Tom Rojo Poller

Musik und Emotion

Zu philosophischen Aspekten musikalischer Expressivität

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung 1
2. Musikalische Referenz 4
3. Musikalische Expressivität 7
4. Musikerfahrung und Einbildungskraft 12
5. Schlussbetrachtung 17
6. Literaturverzeichnis 20

1. Einleitung

Die philosophische Reflexion über Musik ist beinahe so alt wie die Philosophie selbst; das hängt einerseits mit dem Stellenwert von Musik in der antiken Lebenswelt – sie war zentraler Bestandteil von Erziehung, Ritus und Medizin – und der mathematischen Faszination für ihre durch Zahlen beschreibbare Struktur zusammen, andererseits aber auch mit ihrer herausgehobenen Wirkung, die sich durch alle antiken Zeugnisse hindurch nachverfolgen lässt: Angefangen bei den Pythagoreern mit ihrer Kosmoslehre, die die zahlenmäßige musikalische Ordnung mit der kosmischen identifiziert und Musik daher als stabilisierendes, ordnendes Heil- und Erziehungsmittel empfiehlt, über den platonischen *Staat*, in dem der Einsatz von Musik den staatserhaltenden Zielen gemäß strikt reglementiert sein soll, und die aristotelische Mimesislehre, die in der *Poetik* und – explizit auf Musik bezogen – in *Politika VIII* den kathartisch-homöopathischen Effekt von Musik konstatiert und legitimiert, bis zur hellenistischen Schrift *De ars musica* des Aristeides Quintilianus, die als einzige überlieferte Abhandlung umfassend über die Stellung und unterschiedlichen Ansichten über Musik im antiken Denken informiert, zieht sich als roter Faden durch alle Schriften die Auffassung vom, je nach Einschätzung, gefährlichen oder heilsamen, auf jeden Fall aber eminent wirkmächtigen Einfluss von Musik auf die Emotionen.[1]

Dass Musik auf den menschlichen Emotionshaushalt einwirken kann, ist nicht nur in der Antike, sondern auch in der neuzeitlichen Musikphilosophie unumstritten und wird auch fast jeder philosophische und musikalische Laie sofort aus seiner eigenen Erfahrung bestätigen können; die Herausforderung stellt sich bei der Frage, *wie* diese Wirkung erklärt werden kann. Zentral für ihre Beantwortung ist einerseits naturgemäß die Untersuchung des Wesens und der Wirkung von Musik, andererseits aber auch die zugrunde liegende Emotionskonzeption. So war beispielsweise von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert hinein die gleichsam hydraulische Theorie der Temperamentenlehre vorherrschend, nach der die Zusammensetzung der Körperflüssigkeiten die Emotionen bestimmt und diese daher durch das Individuum nur passiv und kontingent mit ihren Ursachen oder ihren Auswirkungen auf das Verhalten verbunden erfahren werden. Das musikalische Äquivalent zur Temperamentenlehre war die barocke Fi-

[1] Der altgriechischen Begriff ‚Hé Musiké' bezeichnet zwar ursprünglich noch die Einheit von Wort, Ton und Tanz, die sich erst im Laufe der Zeit ausdifferenziert – noch bei Aristoteles ist im Normalfall diese einheitliche Trias gemeint, auch wenn manchmal nicht klar ist, ob nur vom melodischen Anteil der Musik die Rede ist (z. B. in *Politik, VIII, 6, 1340) –,* Rhythmos und Melos, also der im neuzeitlichen Sinne rein musikalische Anteil, werden aber übereinstimmend sowohl für die medizinisch, pädagogisch und rituelle affektpurifizierende, -kontrollierende oder -stimulierende Wirkung der ‚Musiké' verantwortlich gemacht, genauso wie die Pythagoreer die kosmische Zahlenordnung der Musik im Intervall und der Zeitordnung zu erkennen glaubten, so dass es gerechtfertigt erscheint, den Anfang der Musikphilosophie im neuzeitlichen Sinne im griechischen Denken zu verorten.

gurenlehre, die an der Rhetorik orientierte, konventionalisierte musikalische Formeln bereitstellte, um gezielt die gewünschten Affekte quasi mechanistisch zu wecken. Unsere heutige Auffassung von Emotionen[2] ist dagegen von einem gleichermaßen kognitiven Zugang bestimmt. Danach besitzen Emotionen zwar phänomenologische Profile, sie können aber nicht hinreichend durch physiologische Veränderungen charakterisiert werden. Vielmehr sind sie wesentlich objekt-bezogen, auf Objekte gerichtet und notwendig mit Kategorisierungen dieser Objekte verbunden (wenn ich mich vor Etwas oder Jemandem fürchte, so muss dieses Etwas oder dieser Jemand notwendig in die Kategorie ‚gefährlich' oder ‚bedrohlich' fallen); außerdem setzen Emotionen oft Haltungen gegenüber Objekten voraus (z. B. hängt meine emotionale Reaktion gegenüber jemandem, dem es offensichtlich schlecht geht, davon ab, ob ich ihn liebe oder hasse) und gehen oft mit typischen Verhaltensweisen einher (wenn ich mich fürchte, fliehe oder kämpfe ich oder suche Schutz). Diese grob umrissene Konzeption von Emotionen vorausgesetzt, stellt sich die Frage nach der emotionalen Wirkungsweise von Musik als viel zu komplex dar, als dass sie in der kausal evokativen Art der barocken Affektenlehre (oder auch der z. B. im *Staat* bei Platon zu findende antiken Moduslehre) beantwortet werden könnte.

Neben den unterschiedlichen Emotionskonzeptionen war für die Erklärung musikalischer Expressivität freilich auch immer der historische Entwicklungsstand der Musik ausschlaggebend. So orientierte sich die abendländische Musik bis ins 18. Jahrhundert hinein so gut wie ausnahmslos am Paradigma des Wortes und der Sprache, sei es in der textgebundenen Musik (die in Mittelalter und Renaissance alleine als anspruchsvoll und anerkannt galt) oder der rhetorisch reglementierten barocken und sprachanalogen klassischen (oder besser: aufklärerischen) Instrumentalmusik; erst am Ende des 18. Jahrhunderts kam in der Frühromantik die Idee einer transzendenten, über die Wirklichkeit, auf die auch die Sprache Bezug nehmen kann, hinausweisenden, absoluten Musik auf, die dann auch – nach den ersten dieser Idee entsprechenden Musikstücken[3] – die musikphilosophische Diskussion des gesamten 19. Jahrhunderts beherrschte und dem 20. Jahrhundert die Frage hinterließ, wie reine Instrumentalmusik (die zunehmend zum Paradigma jeglicher Musik wurde) als – nach dem berühmten Diktum Eduard Hanslicks – ‚tönend bewegte Form' überhaupt auf die Welt verweisen kann,

[2] Um Verwirrungen vorzubeugen und für meine Zwecke unnötige Begriffsdifferenzierungen zu vermeiden, werde ich im folgenden einheitlich von ‚Emotionen' und nicht von ‚Gefühlen' sprechen und mich damit dem englischen Sprachgebrauch anpassen

[3] Ironischerweise existierte zuerst die literarische Idee und erst später die entsprechende Musik. So entwickelt E. T. A. Hoffmann z. B. die Idee einer sich selbst genügenden und nur in romantischem Geist durch Worte paraphrasierbaren Musik in einer berühmte Rezension von 1809 an der fünften Symphonie von Beethoven, die eindeutig auf die Welt, ja sogar reale und politische Wirklichkeit verweist (das bekannte Eingangs-Motiv ist der Anfang eines Jakobiner-Liedes, das Schlussthema des vierten Satzes ein Sonnenhymnus, der bei den Marsfeld-Feiern gesungen wurde).

also ob und – wenn – wie Musik repräsentational ist und in welchem Verhältnis sie nach ihrer Autonomisierung zu den Emotionen steht.

In Hinblick sowohl auf die obige Skizzierung des heute weitgehend konsensuellen Emotionskonzeptes[4] als auch unter Beachtung der philosophischen Herausforderung, die die absolute Musik darstellt, könnte man die Frage nach musikalischer Expressivität in verschiedenen Unterfragen reformulieren: Auf welche Weise drückt Musik Gefühle aus? Besitzt Musik Gefühle als Eigenschaft oder auf andere Art? Wie und warum schreiben wir als Hörer der Musik Gefühlsausdruck zu, obwohl Musik kein fühlendes Wesen ist? Kann Musik Gefühle in irgend einer Weise objektivieren oder gar universell vermitteln?

Bevor ich in dieser Arbeit auf diese aufgeworfenen Fragestellungen zu sprechen komme, werde ich zunächst das oben schon angesprochene Problem musikalischer Referenz beleuchten, um – in Abgrenzung zum symboltheoretischen Konzept Nelson Goodmans – ein Modell vorzuschlagen, das als rein formale Beschreibungsweise einen ersten Anhaltspunkt für den Zugang zur eigentlichen Thematik der musikalischen emotionalen Expressivität abgeben kann. Im zweiten Kapitel wende ich mich dann der Frage zu, in welcher Art Musik als expressiv charakterisiert werden kann, und werde dabei die ‚contour and convention'-Theorie Peter Kivys und Stephen Davies' kritisch untersuchen. Im dritten Kapitel widme ich mich dem übergeordneten Thema unter der Perspektive der Musikerfahrung und, ausführlicher, der Einbildungskraft, um dann im letzten Kapitel die gewonnenen Einsichten zusammenzuführen zu versuchen.

[4] An dieser Stelle kann aus Platzgründen keine genauere Erörterung des Emotionsbegriffes unter weiterführender Fragestellungen folgen, etwa inwieweit Emotionen in Hinblick auf ihre kognitiven Elemente eine homogene Klasse formen, was für eine Rolle der Glaube an die Existenz des emotionalen Objekts spielt u. dergl. m. Für meine Zwecke sei noch hingewiesen auf die Unterscheidung von Emotionen zu Stimmungen, die nicht-objekt-gerichtet sind und eher allgemeinere emotionale Dispositionen darstellen, und zu dem, was im Englischen mit ‚feelings' bezeichnet wird (und nicht ganz deckungsgleich mit den ‚Gefühlen' im Deutschen ist), die sehr viel mehr als Emotionen auf reine Sinneswahrnehmungen reduzierbar sind.

2. Musik und Referenz

In den hauptsächlich nicht-abstrakten Künsten[5] läuft die emotionale Ausdrucksvermittlung auf basaler Ebene in den allermeisten Fällen über zeichenhafte Repräsentation: Ein weinender Mensch kann auf einer Leinwand gemalt, von einem Schauspieler im Theater oder in einem Film verkörpert oder von einem Erzähler in einem Roman beschrieben werden – in allen drei Fällen wird dem Betrachter oder Zuschauer der Ausdruck von Traurigkeit vermittelt, weil dieser die semiotische Kompetenz besitzt, den Bezug zum menschlichen Ausdruck von Traurigkeit in der Wirklichkeit herzustellen, die ihm ermöglicht, über Empathie die dargestellte Emotion nachzuvollziehen. Auch die Möglichkeit von Expressivität bei weniger offensichtlichen Beispielen, die sich nicht direkt mit Bezug auf menschlichen Ausdruck erklären lassen, z. B. ein dunkles Landschaftsbild oder schwarze Kleidung, die in einem Theaterstück getragen wird, lassen sich nur durch semiotische Konventionen erklären, die eine Verbindung zwischen Zeichen und Gefühlsinhalt herstellen. Die formale Möglichkeit der Ausdrucksvermittlung scheint in den angesprochenen Künsten also im wesentlichen über Charakteristika der Ausdruckseigenschaften denotierende Repräsentationen bestimmbar zu sein.[6]

Auf Musik angewendet, stellt sich ein denotierendes Referenzmodell als problematisch dar, einmal weil musikalische Denotationen sehr selten sind und, wenn sie vorkommen, wegen ihres akustischen Bezuges meist auf konkrete Dinge (z. B. bei Vogelimitationen[7]) und nicht direkt auf menschlichen Ausdruck verweisen (Musik kann zwar metaphorisch als klagend beschrieben werden, sie kann aber im Normalfall[8] nicht streng onomatopoetisch das Klagen eines Menschen denotieren wie ein Bild qua pikturaler Darstellung). Aus dieser untergeordneten Rolle von Denotation in Musik lassen sich zwei Konsequenzen ziehen: Entweder man ver-

---

[5] I. e. Bildende Kunst, Literatur, Theater, Film. ‚Nicht-abstrakt' gebrauche ich hier in einem common-sense-Sinn, denn freilich können auch die genannten Künste (am häufigsten die bildende Kunst) auch in Richtung Abstraktion gehen, sie tendieren aber als zumeist explizit repräsentierende Künste im Gegensatz zur Musik sehr schnell und leicht dazu, einen denotierenden Weltbezug herzustellen. Für eine differenziertere Betrachtung der Abstraktionsfrage vgl. Kendall Walton: What is Abstract about the Art of Music?, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, Nr. 3 (Spring, 1988), S. 351-364.

[6] Das soll weder zum Missverständnis führen, dass Ausdruck auf ein solches semiotisches Modell reduzibel ist, noch eine Form-Inhalt-Dichotomie affirmieren, die das denotierte Ausdruckscharakteristikum von seiner künstlerischen Gestaltung abtrennt. Als formale Beschreibung sagt das Modell nur, dass in den meisten Fällen nicht abstrakter Kunstwerke emotionale Ausdrucksvermittlung genuin denotational ist.

[7] Und diese selbst haben meistens einen weit geringeren signifikanten Einfluss auf die emotionale Ausdrucksvermittlung als der musikalische Kontext (vgl. die Kuckuckrufe in Beethovens sechster und Mahlers erster Symphonie: bei Beethoven ist die Szene am Bach Ausdruck heiterer Idylle, bei Mahler der Anfang des ersten Satzes ein archaischer „Urlaut").

[8] Mit ‚Normalfall' ist die meiste Musik, besonders natürlich die instrumentale der abendländischen Tradition gemeint; es ist freilich eine Musik denkbar, die hauptsächlich mit Denotationen arbeitet, und es gibt sie auch (z. B. die musique concrète oder zeitgenössische Klangkunst, die bezeichnenderweise auch unter dem Schlagwort ‚Hörbilder' bekannt ist), jedoch gilt hier tendenziell ähnliches wie für das oben über die Kuckucksimitation bei Beethoven und Mahler Gesagte.

wirft die Idee, es gebe musikalische Referenz bzw. – schwächer formuliert – sie könnte etwas zur Klärung musikalischer Expressivität beitragen, ganz oder man versucht, den musikalischen Zeichen- bzw. Symbolbegriff zu erweitern, um ihn auch auf spezifisch musikalischen Ausdruck applizieren zu können. Ein ambitionierter Ansatz zu dieser zweiten Alternative stellt die Symboltheorie Nelson Goodmans dar, wie sie in seinem Buch *Sprachen der Kunst*[9] erstmals konkret vorgestellt und in der umfangreichen Studie *Musik und Erkenntnis* von Simone Marenholz[10], auf Musik übertragen, modifiziert worden ist. Neben der Denotation wird darin als weitere wichtige Art der Bezugnahme die Exemplifikation eingeführt, die als eine Art umgekehrte Denotation beschrieben werden kann, bei der nicht ein Zeichen (in Goodman'scher Terminologie in umfassenden Sinn ein Symbol) auf ein Objekt Bezug nimmt, sondern das Objekt auf ein ‚Label', wörtlich übersetzt ein Etikett, verweist, das exemplifiziert wird, indem das Objekt charakteristische Merkmale des Labels beispielhaft an sich selbst aufzeigt:

> „Denotation bewegt sich vom Symbol weg auf ein Anderes hin, die Exemplifikation läuft umgekehrt zunächst auf das Symbol selbst zu (in Form des Denotiert-Werdens durch das entsprechende ‚Label'), *lenkt die Aufmerksamkeit auf das Symbol selbst*, und verweist damit bezugnehmend auf diese Label."[11]

Das Label ist dabei im Fall der Musik in den seltensten Fällen ein Begriff, weshalb Marenholz es – über Goodman hinausgehend –, ich denke zu Recht, mit ‚non-verbalem Prädikat' gleichsetzt; denn wir können zwar, wenn eine Musik etwa Traurigkeit exemplifiziert, diese Musik verbal als traurig beschreiben, allerdings nur metaphorisch, also in einem übertragenen Sinne, denn die Musik verweist nicht auf den Begriff Traurigkeit, sondern auf das mit dem Begriff ‚Traurigkeit' Denotierte (insofern ist die Wahl des Begriffes ‚Label', ‚Etikett', missverständlich, da ein Etikett meistens verbal prädiziert). Musik ist nach dem Goodman'schen Referenzmodell eine primär exemplifizierende Kunstform, die qua Label Ausdruck generiert. Der implizite Anspruch dieses Modells allerdings, dass die Labels dabei in quasi-objektivierter Form in der Musik selbst liegen, dass eine traurige Musik also durch die exemplifizierende Referenzbeziehung Ausdruck in ähnlicher Weise wie ein denotierendes Bild besitzt, das einen weinenden Menschen darstellt, erscheint mir problematisch und kontra-intuitiv, denn die exemplifizierende Verweisbeziehung ist in vieler Hinsicht zu offen und unbestimmt, als dass sie einen objektivierenden Anspruch begründen könnte; denn wenn wir – um ein Beispiel Mahrenholz' zu zitieren – „ein Konzert in einer Ausstellung mit Bildern – etwa von Kandinsky – hören und die musikalischen Rhythmen unwillkürlich zu vibrierenden Spannungen innerhalb

---

[9] Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie,* F. a. M. 1995.

[10] Simone Marenholz: *Musik und Erkenntnis, Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie,* Stuttgart 2000.

[11] Ebd., S. 50.

eines Bildes in Relation setzen“ und Ausdruckseigenschaften von uns „wiedergefunden oder/alias in sie strukturierend hineinprojiziert“[12] werden, kann meiner Meinung nach nicht mehr sinnvollerweise von einer Verweisbeziehung gesprochen werden, da potentiell *alles* wiedergefunden und also ausgedrückt werden kann, während es doch gerade Charakteristikum eines Verweises ist, eine bestimmte Distinktion zu gewährleisten. Das Exemplifikationskonzept legt eine unplausible Gleichverteilung von Ausdrucksqualitäten nahe, dabei scheint die Verbindung von Emotionen und Ausdruck für die meisten Hörer sehr viel naheliegenden und direkter zu sein als etwa von gewisse Farbqualitäten eines Bildes exemplifizierende musikalischen Eigenschaften und Ausdruck. Diesem augenscheinlichen Problem der symboltheoretischen Sichtweise Goodmans bzw. Mahrenholz’ liegt eine grundsätzliche Schwäche des Goodman’schen Symbolkonzeptes zu Grunde, nämlich das Desinteresse dafür, *wie* der Bezug, egal ob Exemplifikation oder Denotation, garantiert wird. Indem Goodman, nachdem er traditionelle Theorien wie etwa Nachahmungs- oder Ähnlichkeitsmodelle zurückgewiesen hat, alle Symbol- resp. Zeichenverhältnisse auf pure Konvention zurückführt, verliert er aus dem Blick, dass Konventionen, als normatives Zeichensystem verstanden, auch nur durch Zeichen erkannt und interpretiert werden können. Der Begriff des Interpretans in der Peirce’schen Semiotik beschreibt genau diesen Umstand, dass zwischen Signifikat und Signifikant ein Drittes, der Interpretant, treten muss, um die Verweisbeziehung zu garantieren, wobei der Interpretant in einer infiniten Bewegung wiederum neue Verweisverhältnisse initiiert. Mit Hilfe dieses Modells können auch traditionelle Kategorien wie Ähnlichkeit oder Nachahmung, von ihrem naturalistischen Abbildcharakter auf Zeichenbeziehungen zurückgeführt, gleichberechtigt neben der Kategorie Konvention beibehalten werden.

Wenn man versucht, den Interpretans-Gedanken auf die Musik anzuwenden, kann man ein Modell entwickeln, das grundsätzlich zwischen dem Verweisziel, das wiederum in außerhalb der Musik liegend (extern) und innerhalb der Musik liegend (intern) differenziert werden kann, und dem Verweisgaranten, der aus der Musik (intrinsisch) und von außerhalb der Musik (extrinsisch) kommen kann, unterscheiden. Um diese Differenzierung anschaulicher zu machen, einige Beispiele der resultierenden Kombinationsmöglichkeiten: Eine intrinsisch externe Referenz liegt bei onomatopoetischer Darstellung vor (also z. B. bei Vogelrufimitation), die Verweisungsbeziehung wird hier durch die Ähnlichkeit (im semiotisch infiniten Sinne) von Musik und realer Außenwelt gewährleistet; von intrinsisch interner Referenz kann gesprochen werden, wenn innerhalb eines Musikstückes auf etwas bereits Bekanntes verwiesen wird (also z. B. bei einer Themenreprise), die signifikante Ähnlichkeit der referierenden mit der referier-

[12] Simone Mahrenholz: Musik-Verstehen jenseits der Sprache, www. momo-berlin.de/Mahrenholz_Musik-Verstehen.html.

ten Musik ist hier für die Wiedererkennbarkeit verantwortlich; als extrinsisch interne Referenz kann der Fall gelten, dass bekannte Musik zitiert wird[13] oder dass in einem homogenen Kontext heterogene Elemente (z. B. ein Dur-Dreiklang in atonaler Umgebung) den Hörer zu referierender Assoziationstätigkeit anregen oder auch dass durch ein außermusikalisches Programm in die Musik Bedeutungen gelegt werden, die ohne es nicht erkennbar wären – in allen Fällen ist also ein außerhalb der Musik liegendes Wissen nötig, um die Verweisfunktionen zu erkennen; Beispiele extrinsisch externer Referenzen schließlich sind die zahlreichen musikalische Setzungen und Topoi, die durch Konvention und Tradition in gewissen Kontexten eine verbindliche Bedeutung bekommen haben[14] (jede Art von Tonartencharakteristik, Tonsymbolik, satztechnische Topoi (z. B. die phrygische Kadenz als Frageformel), der semantisch konnotierte Einsatz gewisser Instrumente (z. B. des Tamtams als eines Todessymbols im 19. Jahrhundert), die rhetorische Figurenlehre etc.)[15]. Die Schematisierung von Bedeutung im Raster von extrinsisch/intrinsisch und extern/intern macht, so denke ich, zwei wichtige Punkte deutlich: 1. Keine Musik, selbst die sogenannte absolute, ist frei von Referenz und damit potentiell repräsentational (schon ein Titel – selbst wenn er sich selbst negiert („Ohne Titel“) – setzt eine extrinsisch interne Referenz, abgesehen von den in Musik automatisch (in der traditionellen ‚absoluten' Musik übrigens in besonders hohem Maße), existierenden intrinsisch internen Verweisen). 2. Im Vergleich zur Wortsprache ist der Anteil interner Referenzen bei Musik sehr viel höher. Man könnte sogar als Distinktionskriterium formulieren, dass Musik als klingend konzipiertes Phänomen wesentlich autoreferentiell, während Wortsprache als (obwohl in gleicher akustisch-medialer Erscheinungsform) semantisch konzipiertes wesentlich pragmatisch bestimmt ist[16].

Mit Hilfe des vorgestellten Modells könnte man Goodmans Exemplifikationsreferenzen als interne oder externe intrinsische Referenzen reformulieren – mit dem Vorteil, dass der Verweisgarant in der Musik und nicht – wie unausgesprochen bei Goodman/Mahrenholz – in der Projektionstätigkeit des Hörers lokalisiert wird.

---

[13] Wobei hier der Verweisprozess um ein Stufe erweitert werden muss, da die zitierte Musik wiederum in sich andere Referenzen aufweisen kann.

[14] Ganz im Wittgensteinschen Sinne, dass die Bedeutung einer Sprache ihr Gebrauch ist.

[15] Freilich können neben der Konvention andere Aspekte bei der Bedeutungsgenese eine Rolle spielen (z. B. physiologische Analogien (etwa bei pathopoetischen Figuren (der Lamentobass als Ausdruck der Klage, die circulatio als Ausdruck der Enge und Bedrängnis)), physische Gründe (die Strahlkraft von D-Dur wegen der hohen D-Trompeten und den leeren Streichersaiten oder auch systemgenetische Ursprünge (C-Dur als fundamentum musicae im Bild des Quintenturms, h-moll als melancholische Tonart wegen seines Tetrachordbezuges zum Hypophrygischen etc.)). Entscheidend ist aber, dass das *Fortleben* der Verweisbeziehung durch Konvention garantiert wird (so haben sich auch bei den eben genannten Beispielen die genetischen Aspekte weitgehend verloren und stattdessen als konventionelle verankert).

[16] Und daher hauptsächlich extrinsisch externen Charakter hat. Grenzfall ist vor allem die Lyrik, da in ihr – mehr oder weniger – immer schon Klang intern thematisiert wird und sogar zur Hauptsache umschlagen kann (z. B. in der „Ursonate“ von Kurt Schwitters, ein echter Zwitter aus Dichtung und Musik).

Doch was bringt das Modell für die Frage nach musikalischer Expressivität? Zunächst einmal kann man mit ihm überzeugender die These vertreten, dass Musik repräsentational ist, und es lässt sich – vor allem bei extrinsischen Referenzen, die zugegebenermaßen quantitativ weniger ins Gewicht fallen – musikalische Expressivität nach dem Muster repräsentationalen Ausdrucks, wie wir ihn aus nicht-abstrakten Künsten kennen, erklären: Wenn wir eine Tonfolge hören, die z. B. auf den pathopoetischen Topos des Lamentobasses verweist, erkennen wir durch unser konventionelles Wissen den Ausdruck von Klage oder Traurigkeit genauso, als wenn wir auf der Theaterbühne eine Klagegeste sehen. Für eine umfassendere Beantwortung der Frage nach emotionaler Expressivität von Musik ist freilich noch nicht viel gewonnen, denn ob und wann sich intrinsische musikalische Referenzen, die eigentliche Domäne von Musik, auf Emotionen richten können, ist noch nicht geklärt.

3. Musikalische Expressivität

Eine grundlegende musikphilosophische Frage lautet, warum wir die starke Intuition haben, dass Musik Emotionen ausdrücken kann, obwohl wir das normalerweise nur von menschlichen oder – allgemeiner – fühlenden Wesen behaupten würden. Ein Antwort, die hauptsächlich auf den externen referentiellen Charakter von Musik im Sinne einer Deutung auf oder Beschreibung von Emotionen rekurriert, scheint unserer Erfahrung von musikalischem Ausdruck nicht adäquat zu sein, denn der emotionale Ausdruck von Musik ist viel zu unmittelbar und direkt, als dass er rein über externe Bezüge und damit verbundene internalisierte Reiz-Reaktionsschemata erklärt werden könnte (wenn wir – um eine Beispiel Stephen Davis' aufzurufen[17] – einen Essensgong hören und uns dabei das Wasser im Munde zusammenläuft, dann denken wir dennoch nicht, dass der Gong gut schmeckt; Musik scheint aber viel mehr als der Gong selbst das Emotionsausdrückende, also ausdrucksvoll zu sein). Einen Ansatz, den anthropomorphen Sprachgebrauch von ‚Ausdruck' in Bezug auf Musik beim Wort zu nehmen, läuft darauf hinaus, eine reale oder musikalische Person, die Emotionen ausdrückt, in der musikalischen Kommunikation zu verorten. Reale Kandidaten dafür sind der Komponist oder die ausführenden Musiker; doch offensichtlich muss weder der Komponist sich traurig fühlen, um traurige Musik zu schreiben (so sind die heutigen Hollywood-Filmkomponisten nicht existentielle Emotionsakrobaten, sondern vielmehr in der Bedienung von Klischees und Benutzung

[17] Vgl. Stephen Davies: Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness, in: Patrik N. Juslin u. John A. Sloboda (Hrsg.): *Music and Emotion,* Oxford 2001, S. 30.

einiger konventioneller Topoi kühl berechnende Handwerker), noch der Musiker sich in eine traurige Stimmung versetzen (obwohl das historisch gesehen, z. B. in C. P. E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen,* zeitweise als Paradigma galt), um überzeugend traurige Musik zu interpretieren (Kempff hat die „Les Adieux"-Sonate von Beethoven nicht deshalb so ergreifend gespielt, weil er traurig war). Eine weitere Möglichkeit, musikalischen Ausdruck als personalen Ausdruck zu erklären, liegt darin, nicht eine reale, sondern eine imaginäre Person in der Musik selbst für den Gefühlsausdruck verantwortlich zu machen. Jerrold Levinson, der prominenteste Vertreter dieses Ansatzes, versteht jeden musikalischen Ausdruck als Ausdruck einer imaginierten menschlichen Person, der ‚music's persona'.[18] Diese starke These scheint mir mit der Erfahrung von musikalischem Ausdruck nicht im Einklang zu stehen. Einerseits kann man bestreiten, dass sich alle (selbst alle qualifizierten, gebildeten) Hörer eine menschliche Person tatsächlich vorstellen, andererseits, dass die Musik selbst – im Vergleich zu den fiktionalen Welten von Romanen oder Filmen – genügend konkrete Anhaltspunkte gibt (Wie kann man diese Person charakterisieren? Wer sagt, dass es nicht mehrere sind?), als dass eine musikalische Person der Musik als objektive Eigenschaft innewohnt (was Levinsons Anspruch ist und er selbst z. B. auch in der Analyse der „Hebriden-Ouvertüre" von Mendelssohn – wie ich denke, sehr unplausibel – nachzuweisen versucht[19]). Dass die Vorstellung von Etwas oder Jemandem, das oder der sich in Musik ausdrückt, das expressive Potential von Musik oft (wie die musikanalytische Praxis in zahlreichen Beispielen zeigt) plausibel aufzuschließen vermag, muss allerdings im Auge behalten werden und bei der späteren Diskussion der Rolle der Einbildungskraft bei der Musikerfahrung noch einmal thematisiert werden.

Eine andere, in seiner Tradition auf Platon zurückgehende Antwort auf die Frage, wo die musikalische Expressivität lokalisiert werden kann, stellt der in der englischen Literatur als ‚arousal theory' bezeichnete Ansatz dar. Danach besitzt die Musik insofern eine Ausdruckseigenschaft, als sie die kausale Ursache dafür ist, die entsprechende Emotion beim Hörer hervorzurufen. Mir scheint diese These, ähnlich wie die von der ‚music's persona', in reduzierter Form einen wahren Kern zu enthalten, als umfassende Theorie aber keine hinreichende Bedingung für musikalischen Ausdruck zu geben. So ist zwar sicherlich die Aussage wahr, dass wir, wenn wir Musik nie als ausdrucksvoll erleben würden, ihr auch nicht Ausdruck zuschreiben würden. Der Umkehrschluss hingegen, dass wir, *nur* wenn wir Musik als ausdrucksvoll erleben, wir sie als ausdrucksvoll beschreiben, trifft offensichtlich nicht in allen Fällen zu.

---

[18] Vgl. Jerrold Levinson: *Music, art and metaphysics,* Ithaca, NY 1990, und ders.: *The pleasures of aesthetics,* Ithaca, NY 1996.

[19] Vgl. Jerrold Levinson: Hope in the Hebrides, in ders: *Music, art and metaphysics,* Ithaca, NY 1990, Kap. 14.

Denn wir können sehr wohl etwa einen Trauermarsch als ‚Traurigkeit ausdrückend' wahrnehmen und ihn also als ausdrucksvoll beschreiben; wenn wir z. B. aber gerade eine traurige Stimmung als unpassend empfinden, müssen wir für die Traurigkeitszuschreibung nicht notwendigerweise in den Zustand von Traurigkeit versetzt werden. Sicherlich beruht die emotionale Kraft von Musik oft darauf, dass man sich ihr nicht entziehen, dass man im doppelten Sinn die Ohren nicht vor ihr verschließen kann (und das war es auch, was Platon als so gefährlich an ihr eingestuft hat), aber dass es gegenteilige Erfahrungsbeispiele gibt und diese, zieht man eine Emotionstheorie, die auch kognitive Komponenten benutzt, auch plausibel erklärt werden können, lassen die ‚arousal theory' als umfassende Erklärung der Objektivierung von Gefühlen nicht überzeugend erscheinen.

Dass wir den Ausdruck von Musik nicht notwendigerweise erfahren müssen, um Musik als ausdrucksvoll charakterisieren zu können, dass Ausdruckswahrnehmung und -erfahrung also getrennt ablaufen können, legt wiederum den Vergleich zu menschlichem Ausdruck nahe, den wir separat vom eigenen emotionalen Zustand erkennen oder auch mittels Empathie nachvollziehen können. Wenn man die starke These von der ‚music's persona', die die Quasi-Empathie mit der imaginierten musikalischen Person als Schlüssel der Ausdruckserfahrung suggeriert, vermeiden will, stellt sich als eine Alternative dar, auf die Ähnlichkeit zwischen Ausdruck, wie er von Menschen oder anderen fühlenden Wesen geäußert wird, und musikalischer Struktur zu rekurrieren. Ausdruckswahrnehmung hieße dann, einen Ausdruck – oder genauer – typische Ausdrucksverhalten, wie wir sie aus ‚realen', d. h. von Wesen, denen wir die nötigen sensorischen und kognitiven Kompetenzen zuschreiben, geäußerten Kontexten kennen, in der Musik wiederzufinden. Die beiden Standardbeispiele, die von den prominentesten Vertretern dieser in den letzten Jahren recht einflussreichen sog. ‚contour theory', Peter Kivy und Stephen Davies, immer wieder als Vergleiche angeführt werden, sind das Bernhardinergesicht und die Trauerweide: Beiden schreiben wir Traurigkeit zu, beide können in uns die Emotion ‚Traurigkeit' hervorrufen, obwohl die Trauerweide kein fühlendes Wesen ist und der Bernhardiner – wenn wir ihm denn die volle emotionale Kompetenz zugestehen wollen – Traurigkeit anders zeigt als durch seinen permanenten Gesichtsaudruck; einzig gewisse Eigenschaften (die herabgezogenen Mundwinkel, das Gebeugtsein etc.) lassen uns die Verbindung zum Ausdruck ‚Traurigkeit' herstellen. In analoger Weise besitzt nach Kivy und Davies Musik Eigenschaften, die durch ihre Ähnlichkeitsbeziehung (wie auch immer die aussieht) Ausdruck objektivieren. Doch hier beginnt auch schon die Schwäche der ‚contour theory', denn wie genau diese Ähnlichkeiten strukturell aussehen und wie sie analytisch aus der Musik herauspräparierbar sein sollen, ist nicht klar. Kivy selbst gibt bei seinen wenigen Musikbei-

spielen nur musikologisch unzureichende Kommentare; bei einem Thema von Bach z. B.[20], das durch seine melodische Abwärtsbewegung einen klagenden Ausdruck besitzen soll, vergisst er vollkommen die anderen Parameter wie Harmonik, Rhythmik, Klangfarbe etc., die für musikalischen Ausdruck oft viel signifikanter sind als die melodische Kontur[21]. Die mangelhafte musikologische Relevanz muss freilich nicht die philosophische aufheben; doch indem sich Kivy – im Gegensatz zu Davies – durch den Umstand, dass viele Beispiele musikalischer Expressivität nicht durch das vertretene Ähnlichkeitsverhältnis erklärbar sind, dazu gezwungen sieht, die Konvention als zweiten Faktor bei der Ausdruckswahrnehmung einzuführen (Kivys Ansatz wird daher auch ‚contour and convention theory' genannt), schwächt er seinen eigenen Standpunkt implizit wieder ab, denn weder zieht er einen genaue Grenze zwischen ‚contour' und ‚convention', noch zeigt er, wie konkret die Ähnlichkeitsverhältnisse, jenseits von Konventionen, konstituiert werden, so dass sich die Frage stellt, ob nicht ‚contour' eine Unterkategorie von ‚convention' darstellt, wobei wir wieder in zeichenhaften repräsentationalen Kontexten angelangt wären, die Kivy (und Davies) eigentlich heraushalten wollten. Ein weiteres Problem der ‚contour theory' ergibt sich bei der Betrachtung der Emotionsarten, die Musik ausdrücken kann. Denn, da reale oder imaginierte Personen am Ausdruck nicht beteiligt sind, dürften nur durch recht allgemeine Ausdrucksschemata umrissene und dazu nicht-intentionale Emotionen (Kivy spricht von GEP [gross expressive properties]) durch Musik ausdrückbar sein, was man vor dem Hintergrund zahlreicher Beispiele überzeugend bestreiten kann (z. B. was die urromantische und intentionale Emotion von Sehnsucht etwa in Schumanns und v. a. Schuberts Instrumentalmusik angeht). Ein weiteres Argument gegen die ‚contour theory' zielt auf die Intensität der Ausdruckserfahrung: Bernhardinergesichter oder Trauerweiden erfahren wir in der Regel nicht als besonders ausdrucksvoll (es sei denn wir bringen eine stimmungsmäßige Disposition mit), weil sie an menschlichen Ausdruck nur erinnern, dadurch eher Ausdruckstypen darstellen und keine distinkten Ausdrucksprofile besitzen, die eine Ausdruckserfahrung oft erst interessant machen. Die ‚contour (resp. convention) theory' kann also die phänomenologisch unumstrittene Ausdrucksintensität von musikalischer Emotionalität nur unzureichend erhellen und scheint wegen dieses und der anderen angesprochenen Probleme nicht in der Lage zu sein, eine angemessene umfangreiche Erklärung musikalischer Expressivität zu geben .

Am Ende dieses Kapitels bleibt zu resümieren, dass keine der bisher vorgestellten Theorien eine umfassende befriedigende Antwort auf die Frage gibt, wie wir Musik emotionalen Aus-

[20] Aus dem brandenburgischen Konzert Nr. 1, vgl. Peter Kivy: *SoundSentiment,* Philadelphia 1989, S. 27f.

[21] Außerdem lassen sich auch zahlreiche Beispiele abwärts führender Melodiebewegungen anführen, die offensichtlich nicht Traurigkeit ausdrücken (z. B. das tänzerisch-freudige Thema aus dem dritten Satz des Obenkonzerts A-Dur BWV 1055, dessen Melodielinie vom a^3 bis zum kleinen a hinabführt).

druck zuschreiben können. Festzuhalten bleibt gleichwohl, dass es mir für eine adäquate Beschreibung musikalischer Ausdruckshaftigkeit sinnvoll erscheint, die Emotionen sowohl in der Musik als auch im Hörer zu lokalisieren. Auf der Seite der Musik kann das formale semiotisch-repräsentationale Modell aus dem ersten Kapitel als Fundament dienen, auf der Seite des Hörers muss ein weiterer Aspekt genauer untersucht werden: die Rolle der Einbildungskraft.

4. Musikerfahrung und Einbildungskraft

Warum hören wir gerne traurige Musik? Und warum empfinden wir bei trauriger Musik nicht etwa Mitleid, sondern werden selbst traurig? Die bisher skizzierten Theorien haben Probleme, diese Fragen zu beantworten. Die ‚contour' Theorie kann zwar erklären, warum wir auf die ausgedrückten Emotionen nicht wie im realen Leben (z. B. bei Traurigkeit mit Mitleid oder Mitgefühl) reagieren, sondern sie vielmehr selbst aufnehmen, sie spiegeln – wir hören danach ja nur die Erscheinung von Emotionen, nicht den Emotionsausdruck von jemandem und haben daher keinen Grund, uns wie in der Realität zu verhalten, sondern werden vielmehr gleichsam angesteckt, so wie Stimmungen oft von anderen auf uns überspringen können –; warum wir aber offensichtlich auch bewusst negative Emotionserfahrungen beim Musikhören suchen, ist innerhalb des ‚contour'-Modells nur schwer einsichtig, denn wir ziehen in der Realität auch nicht den Anblick von Bernhardinergesichter dem Anblick von traurigen menschlichen Gesichtern vor (das Argument von Davies, dass wir der Erfahrung von negativen Emotionen einen intrinsischen Wert zuschreiben[22], mag zwar bei manchen Menschen richtig sein, überzeugt aber nicht, da wir beim Musikhören offenbar viel eher als im realen Leben dazu bereit sind, negative Emotionen in Kauf zu nehmen). Die ‚arousal' Theorie hat ähnliche Probleme: Sie kann zwar auch das Problem der Emotionsspiegelung erklären (musikalische Expressivität besteht ja gerade darin, dass die Musik kausal beim Hörer die Emotionen verursacht, die sie ausdrückt), aber nur schwer eine Antwort darauf geben, warum wir uns Emotionen aussetzen, die wir im normalen Leben als negativ beschreiben und daher eher meiden. Der aristotelische Katharsis-Gedanke, der die heftige Erregung von negativen Emotionen im Rahmen der Erziehung oder des Ritus als homöopathische Reinigungsmethode ansieht, die den Emotionshaushalt wieder in eine ungefährliche Homöostase zurückbringt, gibt dazu zwar

[22] Vgl. Stephen Davies: Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness, in: Patrik N. Juslin u. John A. Sloboda (Hrsg.): *Music and Emotion,* Oxford 2001, S. 41f.

einen Ansatzpunkt, im Kontext der einfachen ‚arousal theory'[23] allerdings, die ja überhaupt nicht auf den kognitiven Anteil von Emotionserfahrung rekurriert, würde Katharsis so etwas wie ein fiktionales Gefüge (der Rahmen, in dem sich die Emotionserfahrung abspielt) benötigen und damit wieder kognitive Komponenten einführen, die nicht in die zu Grunde liegende Emotionstheorie passen. Die ‚music's persona'-Theorie kann hingegen das von ‚arousal'- und ‚contour'-Theorie ungelöste Problem der Motivation für die musikalische Erfahrung negativer Emotionen mit dem Verweis auf andere repräsentationale Künste wie Theater, Film oder Literatur leichter klären: Genauso wie wir einen traurigen Film sehen oder ein trauriges Buch lesen und uns in die beschriebenen oder dargestellten Charaktere empathisch hineinversetzen, verfolgen wir den Verlauf der Musik wie eine Erzählung – freilich nicht auf semantischer Ebene, sondern rein strukturell gesehen (musikologisch angewendet, entwickelte Anthony Newcomb aus dieser Überlegung das Konzept des ‚plot archetype', der gleichsam ein narratives Modell für individuelle musikalische Formen darstellt) – und können den Ausdruck, egal ob positiv oder negativ besetzter Gefühle, quasi von einer Beobachterperspektive aus wertschätzen. Freilich ergibt sich aus Levinsons Ansatz wiederum das Problem, warum wir bei Musik nicht die etwa bei der Lektüre von Romanen typische, am realen Leben orientierten Emotionen und Verhaltensweisen zeigen (z. B. die empathische Identifikation mit dem Helden, das Mitleiden, das Bangen um den Fortgang seines Schicksals und der Handlung etc.), sondern von der ausgedrückten Emotion direkt sozusagen infiziert werden. Trotz dieser offensichtlichen Schwäche – was an Levinsons Ansatz vielversprechend erscheint und meiner Ansicht dafür verantwortlich ist, dass die ‚music's persona'-Theorie als einzige der bisher vorgestellten Modelle das Problem der negativen Emotionserfahrung erklären kann, ist die Rolle der Einbildungskraft. Im Folgenden will ich versuchen, eine Konzeption dieser Rolle bei der Musikerfahrung zu geben, die beide am Anfang dieses Kapitels gestellte Fragen beantworten kann, die also sowohl der direkten, spiegelartigen Emotionsreaktion des Hörers als auch des Erfahrungswertes von negativ eingestuften Emotionen Rechung trägt. Dabei beziehe

[23] In gewissem Sinne sind freilich auch Aristoteles und Platon Vertreter der ‚arousal' Theorie, da für beide die pythagoreeische Musiklehre der Zahlen- und Schwingungsproportionen den musiktheoretischen Hintergrund bildet (Platon bezeichnet im *Timaios* die Seele selbst als Harmonie von Schwingungen), und Aristoteles wendet sich mit seiner Katharsis-Lehre ja nur in Hinblick auf die Anwendung von Musik polemisch gegen Platon. Da die griechische Musikpraxis allerdings, wie oben schon angedeutet, sehr stark von der triadischen Verbindung von Wort, Tanz und Klang gekennzeichnet war, bezog sich Aristoteles auch auf einen stark repräsentational geprägten Musikbegriff, der (am deutlichsten in der Tragödie) die Konstituierung einer fiktionalen Welt viel stärker als in absoluter Instrumentalmusik implizierte. So kann, was explizit repräsentationale Kunstwerke angeht (z. B. den Film), die Katharsis-Theorie auch heute noch als durchaus tragfähig angesehen werden.

ich mich im Wesentlichen auf die beiden Artikel von Kendall Walton „What is Abstract about Music“[24] und „Listening with Imagination: Is Music Representational?“[25].

Im zweiten Kapitel dieser Arbeit habe ich zu zeigen versucht, dass Musik immer schon Bezug nimmt, intern sowieso, aber auch extern: alleine schon der Titel – und sei er „Ohne Titel“ – lässt ein absolutes Musikstück extern referieren. Die semiotische kann als die Voraussetzung für die repräsentationale Funktion von Musik angesehen werden. In diesem Sinn ist Waltons Satz zu verstehen: „Music stands ready to take on an explicit representational function at the slightest provocation“[26], wobei sich diese Aussage auf interne Referenzen bezieht und dem Exemplifikationskonzept Goodmans ähnelt (wobei der Unterschied ist, dass Walton Musik als tatsächlich und nicht nur metaphorisch repräsentierend ansieht: „I prefer to understand “representation“ in such a way that virtually all music qualifies“[27]). Wie interne Referenzen mit Repräsentationen, die sich dazu noch von semantisch begrifflichen oder pikturalen Repräsentationen unterscheiden, zusammenzubringen sind, kann nur mit Hilfe der Einbildungskraft erklärt werden. Ein grundlegender Unterschied ist offenbar, dass Musik nicht wie normalerweise ein Roman oder ein Film eine fiktionale Welt etabliert, die genügend Bezüge zur realen Welt besitzt, um auf unser Weltwissen zu rekurrieren.[28] In diesem Sinne konstituiert Musik keine fiktionale Welt, die bevölkert ist von Charakteren, Schauplätzen etc., wie dies ein Roman tut. Dennoch entfaltet jede Musik neben den mehr oder weniger vorhandenen expliziten Regeln (am stärksten in der tonalen, aber auch in nicht-tonaler Musik durch Stilistiken und Kontexte), implizit Regeln oder – besser – Regularitäten, die gewisse Hörerfahrungen bedingen, z. B. Erwartungshaltungen hervorrufen.[29] Insofern entwirft Musik immer eine autopoetische Welt des ‚make-believe’, wie eine Kernbegriff in Waltons Ästhetik lautet, in der die Tätigkeit der Einbildungskraft auf den Plan treten kann. Im Gegensatz zu Levinsons ‚music’s persona’ allerdings richtet sich laut Walton dieses ‚make-believe’ normalerweise nicht auf eine imaginäre musikalische Person, deren Verhalten wir wahrnehmen, sondern auf uns selbst: Musik indu-

---

[24] Kendall Walton: What is Abstract about the Art of Music?, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, Nr. 3 (Spring, 1988), S. 351-364.

[25] Kendall Walton: Listening with Imagination: Is Music Representational?, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 52, Nr. 1 (Winter, 1994), S. 47-61.

[26] Ebd., S. 47.

[27] Ebd., S. 48.

[28] In der Musik ist dieses Weltwissen am ehesten mit durch musikalische Sozialisation internalisierten Wahrnehmungsmustern zu vergleichen, etwa grundlegende Regeln der tonalen Musik, die fast für die gesamte westliche Unterhaltungsmusik gelten und daher oft quasi naturalisiert worden sind – z.B. in den Harvard-Vorlesungen Leonard Bernsteins (vgl. Leonard Bernstein: *Musik - die offene Frage*, Wien 1976), die Antrieb für Bemühungen gaben, die generative Transformationsgrammtik Noam Chomskys auf die Musik zu übertragen (vgl. Fred Lerdahl u. Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts 1985.)

[29] Für die überragende Bedeutung von Erwartungen und dem musikalischen Spiel mit ihnen vgl. Leonard B. Meyer: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956. Die direkte Verknüpfung von enttäuschter Erwartung und Emotionswahrnehmung, die Meyer postuliert, ist hingegen unstimmig (vgl. dazu Malcolm Budd: *Music and the Emotions, The Philosophical Theories*, London/New York 1985, S. 153ff.).

ziert die Imagination der eigenen Emotionserfahrung, so Waltons These. Ein entscheidendes Argument für diese Behauptung ergibt sich aus der nichtperspektivischen Erfahrung von Musik: Wenn wir auf einem Bild z. B. eine Wiese sehen, imaginieren wir nicht nur die Wiese, sondern implizit auch, dass wir diese Wiese aus einer bestimmten Perspektive, von einem bestimmten Standpunkt aus sehen; wenn wir Musik hören, haben wir in den meisten Fällen keine vergleichbare Perspektiverfahrung. Das kann man z. B. daran sehen, dass uns erst bei expliziten räumlichen Elementen in der Musik – etwa Fernorchestern (z. B. bei Mahler) oder Imitationen von räumlichen Annäherungsprozessen (z. B. in Debussys *Images*) – unsere eigene Hörperspektive bewusst wird, dass wir uns also – anders ausgedrückt – erst dann imaginierend vorstellen, *dass* wir die Musik hören. Solche musikalischen Perspektiverfahrungen sind interessanterweise dann auch fast immer mit einer externen referentiellen Konkretion verbunden (wir stellen uns vor, wie bei Debussy ein Orchester sich auf einer Straße nähert oder wie bei Mahler die Kuhglocken uns in eine entfernte Idylle entrücken). Und selbst wenn Musik explizit extern referiert bzw. repräsentiert, repräsentiert sie oft nicht den Klang des Repräsentierten (Strauss z. B. stellt in seiner Alpensinfonie den Sonnenaufgang mit steigenden Melodielinien und strahlenden Klangfarben dar, in der Realität vollzieht sich der Sonnenaufgang aber vollkommen stumm), so dass dem Hörer wenig Anlass gegeben wird, sich als Beobachter des Dargestellten zu imaginieren. Ein anderer Grund für das übliche Fehlen einer distinkten Erfahrungsperspektive mag auch darin liegen, dass wir die Ohren nicht wie die Augen verschließen können, dass wir uns daher hörend schon immer viel mehr diffus „im Klang“ als sehend vor einem distinkten Gegenüber befinden.[30] Musikhören scheint also im Gegensatz zu visueller Wahrnehmung viel weniger auf Extro- als auf Introspektion zu rekurrieren. Es mag Fälle geben, bei denen wir die Emotionen extrospektiv an Ausdrucksverhalten orientiert wahrnehmen (seien diese durch Ähnlichkeit wie beim Bernhardinergesicht oder imaginär personalisiert gegeben), viel öfter jedoch imaginieren wir, dass wir selbst (nämlich bei den internen Referenzen) introspektiv eine Emotionserfahrung haben, ohne dass wir unser Hören bewusst dafür verantwortlich machen. In diesem Sinne kann von Musik mit einem prägnanten Diktum Carroll Pratts behauptet werden, dass „music sounds as feelings feel“[31]. Expliziert bedeutet das, dass wir im Gegensatz zu Bildern oder Erzählungen nicht den psychologischen Zustand eines oder mehrerer anderer, sondern von uns selbst in der Ausdruckswahrnehmung erfahren. Als Replik auf die kontra-intuitive Auffassung Goodmans, dass Ausdruck nichts mit psychologischen Zuständen zu tun hat und ein Musikstück

[30] Unter evolutionsgeschichtlicher Perspektive vgl. dazu Thomas Schieche : *Zu einer Grenzerfahrung des abendländischen Denkens: musikalische Hermeneutik: anthropologische Grundfragen nach den Bedingungen ihrer Ermöglichung,* Augsburg 1997.

[31] Carroll Pratt: *The Meaning of Music,* New York 1931, S. 203.

prinzipiell alles, sei dies eine Emotion, eine Farbe oder eine Küchenmaschine, exemplifizieren kann, lässt sich damit erklären, warum Musikerfahrung in so enger Verbindung mit den Emotionen steht, denn es ist unsere Introspektion, unserer innerer Sinn, der in unserer Musikerfahrung auf den Plan gerufen wird und normalerweise sehr viel mehr auf Emotionen als auf Küchenmaschinen ausgerichtet ist. Mit Hilfe der essentiellen Rolle der Einbildungskraft könnte man die ‚arousal'-Theorie dahingehend reformulieren, dass Musik nicht tatsächlich Emotionen in uns auslöst, sondern die Imagination von Emotionserfahrungen induziert. So lässt sich auch die anfangs gestellte Frage, warum wir die musikalische Erfahrung von Traurigkeit wertschätzen können, 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). Dass Musik Einfluss auf unsere tatsächlichen Stimmungen und Emotionen haben kann, bleibt davon unberührt, denn wenn sich unsere Stimmung (etwa nachdem wir „Ein Überlebender aus Warschau" von Schönberg gehört haben) verdüstert, dann *wegen* der induzierten Emotionserfahrung (und ich vermute, dass wir, erst wenn wir Distanz gewonnen haben und in einer besseren Stimmung sind, die Musik wirklich wertschätzen können). Ebenfalls lässt sich die andere am Anfang dieses Kapitels aufgeworfene Frage (Warum spiegeln wir die ausgedrückte Emotion in unserer Erfahrung und reagieren nicht wie im realen Leben?) elegant beantworten, denn die Musik induziert ja, dass wir uns selbst und nicht andere, mit denen wir etwa Mitleid fühlen könnten, als die Emotion erfahrend imaginieren (das Gegenargument, dass wir bei einer induzierten Traurigkeitserfahrung als emotive Reaktion Selbstmitleid bekommen müssten, scheint mir unplausibel, denn einerseits ist die emotionale Erfahrung zu eindeutig induziert und zu intensiv, als dass sie so leicht relativiert werden könnte, und andererseits zeigen wir auch in der Wirklichkeit viel eher emotionale Reaktionen in Bezug auf die emotionale Erfahrung anderer als auf unsere eigene). Die vorgeschlagene Funktion der Einbildungskraft, die Emotionswahrnehmung introspektiv auf die eigene Emotionserfahrung zu lenken, scheint also sowohl problematische Fragen nach dem emotionalen Stellenwert und der emotiven Erfahrungsweise von Musik beantworten zu können als auch unserer Intuition gerecht zu werden, dass Musik einen privilegierten Zugang zu unseren Emotionen darstellt.

5. Schlussbetrachtung

Ich habe versucht dafür zu argumentieren, dass im Gegensatz zu den vorgestellten Standardtheorien musikalischer Ausdruck sowohl in der Struktur der Musik als auch in der Erfahrung des Hörers verortet werden muss. Die Struktur von Musik lässt sich in referentiellen Kategorien formal beschreiben und ist die Grundlage für ihren repräsentationalen Gehalt[32], der sich bei externen Referenzen relativ leicht eingrenzen lässt, während er bei internen Referenzen wesentlich durch die Einbildungskraft des Hörers bestimmt ist. Im Unterschied zu den meisten anderen repräsentationalen, extern-referierenden Künsten ist die Einbildungskraft durch die fehlende selbstbewusste Perspektiverfahrung introspektiv ausgerichtet: Der in der Musik wahrgenommene Ausdruck wird als die eigene Erfahrung imaginiert, und durch diese introspektive Selbstbezogenheit kann Musikerfahrung oft in hohem Maße als intim und emotional erlebt werden. So lässt sich auch erklären, warum der repräsentationale Gehalt nicht in ähnlicher Weise bestimmbar ist, wie wenn wir sagen, dass ein Roman ‚von der Liebe' handelt, denn beim Musikhören erfahren wir introspektiv unsere Emotionen implizit als zu uns gehörend und in diesem Sinne als spezifisch; wenn wir z. B. ein trauriges Musikstück hören, dann stellt dieses Musikstück für uns nicht ‚Traurigkeit' dar, sondern wir erleben eine spezifische, introspektive erfahrene Traurigkeit (sei diese allgemeiner Natur oder sogar durch Assoziationen individuiert).

Um ein konkretes Beispiel zu geben: Der erste Satz von Mahlers 9. Symphonie wurde oft und von verschiedenen Autoren in Zusammenhang mit ‚Nostalgie' gebracht. Wie kann solch eine komplexe, intentionale Emotion wie Nostalgie in Musik ausgedrückt werden? Unter der gewonnenen Perspektive lässt sich die Frage folgendermaßen angehen. Der erste Satz der 9. Symphonie von Mahler ist dadurch gekennzeichnet, dass er – analytisch gesehen – in einer erweiterten Sonatenhauptsform mit verschiedenen Themengruppen steht, wobei die erste Themengruppe in D-Dur im Laufe des Satzes mehrmals wiederkehrt, aber nie – wie bei einer Reprise eigentlich üblich – in ausformulierter, affirmierender Weise. Alleine diese rein internen, formalen Beziehungen oder Referenzen (hinzukommen natürlich zahlreiche andere, sowohl externe, z. B. die unaufgelösten Seufzerfiguren des Hauptthemas, als auch interne, z. B. die Bezüge in den wiederkehrenden Stellen durch die Instrumentation), lassen den Eindruck, dass

[32] Alleine schon dadurch ist bei der Behauptung, Musik könne universell Emotionen ausdrücken, Vorsicht geboten, denn musikalischen Ausdruck zu erkennen erfordert die Kompetenz, Referenzen zu erkennen, die weit weniger ubiquitäre Zeichen involvieren als basale körperliche Gefühlsausdrücke (z. B. Weinen bei Traurigkeit) und daher ein hohes Maß an kulturellem Wissen voraussetzen (das beginnt schon auf der Ebene der Wahrnehmungsmuster, die durch eine Kultur geprägt sind). Musik kann aber sehr wohl universell Erfahrung induzieren (so können westliche Hörer z. B. bei indischer Musik intensive emotionale Erfahrungen haben, die denen indischer Hörer aber vollkommen entgegengesetzt sind (manche Ragas, die eine traurige Grundstimmung ausdrücken, haben z. B. Ähnlichkeit mit der Dur-Tonleiter, die wir eher mit positiven Emotionen assoziieren)).

die Musik – metaphorisch gesprochen – immer wieder zu sich selbst zurück, aber nie an einen festen Ort, „nach Hause“ zurückkommt, nicht abwegig erscheinen, wodurch die Beschreibung der Musik – begünstigt durch ihre temporale Struktur – durch die Emotion Nostalgie in gewisser Hinsicht nachvollziehbar wird. Freilich können wir dennoch nicht sagen, die Musik besitze Nostalgie als Repräsentationsinhalt, wie das Bild eines Autos ein Auto als Repräsentationsinhalt besitzt (in diesem Sinne können wir das bei Musik nur bei externen musikalischen Referenzen, was Ausdruck angeht z. B. bei konventionalisierten pathopoetischen Formeln, sagen), denn die Zuschreibung des Ausdrucks ‚Nostalgie’ können wir nur qua Einbildungskraft introspektiv gewinnen. Ein aus seiner Heimat vertriebener Exilant wird eine ganz andere Erfahrung haben als jemand, der in seinem Leben noch nie seine Geburtsstadt verlassen hat, und der eine wird vermutlich seine Erfahrung ganz explizit mit ‚Nostalgie’, der andere vielleicht mit einem ‚Hauch von Melancholie’ beschreiben. Gleichwohl soll das nicht einer vollkommenen Relativierung musikalischen Ausdrucks Vorschub leisten, sondern, ganz in Gegenteil, die notwendigen Grenzen[33] aufzeigen, innerhalb derer eine Verständigung über Ausdruck möglich ist; denn beiden Hörer mit ihren verschiedenen Erfahrungshorizonten werden von der Musik gleichermaßen Erfahrungen induziert, die im Ergebnis dann auch gewisse Gemeinsamkeiten erkennen lassen. Dass sich der Erfahrungsinhalt nicht mit einem Wort fassen lassen kann, mag weniger daran liegen, dass Musik keinen repräsentationalen Inhalt besitzt, als dass er durch Musik in anderen Kategorien strukturiert und organisiert wird als in der Sprache. Der erste Satz der 9. Symphonie von Mahler repräsentiert vielleicht gerade das Gemeinsame der spezifischen Hörerfahrungen, das sich nicht so einfach zur Sprache bringen lässt, weil wir keinen Begriff dafür haben (womit gleichzeitig der romantische Topos der Musik als Ausdruck jenseits der Wortsprache aufgerufen wäre). Nicht zufällig sehen sich Hörer oft gezwungen, ihre musikalischen Erfahrungen in scheinbar paradoxen Ausdrucksbeschreibungen („melancholisch fröhlich“) in Worte zu fassen, weil die Komplexität und Gleichzeitigkeit von musikalischer Erfahrung durch das semantische Raster der Sprache fällt.

Die eben entwickelte Überlegung wirft vielleicht auch ein anderes Licht auf wissenschaftliche Bemühungen der Musikbeschreibung und -analyse. So ist es in der Musikwissenschaft noch immer heftig umstritten, was für einen Stellenwert sprachlich beschreibende (sog. hermeneutische) Elemente im Verhältnis zur scheinbar objektiven Strukturanalyse von Musik besitzen sollten. Es dürfte aus den Ergebnissen dieser Arbeit klar geworden sein, dass, wer als Ziel der Musikbetrachtung das Verstehen von Musik anstrebt, zu dem Ausdruck sicherlich entscheidend beiträgt, die Rolle musikalischer Erfahrung und der Einbildungskraft nicht

[33] Abgesehen von den Kompetenzen (Aufmerksamkeit, kulturelle Bildung etc.), die man einem Hörer sowieso unterstellen muss, damit musikalische Kommunikation glücken kann.

vernachlässigen darf, wodurch – unter Kriterien der exakten Wissenschaften – immer schon Ungenauigkeiten in Spiel kommen, die aber nichtsdestotrotz das Spezifische musikalischer Erfahrung erhellen können. Wie genau musikologisch sinnvoll – über das Aufdecken externer Referenzen hinausgehend – über musikalischen Ausdruck geredet werden kann, sei den Theoriebildungen der Musikwissenschaftler überlassen.

Zum Schluss sei noch eine Anmerkung angefügt, die die philosophische Perspektive auf musikalischen Ausdruck, aber auch Musik überhaupt betrifft. Das Phänomen Musik ist mit dem Lauf der Zeit ständig im Wandel begriffen, heute haben wir über die abendländische Musikgeschichte einen Überblick und archiviertes Wissen wie noch nie. Philosophische und speziell ästhetische Theorien müssen sich immer an den Phänomenen messen lassen, sie können modellhaft mehr oder weniger zutreffen. Insofern ist das vorgestellte Modell mit der starken Rolle der Einbildungskraft besonders geeignet, um die emotionale Expressivität absoluter Musik (die musikphilosophische Herausforderung des 19. Jahrhunderts) zu erklären. Die Theorie wird vielleicht durch die Applizierung auf andere Arten von Musik nicht widerlegt (die Rolle der Einbildungskraft bleibt partiell immer erhalten), aber unter Umständen ist die Beachtung anderer Theorieansätze durchaus sinnvoll, z. B. kann musikalischer Ausdruck antiker Musik (die wir – bis auf wenige Musikmanuskripte – nur theoretisch aus Traktaten kennen) durch ein differenziertes aristotelisches Mimesis-Modell eventuell adäquat erklärt werden, für gewisse Arten von Programmmusiken (bei denen ein handelnder Charakter dargestellt wird wie z. B. in „Till Eulenspiegel“ von R. Strauss) ist vielleicht der ‚music’s persona’-Ansatz von Levinson tragfähig, bei barocker Instrumentalmusik darf die Referentialität auf rhetorische Topoi nicht unterschätzt werden etc. Unter diesem Aspekt stellt die Pluralität der zeitgenössischen Musikphänomene (von der Neuen Musik bis zu Multimedia-, Pop- und ethnischen Musik) eine besondere Herausforderung dar, der nur durch flexible, undogmatische Theoriebildung begegnet werden kann. Musikphilosophie kann zwar versuchen, aus den Modulen der einzelnen Theorieansätze übergreifende Theoriengebäude zusammenzufügen, sie muss der Musik dabei aber immer einen genügend großen Resonanzraum gewähren, damit diese nicht zum Theorieobjekt degradiert wird, sondern ihre klingende Faszination wahren kann.

6. Literaturverzeichnis:

Leonard Bernstein: *Musik - die offene Frage*, Wien 1976.

Malcolm Budd: *Music and the Emotions, The Philosophical Theories*, London/New York 1985.

Stephen Davies: Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness, in: Patrik N. Juslin u. John A. Sloboda (Hrsg.): *Music and Emotion,* Oxford 2001.

Oliver Fürbeth/Stefan Lorenz Sorgner (Hrsg.): *Musik in der deutschen Philosophie, Eine Einführung,* Stuttgart 2003.

Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie,* F. a. M. 1995.

Peter Kivy: *Sound Sentiment, An Essay on the Musical Emotions, including the Complete Text of 'The Corded Shell',* Philadelphia 1989.

Fred Lerdahl u. Ray Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts 1985.

Jerrold Levinson: *Music, art and metaphysics,* Ithaca, NY 1990.

Jerrold Levinson: *The pleasures of aesthetics,* Ithaca, NY 1996.

Simone Marenholz: *Musik und Erkenntnis, Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie,* Stuttgart 2000.

Simone Mahrenholz: Musik-Verstehen jenseits der Sprache, www. Momo-berlin.de/ Mahrenholz_Musik-Verstehen.html.

Leonard B. Meyer: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956.

Carroll Pratt: *The Meaning of Music,* New York 1931.

Thomas Schieche : *Zu einer Grenzerfahrung des abendländischen Denkens: musikalische Hermeneutik: anthropologische Grundfragen nach den Bedingungen ihrer Ermöglichung,* Augsburg 1997.

Kendall Walton: Listening with Imagination: Is Music Representational?, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 52, Nr. 1 (Winter, 1994), S. 47-61.

Kendall Walton: What is Abstract about the Art of Music?, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, No. 3 (Spring, 1988), S. 351-364.