügt, einen emotionalen Eindruck hervor. Dieser ist mit dem Ausdruck, den der Komponist beabsichtigte, verschränkt und stimmt weitgehend mit ihm überein“<sup>44</sup>. Diese 1:1-Übermittlung der Komponistenintention ist ein gängiges kunsttheoretisches Modell, das recht tief in unseren neuzeitlichen Denktraditionen verankert ist, aber die reale Kommunikation zwischen Künstler und Rezipient ist von dieser idealtypischen Sicht klar zu unterscheiden. Man könnte sagen: der Code, mit dem der Komponist seine Botschaft verschlüsselt, ist immer different zum Code, mit dem ein Rezipient dieselbe sich erschließt, wobei beide einander recht nahe kommen können, die Qualität der Kunstrezeption sich gleichwohl nicht nach solcher Nähe bemisst. Die emotionalen Vorgänge zwischen Künstler, Werk und Hörer - wir haben es schon erwähnt - sind vielschichtig. Der Prozess vom Komponisten zum Werk und schließlich zum Hörer läuft über verschiedene Transformatoren, die jeweils eine Änderung der

---

43 Günther Rötter, Musik und Emotion, in: ders./ Helga de la Motte-Haber (Hgg.), Musikpsychologie (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 3), Laaber: Laaber 2005, S. 309.

44 Ebenda, S. 294 f.

Ausdrucksform herbeiführen; und der Sinn sogenannter Klassischer Musik besteht gerade darin, dass ein Werk emotionale Gehalte evozieren kann, die vom Schöpfer noch nicht geahnt wurden.

Was passiert, wenn wir eine Rachearie, ein Liebeslied hören? Was geschieht mit emotionalen Zuständen oder Prozessen, die künstlerisch dargestellt und über solche Objektivierung vom Rezipienten wahrgenommen werden? In einem interessanten Aufsatz beruft sich der Komponist Tom Rojo Poller auf den US-Amerikaner Kendall Walton, dessen Thesen er mit eigener Reflexion verknüpft: Musik induziere keine Emotionen, sondern „die Imagination der eigenen Emotionserfahrung“; in der Ausdruckswahrnehmung würden wir nicht den psychologischen Zustand anderer (eventuell fiktiver) Personen erfahren, sondern von uns selbst; die Frage, „warum wir die musikalische Erfahrung von Traurigkeit wertschätzen können“, ließe sich damit beantworten, „dass wir sie als unsere eigene imaginierte Erfahrung von Traurigkeit wertschätzen (so dass sich z. B. ein Konzertbesucher etwa nach einer besonders guten Aufführung der Johannes-Passion nicht nur über die musikalische Interpretationsleistung, sondern auch über seine eigene intensive Traurigkeitserfahrung freuen kann)“<sup>45</sup>.

Die Ausschließlichkeit des imaginativen Selbstbezugs möchten wir hier infrage stellen, wohl handelt es sich um einen Aspekt der Musikwahrnehmung, der zu beachten wäre. Von zentraler Bedeutung ist die Rolle der Imagination im Allgemeinen, die Affektverlagerung in den Vorstellungsbereich. Das ist nicht das einzige, aber ein fundamentales Kriterium in der Unterscheidung zwischen alltäglich-realen und ästhetischen Emotionen, zumal diese für die Kunstbetrachtung essentielle Differenz oft ignoriert wird. Emotionstheorien - darauf hat der Musikologe Günther Rötter mit Recht hingewiesen - beschäftigen sich in der Regel „mit Grundgefühlen in realen Lebenssituationen, nicht mit durch Musik ausgelösten Stimmungen, oder ‚Quasi-Emotionen‘. Denn es kann nicht behauptet werden, dass durch Musik Emotionen in der Weise ausgelöst werden, wie es durch eine bestimmte Lebenssituation geschehen kann, allein die Intensität bewegt sich hier oft in ganz anderen Dimensionen.

---

<sup>45</sup> Tom Rojo Poller, Musik und Emotion. Zu philosophischen Aspekten musikalischer Expressivität, in:

[http://www.trpoller.de/WebsiteContent/Musik und Emotion.pdf](http://www.trpoller.de/WebsiteContent/Musik%20und%20Emotion.pdf), S. 15 f.