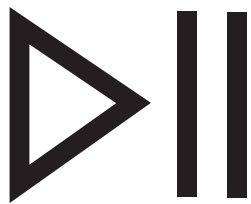


FORMEN DER MUSIK

Von der Allgegenwart
zur Besonderheit



FORMEN DER MUSIK

Von der Allgegenwart zur Besonderheit

Schriftlicher Teil der Diplomarbeit
von Christian Jammrath im Fachgebiet Industriedesign
Gutachter: Prof. Dr. Annette Tietenberg
und Dipl. Psychologe Michael Fischer

FORMEN
DER MUSIK
Von der Allgegenwart
zur Besonderheit





FORMEN DER MUSIK
Von der Allgegenwart zur Besonderheit

Schriftlicher Teil der Diplomarbeit von Christian Jammrath im Fachgebiet ID
Gutachter: Prof. Dr. Annette Tietenberg und Dipl. Psychologe Michael Fischer
Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle
Halle im Februar 2008

INHALT

I VORWORT	8
II MUSIK, DAS KULTURELLE GUT	12
II.1 Die Musik des Abendlandes – Ein Blick in die Geschichte	13
II.2 Auf der Suche nach Innovation – Über Neue Musik	16
II.3 Formen der Musik – Leben im Pluralismus der Stile oder Die Sehnsucht nach Einfachheit	19
III MUSIK, DAS ALLGEGENWÄRTIGE MEDIUM	24
III.1 Klassische Kritik an der modernen Musik	27
III.2 Zeitgenössische Kritik an der modernen Musik	29
III.3 Auge vs. Ohr – Musik als Produkt der Warenästhetik	32
IV DAS PHÄNOMEN MUSIK	40
IV.1 Geisteswissenschaftliche Erklärungsmodelle	41
IV.2 Naturwissenschaftliche Erklärungsmodelle	45
IV.3 Über das Hören	47
IV.3.1 Hören vor der Geburt	47
IV.3.2 Über das Ohr	50
IV.3.3 Vom Ohr zum Organ der Musik	52
IV.4 Musik und Emotion	56
IV.4.1 Gefühle als Voraussetzung	59
IV.4.2 Musik und Entspannung	60
V DIE KRAFT DER MUSIK	66
V.1 Musik und Meditation	67
V.2 Musik und Therapie	69
V.3 Über den schmalen Grad oder Vorsicht: Eso!	70
V.4 Aussichten oder neue Aufgaben für den Gestalter	74
VI NACHWORT	78
VII QUELLENVERZEICHNIS	82
VIII ABBILDUNGSVERZEICHNIS	84
SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG	86

„Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt
werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist.“¹

Victor Hugo

I VORWORT

Fast könnte man meinen, es sei unmöglich, ihr nicht zu begegnen. Musik spielt im modernen Kontext eine tragende Rolle. Sie scheint überall und allgegenwärtig zu sein. Musiklose Orte sind schwer zu finden, denn wo Menschen sind, ist in irgendeiner Form auch meist Musik. Dabei ist ihre Definition äußerst dehnbar. Gerade im Laufe des letzten Jahrhunderts entstehen, nicht zuletzt als Antwort auf die laute technische Revolution, schier unendlich viele Formen der Musik. Diese Tatsache deutet sich im Titel dieser Arbeit bereits an. Sie greifen den Lärm des Technikfortschritts teilweise als Thema auf und erheben ihn zur Kunst. Je lauter die Gegebenheiten, desto angestrengter ist der Versuch, die neue Lautstärke im gesellschaftlichen Rahmen zu etablieren. Musik und zivilisatorischer Krach gehen Hand in Hand, scheinen beinahe nicht mehr voneinander unterscheidbar zu sein. Diese Tendenz hält in einem ungleich weiteren Sinne bis heute an.

Musik ist in der postmodernen Welt zu einer absoluten Selbstverständlichkeit geworden, hinterfragt wird ihre Existenz im Alltag so gut wie nie. Sie ist einfach da. Man hört sie draußen und drinnen, macht sie lauter und leiser, schaltet sie nach Belieben ein oder aus, lädt sie runter oder kopiert sie, hört sie parallel zu anderen Tätigkeiten oder ganz bewusst. Doch stopp! Wenn man ganz ehrlich ist, geschieht letzteres wohl nur noch in den allerseltensten Fällen. Sie berieselt uns oft ganz nebenbei. Das ist wirklich schade, ist Musik doch eigentlich ein wertvolles kulturelles Gut, dem deutlich mehr auditive Aufmerksamkeit zustünde. Sie beschallt (bei gleichgültiger Haltung) den modernen Menschen von früh bis spät und macht ihm das Erkennen des wahren Wertes von Musik größtenteils überaus schwer. Musik kann für das bewusste Individuum durch ihre Dauerpräsenz, gerade im öffentlichen Bereich, zur Qual werden. Überall wird man betönt, meist ohne etwas dagegen tun zu können. Längst ist Musik in weichgespülten Formen schon Instrument eines gut funktionierenden Marketingsystems, das seine Hörer dauerhaft und eigennützig bezirzt. Musiklose, stille Orte bezichtigt man nämlich einer den Konsum hemmenden und damit absatzschädlichen Wirkung.² Musik wird daher mehr und mehr zu einem lärmenden Produkt unserer Überflussgesellschaft degradiert, ist (zumindest was ihren Löwenanteil betrifft) der Gefahr absoluter Beliebigkeit ausgesetzt und büßt in überwiegendem Maße ihren Stellenwert als bedeutendes Kulturgut ein. Dass an dieser Stelle jedoch bitte kein Missverständnis entsteht: Musik ist toll, gerade auch wegen ihrer Facettenreiche. Pop muss nicht gezwungenermaßen gleichbedeutend

sein mit schlecht. Im Gegenteil! Was aber den Wert der Musik mindert, ist ihre mitunter maßlose Omnipräsenz. Sie wird zu einem lärmenden Faktor, zu einer übertriebenen akustischen Größe.

Absolute Stille ist eine Seltenheit. Überall. In der Natur gibt es kaum eine Spezies, die sich vollkommen lautlos durch den Raum bewegt, bewegen könnte. Leben bedeutet Bewegung, Bewegung evoziert Geräusche. Abgesehen von federleichten Insekten oder anderen mikroskopisch kleinen Lebewesen vielleicht, bereitet die Fauna stets auf irgendeine Weise ein für den Menschen wahrnehmbares Geräusch, klingt artspezifisch so oder so. Durch das Rauschen des Waldes und der Felder teilt sich uns selbst die Flora mit. Alles klingt! Und doch würde man wohl schwerlich diesen natürlichen Klang als Lärm bezeichnen. Selbst der sich am lautesten trompetend mitteilende Elefant wäre wohl noch Musik in unsern Ohren und würde kaum in den Bereich der Ruhestörung fallen (zoonah Wohnende mögen dies vielleicht bezweifeln). Ein Gewitter donnert und kracht, es fährt vielleicht in Mark und Bein und dennoch bleibt es akustisch angenehm bzw. für uns erträglich. Natur darf dementsprechend lauter sein, die Stille durchbrechen, ohne dass sie dem Menschen dabei als übertriebene Lautstärke vorkäme. Das liegt zum einen daran, dass sich Schall in weiträumigen Gebieten, im Gegensatz zum oft begrenzten Platzangebot in der Stadt, einfach besser verteilt. Zum anderen aber auch daran, dass der Mensch Lärm als solchen erst dann empfindet, wenn er mit Artefakten, das heißt von menschengemachten Objekten, produziert wird. Je mehr sich der Mensch also von der Natur, seinem eigentlichen Umfeld entfernt, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass er sich in einem künstlich erzeugten Klangumfeld bewegt. Abgesehen von sporadischen Begegnungen mit der Natur, hat der zivilisierte Mensch weitestgehend den Kontakt zu seiner Umwelt verloren – und damit auch einen Zugang zu natürlichen, wohltuenden Geräuschen. Die natürlichen Pausen und Ruhemomente, die in der Natur zu ihrem biologischen Ablauf gehören, verschwinden weitestgehend durch die Unterbrechung des natürlichen Kreislaufes aufgrund der modernen Rund-um-die-Uhr-Mentalität. Alles ist immer und überall möglich. Das ist zwar manchmal ganz schön, doch entspricht es streng genommen nicht dem menschlichen Wesen. Der zeitgenössische Mensch hat mit seinem Wirken der Stille scheinbar gar den Kampf erklärt. Er arbeitet zielgerichtet an ihrer Verbannung. War der Zustand der Stille in vergangenen Epochen, vor allem in der Literatur, überwiegend positiv besetzt, erscheint er im modernen

Kontext hauptsächlich negativ gefärbt und gilt beinahe gänzlich als Ausnahmezustand. Nicht umsonst redet man etwa von „eisiger Stille“ oder „Todschweigen“. Das heutige zivilisierte Individuum bekämpft die Stille vorwiegend wie einen Unglück bringenden Feind.³

Ist also die moderne „Angst“ vor der Stille nicht nur die logische Schlussfolgerung aus der Entfremdung des Menschen von der Natur? Der Mensch ist über weite Strecken zivilisatorisch „isoliert“ und büßt damit seine ursprüngliche Rücksprache mit der Natur ein. So steigt der künstlich erzeugte Geräuschpegel auffällig je naturentfernter bzw. verstädterter das jeweilige menschliche Umfeld ist. Artificielle Geräuschkulissen wirken gegen den modernen Zustand der Abgeschnittenheit vom Ursprünglichen. Musik (auch im weitesten Sinne) gibt dem „verlorenen“ Individuum dabei ein Gefühl der Zugehörigkeit, befreit es zeitweilig aus seiner eigentlich stillen, zivilisierten Abgeschlossenheit. Dem verunsicherten, modernen Menschen dient Musik sozusagen als Versicherung für das eigene Dasein.

Wenn dauertönende, allgegenwärtige Musik also die Stille vertreibt, müsste es doch umgekehrt auch möglich sein, sich durch einen achtsamen Umgang mit der Stille wieder des eigentlichen Wertes von Musik bewusst zu werden. Die Ruhe – auch als musikalisches Thema – kann eine Alternative bieten zum heutigen tosenden Leben, den Lärm zumindest zeitweilig ersetzen und das Gehörte wieder zur Besonderheit machen. Mit Stille gegen den Radau des modernen Alltags wäre also die längst notwendige Umkehr des Ganzen.

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich vor allem mit dem Phänomen der passiven, bedauerlicherweise oft forcierten Musikrezeption. Sie will Gründe dafür finden, warum und wie wir in Punkto Musik hören, was wir hören. Sie wird aufzeigen, was die Wirkung von Musik auf den Menschen genau ausmacht, mit deren Hilfe sie zu einer regelrechten Allzweckwaffe des Alltags hat werden können. Es soll der Ursprung der Faszination für ein Medium beleuchtet werden, das uns eigentlich Kraft geben sollte, sie uns aufgrund seiner Allgegenwart aber leider viel zu oft raubt. Könnte man gegebenenfalls diese musikalische Kraft für den Einzelnen nicht sogar nutzbar machen; nicht gegen ihn verwenden also, sondern für ihn?

Der Fokus ist dabei auf unser abendländisches, musikkulturelles Umfeld gerichtet, als eine Möglichkeit unter einer weltweiten Vielfalt von Formen der Musik. Seine Entwick-

lung soll kritisch hinterfragt werden, um schließlich dann aufzuzeigen, dass und vor allem wie Musik, aus geistes- und naturwissenschaftlicher Sicht, zu allererst im Menschen entsteht.

Gerade ihre allgegenwärtige Präsenz ist ein wichtiger Indikator dafür, dass Musik ein fundamentales Element menschlicher Kultur ist. Leider aber wird dieser Umstand nicht zuletzt durch marktorientiertes Kalkül ausgenutzt. Der moderne Mensch sollte sich deshalb ihre kulturelle Tragweite und unerlässlichen Wichtigkeit für die soziale Gemeinschaft dauerhaft vor Augen führen. Der Schlüssel dazu kann im bewussten Umgang mit Musik liegen. Ein Ziel, dem diese Arbeit ein wenig näherzukommen sich erhofft.



Abb. 1
Natur trifft auf Zivilisation:
Elefanten auf einer ausgebauten Straße im Etosha National Park, Namibia
Zwar können sie gelegentlich sehr laut sein, ihr Tönen ist aber dennoch bei weitem nicht so nervenaufreibend wie Zivilisationslärm

II MUSIK, DAS KULTURELLE GUT

Seinem Wesen Ausdruck zu verleihen gehört seit jeher zu den natürlichen Grundbedürfnissen des Menschen. Ziel dieses innigen Dranges ist es, Gedachtes in Sicht- oder Hörbares umzusetzen. Das Ergebnis jenes Prozesses ist dabei stets ein mehr oder weniger greifbares Produkt. Der Wille zur Gestaltung hat demnach eine Jahrtausendealte Tradition. Da der Begriff Kultur alles vom Menschen Geschaffene bezeichnet, entstehen sowohl auf der Seiten der Musik als auch des Designs Artefakte, die als Kulturgüter bezeichnet werden. Lied und Stuhl weisen schon allein deshalb Gemeinsamkeiten auf. Musik ist insofern ein aus gestalterischer Perspektive äußerst interessantes Phänomen. Musik symbolisiert dabei in besonderem Maße die Beziehung zwischen Individuum und Kultur, bestimmt in gewisser Weise die gesellschaftliche Realität. Da die Kultur einer Gesellschaft immer auch ihren jeweiligen Handlungsrahmen vorgibt, sind die Musikstile einer Epoche maßgeblich von der Einhaltung geltender gesellschaftlicher Spielregeln abhängig. Die Musik eines Zeitalters ist somit ein Spiegelbild der herrschenden gesellschaftlichen Zustände.⁴ Musik ist „integrales Element des Kulturstaates“.⁵

Die kulturelle Vielfalt unserer Welt hat eine große Bandbreite der unterschiedlichsten musikalischen Ansätze hervorgebracht, die alle ihre eigenständige Berechtigung haben. Der Irrglaube, der vor allem aus der Vorstellung des 19. und einsetzenden 20. Jahrhunderts resultiert, „es existiere eine Art universeller Entwicklungsprozess, verstanden als Abfolge von niederen zu höheren Entwicklungsstufen“, führt zu der naiven Annahme, dass sich die abendländische Musikkultur an eben dieser Evolutionsspitze befände. Jener Glaube an den Fortschritt vermutet eine einzige „natürliche Musik“, die es in diesem Sinne aber nicht gibt, nicht geben kann. Zwar gehören Wahrnehmen und Produzieren von Musik zu den menschlichen Fähigkeiten wie Sehen oder Denken. Ähnlich wie Sprachen auch, ist Musik ein Instrumentarium, das ein Zusammenleben in der sozialen Gemeinschaft ermöglicht – soviel ist sicher. Genauso sicher ist aber auch, dass es unmöglich bzw. geradezu ignorant ist, die Diversität von Musik zu negieren und auf eine einzige „richtige“ beschränken zu wollen. Es ist daher vermutlich besser, von Musiken anstatt von der Musik zu sprechen.⁶

Jene unleugbare Tatsache deutet sich im Titel dieser Arbeit bereits an. Es gibt schier unzählige Formen der Musik, unter denen unsere abendländische Musiktradition nur eine Variante darstellt. Eben diese Tradition ist es auch, die vor allem im Laufe des 20. Jahrhunderts einen gravierenden Wandel durchlebt hat und dadurch wiederum neue, (mehr

oder weniger) alternative Formen der Musik entstehen ließ. Sie alle sind das Ergebnis eines Prozesses, der durch „zunehmende Demokratisierung und Selbstbestimmung“ zu einer Lockerung der ehemals strikten, vor allem durch Römer und Kirche eingeführten, musikalischen Regeln geführt hat. Der Musikwissenschaftler Manfred Spitzer sieht daher in der Durchsetzung der kontemporären (oft beatlastigen) Musik eher die „Rückkehr zu einer natürlichen rhythmisierten Musik nach Zeiten der ... Enthaltbarkeit“.⁷

II.1 DIE MUSIK DES ABENDLANDES – EIN BLICK IN DIE GESCHICHTE

Um die tragende Bedeutung und die tiefe menscheitsgeschichtliche Verwurzelung des Kulturgutes Musik zu begreifen, ist es durchaus sinnvoll, erst einmal nach ihrer Entstehung zu fragen. Fest steht, dass es Musik schon lange vor dem heutigen Menschen gibt. Über ihren zeitlichen und örtlichen Ursprung jedoch existieren keine präzisen Angaben – können nicht existieren, sind wir doch erst seit wenigen Jahrhunderten dazu befähigt, Musik mittels Noten und später Tonwiedergabegeräten zu konservieren. Natürlich lassen Funde aus vergangenen Zeitaltern Schlüsse zu, bieten Nährboden für Spekulationen. Aber aufgrund schlicht unüberbrückbarer zeitlicher Distanzen wird man das wahre Alter der Musik vermutlich nie erfahren können.

In der Mythologie der Völker hat Musik ihren Ursprung bei den Göttern und gehört in der Frühzeit zum Bereich des Kultes. Mit ihrem Klang lassen sich das Unsichtbare und Unfassbare, Umwelt und Mensch beschwören. Instrumentenfunde aus der Altsteinzeit sind früheste musikalische Dokumente. Sie verweisen auf den dringenden Wunsch des frühzeitlichen Menschen nach Musik und bezeugen ihr hohes Alter.⁸ Auch gibt es Anzeichen dafür, dass der Instrumente spielende Typus des Neandertalers musikalisch durchaus ambitioniert war.⁹

Während der Antike gilt Musik gemeinhin „als Teil des Weltplans“, gar als „Weltseele“ und ist seit Pythagoras „als Symbol einer kosmischen Weltordnung“ verbunden mit der mythischen Idee einer Harmonie der Sphären. Letztere, durch die Bewegung der Planeten erzeugt, ist für den Menschen jedoch nicht zu vernehmen. Ihre immerwährende Präsenz hat ihn dafür taub werden lassen. Pythagoras stellt den Zusammenhang

zwischen Zahlen und Tönen her und ordnet die Musik wie die Mathematik dem kosmologischen System zu. Sein musiktheoretischer Ansatz wird aber von nicht wenigen, so auch von Platon, wegen seines spekulativen Vorgehens kritisiert.¹⁰

Ein uraltes antikes Sinnbild für die omnipotente Wirkung von Musik sind die Sirenen. Ihre wundersam entwaffnend wirkende Musik raubt dem, der ihren Klängen folgt, die Erinnerung und somit das Leben. Doch nicht nur seiner Sinne wird der betörte Mensch beraubt, sondern ebenso seiner Seele. Auch die Musik des Lyra spielenden Orpheus bewirkt wahre Wunder: mit ihrer Hilfe zähmt er sogar wilde Tiere.¹¹

Im Erziehungs- und Bildungswesen des alten Griechenlands stehen sich Musik und Gymnastik gleichberechtigt gegenüber. Für eine ganzheitliche, erfolgreiche Erziehung gilt es nämlich Körper und Geist zu pflegen.¹² Die in der Antike entwickelte Theorie der affektiven Wirkung verschiedener Tonarten und Tempi spielt bis ins 18. Jahrhundert eine bedeutende Rolle.¹³



Abb. 2 Odysseus im Bann der singenden Sirenen (oben)
 Abb. 3 Orpheus zähmt mit seiner Lyra wilde Tiere (rechte Seite links oben)
 Abb. 4 Die Teufel fordern zum Tanze (rechte Seite links unten)
 Abb. 5 Orchester musizierender Engel

Noch der christliche Glauben vermittelt einen metaphysisch-göttlichen Ursprung von Musik, vergleichbar der Auffassungen während der Antike und von Naturvölkern. Nicht wenige kirchliche Dokumente zeigen Engel, welche, zur Huldigung des Allmächtigen, die unterschiedlichsten Instrumente spielen. Vor allem während des Mittelalters vertritt man die Auffassung, dass die Schöpfung von Engeln und Musik zur selben Zeit stattgefunden habe, weil erstere ohne den Festgesang zu Ehren Gottes quasi arbeitslos gewesen wären. Aber auch das Böse manifestiert sich laut christlichem (Aber)glauben in der Musik. Es verzaubert, in Gestalt eines behände musizierenden Teufels, die Menschen und macht sie gefügig. Besonders vor dem Schwindel erregenden Tanze wird eindringlich gewarnt.¹⁴

Im Mittelalter gibt es neben der Musik in Kirche und bei Hofe auch die häufig auf der Drehleier gespielte Musik des einfachen Volkes. Es ist aber vor allem die Mehrstimmigkeit, die als musikalische Errungenschaft des Mittelalters gilt. Neu ist vor allem der komplizierte harmoniebasierte Chorgesang (= mehrere unterschiedliche Melodien zur gleichen Zeit), der als geeignetes System eine Notenschrift für untereinander aufgeschriebene, gleichzeitig vorzuspielende Noten erfordert. Als Reaktion auf eben diese sich verkomplizierende, mittelalterliche Musik, sucht die Renaissance vermehrt nach Klarheit. Die an der griechischen Tragödie orientierte Oper entsteht am Ende dieser Epoche. Ihr Gesang löst sich mehr und mehr von der instrumentalen Musik, die im Laufe der Zeit Aufgabe eines ganzen, souveränen Orchesters wird. Es entwickelt sich die eigenständige Form der Sinfonie.



Die Qualität der klassischen Instrumente verbessert sich stetig. Berühmte Namen, von denen Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven wohl durchaus die prominentesten sein dürften, etablieren das Metier des Berufsmusikers. Musik wird nun als sprachunabhängige, autarke Form der Kunst anerkannt. Mit Beethoven zeichnet sich allmählich auch die ökonomische Unabhängigkeit des Berufsmusikers ab, die sich während der letzten circa dreihundert Jahre merklich zugunsten eines nur schwer überschaubaren Kulturbetriebes entwickelt hat. Im Laufe der Jahrhunderte verlagert sich das Verhältnis zur Musik von der kognitiven, erkenntnisgestützten zugunsten einer affektiven, gefühlsbasierten Wahrnehmung.¹⁵

II.2 AUF DER SUCHE NACH INNOVATION – ÜBER NEUE MUSIK

Die These über die musikalische Allgegenwart führt unwillkürlich auf die Frage, welcher Umstand genau dazu geführt hat, dass Musik vom Besonderen zum Alltäglichen werden konnte. Natürlich ist hinreichend bekannt, dass vor allem die rasende Entwicklung der technischen Möglichkeiten zwangsläufig zu einer Verbreitung von Musik führen musste. Dieses Geheimnis ist längst keines mehr. Der heute aber als vollkommen normal empfundene freigiebige Umgang mit Musik ist auch das Ergebnis eines langwierigen Prozesses, der den ursprünglich sehr streng begrenzten musikalischen Begriff, speziell in unserem westlichen Kulturkreis, zugunsten eines deutlich unabhängigeren, freieren erweiterte.

Mit fortschreitender Verwissenschaftlichung im ausgehenden 19. Jahrhundert, wird auch mit Musik in großem Umfang akustisch experimentiert. In der wissenschaftlichen Aufschlüsselung musikalischer Phänomene zeigt sich bereits das von der Moderne geprägte Bestreben, vormals festen Größen, traditionelle Formen und Werte zu dekonstruieren und diese im Experimentellen neu zu kombinieren.¹⁶ Man wird sich allmählich eines Defizits an Steigerungsmöglichkeiten durch die kompositorischen Mittel der Klassik bewusst. Die Grenzen des Ausdrucks scheinen erreicht, man sucht nach neuen Perspektiven. Diese tiefe Sehnsucht nach neuen Möglichkeiten verlangt danach, das zu eng gewordene tonale Korsett abzulegen und durch ein akustisch großzügiger geschnit-

tenes Kostüm zu ersetzen. In dieser widersprüchlichen musikalischen Endzeit-, aber gesellschaftlichen Aufbruchstimmung der Jahrhundertwende stehen die Zeichen auf Modernisierung. Der Musikjournalist Paul Bekker prägt 1923 im deutschen Sprachraum als Hinweis auf die sich zeigenden musikalischen Tendenzen den Begriff Neue Musik. Im Gegensatz zu früheren Epochenübergängen, fühlen sich nun etliche Komponisten dazu verpflichtet, ihren „historischen Auftrag“ über die Realisierung eines innovativen, aus der tradierten Musik abgeleiteten neuen musikalischen Ansatzes zu erfüllen und nach Ersatz für die konventionelle Note des klassisch-romantischen Musikstils zu suchen. Zu unterstreichen ist, dass der Terminus Neue Musik nicht eine souveräne Stilrichtung bezeichnet, sondern jeweils eng an den einzelnen Komponisten und seine Werke gebunden ist.

Wie alles Neue, gerät auch die Neue Musik anfänglich stark unter skeptisch-kritischen Beschuss. Es sind ungewöhnliche Pionierstücke, wie bspw. Igor Stravinskys legendäres neoklassizistisches *Le sacre du Printemps* von 1913, die zu öffentlichen Eklats aufkeimen und ächtenden Kontroversen ausgesetzt sind. Um der überwiegenden Ratlosigkeit bezüglich der neuen Akustik zu begegnen und, um ein potentielles Publikum nicht zu vergraulen, verfassen viele Komponisten zur Erklärung ihrer Position theoretische und ästhetische Schriften. Arnold Schönberg gilt im Zuge dieses Prozesses als Schöpfer zweier Neuerungen epochalen Charakters: zum einen ruft er zur Gleichberechtigung des atonalen gegenüber des tonalen Systems auf, fordert also die Emanzipation disharmonischer gegenüber harmonischer Musik, und entwickelt zum anderen das System der Zwölftonmusik.

Einen tiefen Einschnitt bedeutet der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Etliche der beschriebenen experimentellen Ansätze der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden in das kompositorische Regelwerk übernommen und in der zweiten Hälfte an eine neue Generation von Komponisten abermals Neuer Musik weitergegeben.¹⁷

„Aller Klang ist fast wie Stille – eine Blase auf der Oberfläche, die sogleich zerplatzt.“¹⁸

Joachim Ernst Berendt

Das Werk John Cages gilt als revolutionär, seine Kompositionen stellen das gängige Verständnis von Musik in Frage. Der Schüler Schönbergs sieht seine Musik als „Bewusst-

seinsprozess und Transportmittel für philosophische Erkenntnisse“.¹⁹ Mit ihm wird der Musikbegriff entscheidend erweitert, denn er definiert letztendlich jeden Ton als Musik; eine Tatsache, die noch wenige Jahre zuvor unvorstellbar gewesen wäre. In seinem Stück 4:33, das aus drei Pausen-Sätzen, also nur aus Nebengeräuschen des Orchesters und des Publikums besteht, thematisiert er das Phänomen Stille. Neben John Cage beschäftigt die Stille aber auch eine Vielzahl anderer Komponisten der Neuen Musik. Eine Tendenz, die verdeutlicht, dass die scheinbar widersprüchlichen Themen Musik und Lautlosigkeit seit jeher faszinieren und zur Reflexion bzw. Diskussion beitragen.

„Ich glaube, die Musikwelt ist in einer ganz anderen Situation als in meiner Jugend. Als ich anfing, gab es nur zwei Dinge, die man machen konnte: die Nachfolge Schönbergs oder die Nachfolge Stravinskys anzutreten. Wenn man heute ein moderner Komponist sein will, gibt es diverse Möglichkeiten, und sie werden auch genutzt. Manche dieser jungen Leute wissen nicht einmal, wer ich bin. Und dennoch existiert diese ungeheure Freiheit. Sie ist durch große technische Umwälzungen entstanden und durch eine veränderte Welt, in der Menschen, die früher in völlig voneinander getrennten Kulturen lebten, jetzt gut übereinander Bescheid wissen. ... Es ist eine veränderte Welt. Es ist keine Welt mehr, in der wir gezwungen sind, uns der von X oder Y repräsentierten Hauptströmung anzuschließen.“²⁰ John Cage

Abb. 6



STRIKING THE GONG AROUND—Max Neuhaus, right, percussionist, tries out sounds for the avant-garde program to be given at Judson Hall Tuesday night. At left, Edgard Varese, who will be represented by one of his works on the Wednesday program and, in center, John Cage, who will lead the final concert of the series Wednesday night, Sept. 4.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nimmt die Zahl der Schlaginstrumente in den Orchestern zu und damit auch der Hang zu Tonlosigkeit und Arhythmik. Konzerthäuser werden geöffnet, Musik dringt nach außen, man überschreitet Grenzen und dehnt den musikalischen Begriff zunehmend aus. Kollagierte Umweltgeräusche werden zur *musique concrète* erklärt und der finale Sieg der industriellen Welt ist schließlich in Lautzitate der elektronischen Musik klar und deutlich hörbar.²¹ Aus der Not wird eine Tugend. Lautstärke etabliert sich und wird chic.

Die Entwicklung der Aufzeichnungstechnik schließlich erlaubt die Steigerung musikalischer Experimente und der Rundfunk erweitert neben der Akzeptanz für die neue Akustik auch das Publikumspektrum. Musik – ob nun experimentell oder nicht – ist von nun an „technisch reproduzierte Gegenwart“.²²

II.3 FORMEN DER MUSIK - LEBEN IM PLURALISMUS DER STILE ODER DIE SEHNSUCHT NACH EINFACHHEIT

Das Nebeneinander mehrerer Musikrichtungen im letzten Jahrhundert ist bis in unsere Gegenwart spürbar. Wir leben heute – neben einem Überangebot auf vielen anderen Ebenen – auch im Bereich der Musik in einem wahren „Stilpluralismus“. Bereits im 19. Jahrhundert zeichnet sich, durch die Streichung von Subventionen für höfische Musik, ein Manko an alternativer gegenüber kommerziell erfolgreicher Musik für die Masse ab. Dieser Tatsache versucht man daher am Anfang des 20. Jahrhunderts entgegenzutreten. Innerhalb einer die Musik zunehmend verwertenden Gesellschaft, sucht man seltener aufgeführte Musikstücke gegenüber häufig aufgeführten qualitativ zu unterscheiden. Man kategorisiert in E-Musik ernsten, U-Musik unterhaltenden und F-Musik funktionalen Charakters; eine ursprünglich ökonomisch orientierte Einteilung (fundiert v. a. durch die Theorie Theodor W. Adornos), die sich bis heute hält, jedoch nicht unumstritten ist. Zum einen, da sie sich vornehmlich auf den deutschen Sprachraum bezieht. Zwar ist im überwiegenden Teil der Sprachen eine Differenzierung zwischen E- und U-Musik durchaus üblich, so zum Beispiel im Englischen die Bezeichnungen *popular* und *serious music*, jedoch belegt sie zum anderen E-Musik vorwiegend mit dem Prädikat

„kulturell wertvoll“, U-Musik hingegen nicht. Ein Umstand, der sich als praxisfeindlich herausgestellt hat, weil die Übergänge zwischen E und U fließend sind und jeweils innerhalb des zeitlichen Zusammenhanges gesehen werden müssen. Gegebenenfalls ist daher der Vorschlag Kurt Weills einfach realitätsnäher: er empfiehlt schlicht, zwischen guter und schlechter Musik zu unterscheiden.²³

Entsprechend ansteigender Geräuschkulissen passt sich auch die Musik während des 20. Jahrhunderts zunehmend den Gegebenheiten an. Neue Instrumente erweitern die Lautstärkemöglichkeiten und die Entfaltung der elektronischen Musik erlaubt Musikern und Komponisten mit Frequenzbereichen von 30 bis 20.000 Hertz das Austesten akustischer Grenzen. Eine Tendenz, die sich interessanterweise schon seit der Renaissance beobachten lässt.²⁴

In diesem Zusammenhang kann man zwischen einer „Hi-Fi-Lautsphäre“ (auf dem Land, erlaubt dem Hörer auch in die Ferne zu lauschen) und einer „Lo-Fi-Lautsphäre“ (in der Stadt, Fähigkeit des Weithörens ist hier größtenteils verkümmert) unterscheiden.²⁵ Die „Lo-Fi-Lautsphäre“ ist ein Verdienst der industriellen Revolution, die sich ausgehend von England zwischen 1760 und 1840 ereignet. Sie bringt verschiedenste neue und vor allem laute Geräusche hervor, welche die der Natur und des Menschen übertönen und bis zum heutigen Tage zu einer wahren „Lautüberflutung“ geführt haben.²⁶ Diese Tatsache untermauert die am Anfang dieser Arbeit aufgestellte These über ein künstlich geschaffenes Geräuschumfeld des zivilisierten Menschen, das natürliche Geräusche weitestgehend abschirmt.

Als Reaktion auf den sich höher justierenden Lautstärkepegel, lässt sich ab Mitte des 20. Jahrhunderts, neben aller klanglichen Variationsbreite, auch eine spürbare Vereinfachung musikalischer Strukturen beobachten. Tendenziell bewegt man sich sowohl im Bereich der U-, als auch im Bereich der E-Musik – um die Gliederung an dieser Stelle einmal in Anspruch zu nehmen – auffällig dezent auch in minimalistischen Bahnen. Ausgehend von den Kompositionen amerikanischer Komponisten (u. a. Terry Riley oder Philip Glass), entsteht unter anderen Stilen die auf Klarheit setzende Strömung der minimal music. Aber auch eher ereignisarme, an der Meditation orientierte Musik, in Deutschland z. B. durch Michael Hamel und in den USA durch Morton Feldman, entwickelt sich.

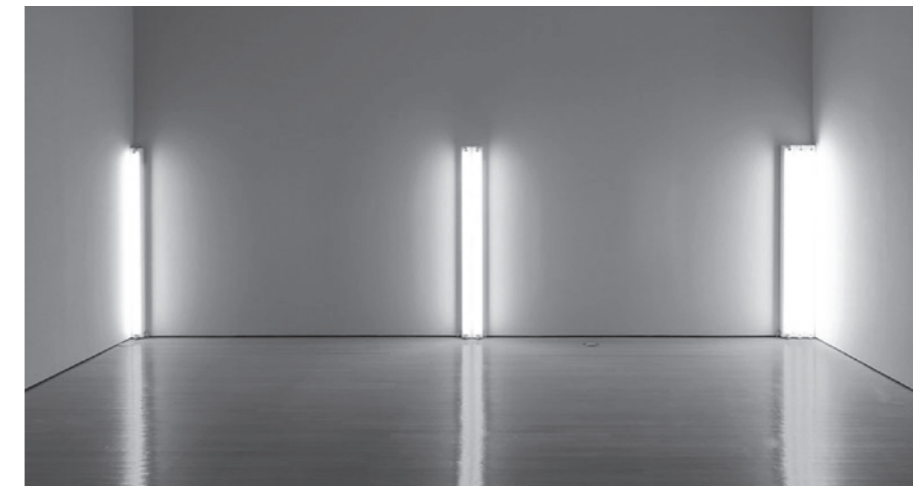
Die isländische Sängerin und Komponistin Björk spricht in diesem Zusammenhang von

einem unbedingten Wunsch nach Einfachheit, gerade auch vor dem Hintergrund der immer komplexeren Lebensumstände des modernen Menschen. Bezogen insbesondere auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts bedeutet dieser Neuanfang eine klare Abkehr von strukturierten Kompositionen, und eine Hinwendung zu klarer minimalistischer, sphärischer Musik.

„The last few hundred years in European Music, people moved very slowly but very surely towards complexities and cleverness. ... Than in the middle of the century, from completely opposite angles, from folk music or pop music, what ever you decide to call it, and on the other angle serious music or classical music, decided both to shake off all that armor of the brain and start very simple with the minimal things.

It's very brave these days to look like complex things straight in the eye and just say like ‚Calm down! You can do all these things with like only one note‘. You know that sometimes inside a note there's a whole micro cosmos. ... What seems to me that has happened very much that century, especially the later half, is that people have moved away from plots, structures and moved to its complete opposite which is textures, basically a place to live in, or environment or stillness. ... It seems to be in these speedy times, the bravest thing you can do is to be still.“²⁷

Abb. 7



Dan Flavin

the nominal three (to William of Ockham), 1963.
Fluorescent light fixtures with daylight lamps.
each fixture: 6 feet; 72 x 212 1/2 x 5 inches overall. Edition 2/3.
Solomon R. Guggenheim Museum, Panza Collection. 91.3698. © 2004
Estate of Dan Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York.

Oft als postmoderne Erscheinung kritisiert, richtet sich die minimal music vorrangig gegen die Konventionen der musikalischen Avantgarde der 50er und 60er Jahre. Durch ihre reduzierte Formsprache und den auf Repetition setzenden Ausdruck, kann man bei der minimal music durchaus Parallelen zur minimal art entdecken. Minimal music zeichnet dabei die Wiederholung kaum wahrnehmbarer musikalischer Variationen aus, minimal art (z.B. Dan Flavin, siehe Seite 21) die Wiederholung geometrischer Flächen und Formen. In beiden Fällen aber ist das Ziel die Wahrnehmung des Kunstwerkes als solches, die Rezeption der reinen Form bzw. des puren Klanges.²⁸

Ein Exempel einer absolut eigenständigen, musikalischen Position ist der Este Arvo Pärt. Als klassischer Komponist steht er stellvertretend für die aufgezeigte ereignisreiche Entwicklung des 20. Jahrhunderts. Anfänglich wirkend im System der Zwölftonmusik, lässt Pärt all sein kompositorisches Wirken im Zeichen des Neoklassizismus für ein knappes Jahrzehnt ruhen, um letztendlich im Stile eines klaren Minimalismus wiederzukehren. Er selber bezeichnet seine Musik als „Tintinnabuli“, als Klingeln der Glocken.

„Ich habe entdeckt, dass es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivem Stoff, aus einem Dreiklang, einer bestimmten Tonqualität.“²⁹

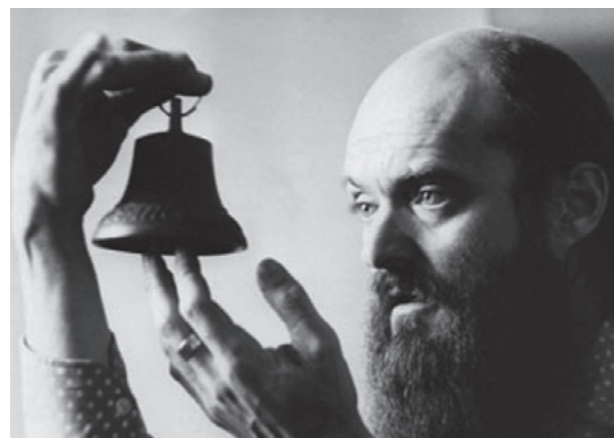


Abb. 8
Arvo Pärt, estnischer
Komponist und Verfechter
eines minimalistischen
Musikstils

Jeder Ton endet letztendlich in Stille. Nach Berendt manifestiert sich daher die Schönheit eines Geräusches in dessen Verklingen, dessen Vergänglichkeit. Könnte es deshalb nicht sein, dass Ziel allen Hörens, das Wahrnehmen der Stille, das Hören auf das innere Selbst ist? Antworten auf diese Frage findet man in der spirituellen Tradition aller Weltkulturen, im Judentum und Christentum, im Buddhismus wie im Hinduismus, im Islam oder bei den Indianern (um nur einige zu nennen). Dabei steht der Begriff der Stille immer auch im Zusammenhang mit dem Göttlichen.³⁰

ANMERKUNGEN

- 1 www.zitate-online.de/literaturzitate/allgemein/1454/die-musik-drueckt-das-aus-was-nicht-gesagt.html (15.1.2008)
- 2 www.wikipedia.org/wiki/Stille
- 3 Vogel, Thomas. Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Attempto. Tübingen: 1996. S. 82 ff.
- 4 Bruhn, Herbert; Oerter Rolf; Rösing, Helmut. Musikpsychologie. Ein Handbuch. Rowolt. Hamburg: 1993. S. 43 ff.
- 5 Borris, Siegfried. Kulturgut Musik als Massenware. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden: 1978. S. 67
- 6 Aus Dahlhaus, C. (1982). Ästhetik und Musikästhetik. In Dahlhaus, C. & Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.). Systematische Wissenschaft (S. 81-108). Laaber: Laaber. In Bruhn, Oerter, Rösing: 1993. S. 74 ff.
- 7 Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Stuttgart: 2002. S. 355
- 8 Michels, Ulrich. Dtv-Atlas Musik, Dtv. München: 2001. S. 158 ff.
- 9 Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 378
- 10 www.wikipedia.org/wiki/Pythagoras (6.1.2008)
- 11 De la Motte-Haber, Helga. Handbuch der Musikpsychologie. Laaber. Laaber: 1985. S. 59
- 12 Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 8
- 13 De la Motte-Haber, Helga. Handbuch der Musikpsychologie, Laaber. Laaber: 1985. S. 60
- 14 Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 13 ff.
- 15 Ebd. S. 9 ff.
- 16 Haldemann, Matthias. Harmonie und Dissonanz. Gerstl, Schönberg, Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch. Hatje Cantz. Ostfildern: 2006. S. 27
- 17 www.wikipedia.org/wiki/Neue_Musik (6.1.2008)
- 18 Vogel, Thomas. Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Attempto. Tübingen: 1996. S. 82 ff.
- 19 Hamel, Peter. Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann. Dtv. München: 1980. S. 25
- 20 Kostelanetz, Richard. John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit. DuMont. Köln: 1989. S. 160
- 21 Schafer, Murray. Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Athenäum. Frankfurt am Main: 1988. S. 9 ff.
- 22 www.wikipedia.org/wiki/Neue_Musik (6.1.2008)
- 23 www.wikipedia.org/wiki/E-Musik (6.1.2008)
- 24 Schafer, Murray. Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Athenäum. Frankfurt am Main: 1988. S. 156
- 25 Ebd. S. 59
- 26 Ebd. S. 97
- 27 Modern minimalists with Björk. BBC. 1997
- 28 www.wikipedia.org/wiki/Minimal_music (28.1.2008) und Marzona, Daniel. Minimal Art. Taschen: Köln: 2004. S. 6 ff.
- 29 www.wikipedia.org/wiki/Arvo_P%C3%A4rt (5.1.2008)
- 30 Vogel, Thomas. Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Attempto. Tübingen: 1996. S. 82 ff.

III. MUSIK, DAS ALLGEGENWÄRTIGE MEDIUM

Wie aufgezeigt verlässt also die Musik vermehrt ehemals festgeschriebene (Konzert-) Orte und vergrößert demgemäß ihren Einflussbereich. „Übertragungsmusik“¹ umgibt uns heutzutage auf selbstverständliche Weise, wandelt unsere zivilisierte Umwelt in eine akustische Landschaft künstlicher Natur. Die tönende Kunstform ist zum Normalfall geworden. Erik Satie, Komponist neuer französischer Klaviermusik, begründet mit seiner *musique d'ameublement* bereits in den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts die europäische Muzak-Kultur (siehe Kapitel III.2). Er fordert, mit Musik, gleich einem dekorativen Element (wie ein akustisches Möbelstück), die Atmosphäre von Räumen zu gestalten. Anlässlich einer Ausstellung sollen die Gäste seine Musik auf genau diese Weise unbewusst wahrnehmen. Das Gegenteil ist jedoch der Fall: das Publikum bleibt stehen, um, zum Ärger des Komponisten, aufmerksam seinen Stücken zu lauschen.² Saties Vision soll sich dennoch erstaunlich schnell verwirklichen.

Musik zur Alltagsuntermalung ist dabei keine Erfindung der Moderne, es gab sie in allen Epochen. Man denke bspw. an Tafelmusik oder Musik zur Arbeitsmotivation. Die Dimension der Nebenbei-Nutzung allerdings hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts stark erweitert. Das Verhältnis hat sich von Umgangs- (funktionale bzw. Gebrauchsmusik, z.B. kirchliche, höfische oder Militärmusik) und Darbietungsmusik (Musik des Konzertsaales) zugunsten einer Lautsprecher- und Übertragungsmusik verlagert. Musik ist preiswert, inzwischen kann sich gleichsam „jeder ... leisten, was vor dem technischen Zeitalter als Privileg gehobener Stände oder als Ausnahmezustand des Besonderen galt“.³ Mit der Erfindung von Grammophon und Schallplatte und der Etablierung des Radioempfängers übermannt die Menschen allmählich ein neues Geräuschvolumen ungekannten Ausmaßes. Mittels Mikrofonen, Verstärkern und diversen Wiedergabegeräten begründet der moderne Mensch im Laufe der Zeit eine wahre „Lautsprecherkultur“. Dieser Dauerton macht süchtig. So sehr, dass die meisten Menschen scheinbar nicht mehr ohne ihn leben können. Radio, Lautstärkereglern und Kopfhörer unterstützen die akustischen Bedürfnisse und versorgen das Individuum mit technisch reproduzierten Klängen aus der Konserve. Die *pocket symphony* (Albumtitel des französischen Elektro-pop-Duos Air), das eigene kleine Hosentaschen-Orchester, ist längst Realität.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts ändern sich die Gehörgewohnheiten des modernen Menschen drastisch. Die Sensibilität für das Feine, Leise weicht einem dringender werdenden Bedürfnis nach immer lauterer Stimulans. Das subjektive Empfinden von Lautstärke

passt sich den Gegebenheiten an und so gleicht bspw. das musikalische Piano von heute einem Forte vergangener Tage.⁴

Musik ist, unabhängig von den kulturellen Gegebenheiten, essentieller Bestandteil menschlichen Daseins und durfte in keiner bisher bekannten Gesellschaftsform fehlen. Der andauernd große Erfolg produzierter Musik spricht für diesen Bedarf an Musik, gerade auch in unserem marktorientierten Gesellschaftssystem. Allerdings ist Musik nicht unbedingt mit Alltag gleichzusetzen! Soziologischen Untersuchungen zufolge, stellt der Konsum von Musik überwiegend einen Versuch dar, sich alltäglichen kommunikativen bzw. interaktiven Momenten zu entziehen. Das Prinzip Walkman, heute sicherlich vermehrt ersetzt durch den mp3-Player, verdeutlicht dies. Jedoch wird auf diese Weise der „Alltagsfluchtversuch“ selbst zur Alltäglichkeit. Einen Ausgleich für diese widersprüchliche Tatsache soll eine vermeintlich individuellere Musikrezeption zu Hause schaffen. Musik fungiert hier, vergleichbar mit Mobiliar oder Mode, als Distinktionsmittel.⁵



Abb. 9
Pocket Symphony,
Albumcover
des französischen
Elektro-Pop-Duos
Air

III.1 KLASSISCHE KRITIK AN DER MODERNEN MUSIK

Kleine Galerie des technischen Fortschritts:

Die Evolution der musikalischen Medien im Überblick⁶

- Abb. 10 Grammophon, um 1895 (1)
- Abb. 11 Schellackplatte, 1896 (2)
- Abb. 12 Vinylschallplatte, 1947 (3)
- Abb. 13 Transistorradio, 1954 (4)
- Abb. 14 Schallplattenspieler, um 1949 (5)
- Abb. 15 Tonbandgerät, 1935 (6)
- Abb. 16 Kassettenrecorder und Kassette, um 1963 (7)
- Abb. 17 Walkman, 1980 (8)
- Abb. 18 CD und portabler CD-Player, um 1981 (9)
- Abb. 19 mp3-Musikformat und mp3-Player, um 1995 (10)



Die aufgezeigte Tendenz der sich zunehmend öffnenden musikalischen Schranken befreit, erlaubt ungeahnte Perspektiven. Sie kann aber auch beängstigen. Besonders auf Seiten der „seriösen“, an der Tradition orientierten Musiker. Hier rechnet man – sicher nicht ganz unbegründet – unvermeidlich mit dem Verfall musikalischer Qualitäten. Folglich gerät die aufgezeigte Entwicklung der westlichen Musik beständig ins Kreuzfeuer zumeist harscher, teils übertriebener Kritik. Zu den radikalsten Rezensenten zählt der Musiktheoretiker und Komponist Theodor W. Adorno. Im Zuge der Beschäftigung mit dem Thema Musik ist es geradezu unmöglich seine Einführung in die Musiksoziologie nicht zu beachten. Darin bestimmt Adorno Mozarts Zauberflöte (1791 im Freihaustheater in Wien uraufgeführt) als letztes Werk, das zugleich E- und U-Musik war. Danach sei die strikte Trennung beider Musikarten (vor allem durch das kapitalistische System bedingt) vollzogen worden.⁷ Adorno ächtet die Operette, lehnt den (kommerziellen) Jazz vollkommen ab und veremt den Schlager als „Idiotie der leichten Musik“.⁸ Jede nicht dem strukturellen Hören dienende, emotionsorientierte Musikrichtung lehnt er ab. Hinter der unzumutbaren Entwicklung der modernen Musik, vermutet er gesellschaftliche Missstände. Er kritisiert den unreflektierten Hörer, der mit seiner akritischen Haltung zum Fortbestand der kapitalistischen Missverhältnisse beiträgt. Für Spitzer hingegen liegt die Ursache für den Bruch zwischen Aufführung und Konsum von Musik nicht in unhaltbaren Zuständen innerhalb der Gesellschaft, als vielmehr in der technischen Entwicklung. So haben nicht die Musiker „die Musik aus der Dose“ erfunden, sondern die Ingenieure.⁹ Ein Querschnitt beider Positionen ergäbe dabei wohl das genaueste Bild der heutigen Umstände.

Adorno unterscheidet in seiner populären Typologie sieben Kategorien von Musikhörern. Der Experte geht beim Hören von Musik strukturell und logisch vor, sein Ohr denkt quasi mit. Vor allem in Kreisen der Berufsmusiker ist dieser zu finden, jedoch gehört er damit einer quantitativ eher kleinen Gruppe an.¹⁰

Der gute Zuhörer wird gemeinhin als musikalisch bezeichnet, er ist in der Lage Musik „sinnvoll“ mitzuhören und gibt sich nicht einfach mit dem Mögen von Musik zufrieden. Adorno sieht diese Art von Musikhörer durch den Druck der massenkompatiblen Medien und die mechanisierte Produktionsweise in seiner Stellung gefährdet.¹¹

Die Nachfolge des guten Zuhörers tritt deshalb der viel hörende und gut informierte Bildungskonsument an. Er zollt dem Musiker für eine gekonnte Virtuosität seine An-

erkennung und erfreut sich am gebotenen „Show-Ideal“. Hauptsächlich ist es diese Gruppe von Hörern, die über das offizielle Musikleben bestimmt.¹²

Die Aufmerksamkeit des emotionalen Hörers richtet sich vollständig auf einen, das Gefühl auslösenden Moment. Auf rührende Musik reagiert er nur zu leicht mit Tränen. Für Adorno steht er in unmittelbarer Nähe zum Bildungskonsumenten, da auch die Gefühle des emotionalen Hörers nicht durch „echte Musik“ hervorgerufen werden. Für diesen durchaus warmen Hörertypus dient Musik vor allem zur Kompensation nicht erreichter sozialer Möglichkeiten und mündet nicht selten in einem auf die Musik projizierten fiktiven Ideal.¹³

Als extremes Gegenmodell zum emotionalen Hörer hat sich der Typus des Ressentiment-Hörers entwickelt, welcher seine eigene Verhaltensnorm durch die gehörte Musik definiert. Da er das musikalische Leben als übersättigt und verlogen betrachtet, flüchtet er sich akustisch in vorkommerzialisierte, nicht-verdinglichte Zeiten. Werktreu sehnt er sich nach dem Historismus.¹⁴

Der Jazz-Experte verleiht mit seiner vorkünstlerisch-barbarischen Haltung seiner Ablehnung gegenüber der zeitgenössischen Musikkultur Ausdruck. Für Adorno eine unakzeptable Form des musikalischen Verständnisses, die fälschlicherweise als avantgardistisch verstanden wird.¹⁵

Den quantitativ größten Teil macht nach Adornos Meinung der Unterhaltungshörer aus, welcher Musik schlicht zum Amusement hört. Musik ist für ihn also bloße „Reizquelle“, er steht in enger Verbindung zu den Massenmedien. Bereitwillig spielt er das gesellschaftliche Spiel mit und gibt sich urteilslos seiner eigenen Passivität hin.¹⁶

In Adornos Klassifizierungsversuch sieht Borris den Abgrenzungswahn des 20. Jahrhunderts grotesk auf die Spitze getrieben, da er in doktrinärer Weise einen kleinen Ausschnitt längst historischer Musik als Standard gegen jegliche von ihm unerwünschte Strömung moderner Musik setzt. Der verbindende, kommunikative Aspekt von Musik wird bei Adorno gnadenlos disqualifiziert. Eben diese kommunikative Kunstsprache ist für Adorno bloßer Ersatz für die einstige Souveränität moderner Musik. Sie übernimmt nur mehr allein soziale Funktionen, ist lediglich noch ein Überbleibsel der Kunst, welche wiederum von der Musik sich losgelöst hat. Für Adorno hat Musik also im Laufe der Jahrhunderte einen gesellschaftlich großen Verlust dessen erlitten, „was sie zu großer Musik prägte“ und ist heute einzig „das Relikt der Kunstwerke im Haushalt der Massen“.¹⁷

Im Gegensatz zum Konzept großer, klassischer Musik, das Konstrukt Zeit darzustellen, reagiert Funktionsmusik (siehe Kapitel II.3) gegen die Zeit, schlägt sie gewissermaßen tot. Der Musik kommt, in Zeiten industrieller Massenfertigung und damit einhergehend immer monotoneren Bewegungsabläufen, die Funktion des Blenders zu: sie muss aller Eintönigkeit eine spürbare Veränderung entgegensetzen. Adorno geht sogar soweit zu behaupten, dass rhythmische Musik ähnlich wie Sport, dem von seiner eigenen Körperlichkeit entwöhnten, abgestumpften Arbeiter den Teil seiner natürlichen Körperfunktionen wiedergibt, der durch den Umgang mit Maschinen verloren gegangen ist.¹⁸

Die Beziehung des Menschen zum Kulturgut Musik hat sich aus Sicht des Kritikers von Grund auf verändert. Ritualisierte Konzertbesuche, früher die Zelebrierung des „Ausnahmestands“, haben ihren Stellenwert durch die Ubiquität¹⁹ von Musik, den Umstand also, dass sie als Wirtschaftsgut überall in jeder Menge erhältlich ist, eingebüßt. Zwar bietet sowohl traditionelle wie auch einige neu komponierte Musik „Ernst, Erhebung, Freude“, welche eben jenen „Ausnahmestand“ bedingen, größtenteils jedoch gibt sich zeitgenössische Musik, vor allem Jazz, der Banalität preis. Die Massenmedien, allen voran das Radio, begünstigen diese Entwicklung und stehen dem guten Zuhörer entgegen. Die Mehrheit der Musikhörer gibt sich dabei mit einer ihr oktroyierten, begrenzten Musikauswahl zufrieden.²⁰ Dem Verlust an eigener, tatsächlicher Erfahrung könnte das Radio entgegenwirken, in dem es seine Hörer zu die Struktur erkennenden und achtenden Zuhörern schult.²¹

III.2 ZEITGENÖSSISCHE KRITIK AN DER MODERNEN MUSIK

Gut 40 Jahre nach Adornos Kritik am qualitativen Verlust modernen Musikverständnisses, beschäftigen sich Kritiker auch mehr und mehr mit der quantitativen Wirkung der ubiquitären Musik auf den Menschen. Lautstärke kann schließlich auch krank machen. So wird der Zwang der Dauerbeschallung beispielsweise mit einer „akustischen Glocke“ verglichen, unter der das moderne Individuum unwillkürlich dem Risiko einer tonalen Desensibilisierung ausgesetzt ist.

Das Phänomen der musikalischen Beschallung hat mittlerweile eine lange Tradition und

(abgesehen von Saties Vision) seinen praktischen Ursprung in den USA. Im Jahr 1934 realisiert der Erfinder George Owen hier mit riesigem Erfolg seine Idee einer funktionellen Hintergrundmusik seichten Charakters, welche die arbeitende Bevölkerung, anders als Radiomusik, ohne störende Werbe- und Nachrichtenblöcke, bei ihrer Tätigkeit rhythmisch unterstützen soll. In alle Bereiche des öffentlichen Lebens bahnt sich das neue musikalische Konzept allmählich seinen Weg – bis heute. Mittlerweile beschallt das psychologisch ausgeklügelte Muzak-System Arbeitnehmer und Konsumenten auf der ganzen Welt und sorgt so für die richtige Absatzstimmung.²² Die geschickt ausgeklügelten Wegwerf-Werke der Muzak werden von großen Unternehmen allein zum Ziele der Leistungs- bzw. Umsatzsteigerung produziert. Neben leichteren klassischen Kompositionen werden meist populäre Melodien aus der Unterhaltungsmusik umarrangiert, für das auf Beiläufigkeit trainierte Ohr weiter vereinfacht und von akustischen Aufregern befreit.

Abb. 20
Immer gut drauf,
dank Radio



„Hintergrundmusik hat dabei nie den Anspruch Kunst zu sein, sondern sie ist ein Medium, ein Werkzeug, das Musik verwendet. Diese Musik versteht sich als ‚akustische Einrichtung‘ wie die Farbe an der Wand. ... Alles, was älter ist und irgendwie bekannt, wird zur instrumentalen Glättung freigegeben: Schlager, Volkslieder, Evergreens, Operettenmelodien, Melodien aus Musicals, Filmmelodien und so weiter. All diese Musikstücke werden auf einen Einheitssound getrimmt.“²³ Rüdiger Liedke

Das am meisten genutzte Elektronikmedium ist das Radio. Es ist ein wahres „Nebenbeihör-Medium“, dessen meist unkonzentrierter Gebrauch mit einem Manko an „musikalischer Unmittelbarkeit“ bzw. „Aura“ (nach Walter Benjamin) einhergeht. So dient der „Hintergrundreiz“ Radiomusik oftmals Autofahrern zur (Re-)Aktivierung ihrer Aufmerksamkeit.²⁴ Ganze 90 Prozent der (vor allem privaten) Programme setzen sich überwiegend aus größtenteils profillosen Musikprogrammen zusammen. Das liegt vor allem auch daran, dass Musik durch ihre spezifischen Attribute besonders gut für das Medium Radio geeignet ist. Sie richtet sich auditiv vornehmlich auf einen Sinn, den Hörsinn; sie ist, dank weit verbreiteten Tonmaterials, relativ preiswert; sie überbrückt Einsamkeit und begünstigt Geselligkeit und Stimmungen.²⁵ Musik hat Musikgenre-übergreifend „den Stellenwert eines emotional positiv geladenen akustischen Ornaments“.²⁶

Auch klangtechnisch ist der moderne Mensch einwandfrei ausgerüstet. Musik ereignet sich neben aller meist unfreiwilligen öffentlichen Beschallung, vornehmlich freiwillig auch in den eigenen Vier Wänden. Es ist die „Oper im Heim“, die, akustisch scheinbar perfekt aufgeführt, den zeitgenössischen Musikhörer immer mehr auch vom Besuch im Konzertsaal abhält. Aus letztlich allen nur vorstellbaren Formen der Musik, aus E und U, aus allen Epochen und Kulturen kann der moderne Hörer wählen. Zumindest Akustisch ist alles jederzeit und überall möglich.²⁷

Stille wird bei wachsenden Geräuschpegeln immer seltener. Da sich niedrige Tonhöhen allgemein besser und vor allem weiter ausbreiten, antwortet zeitgenössische Popmusik konsequent mit einer Affinität zu niedrigen Frequenzen und erhöhter Basslastigkeit. Auf diese Art setzt sie sich gegen Barrieren aller Art durch und füllt den modernen Klangraum vollständig aus. Diese Veränderung des klanglichen Charakters macht Musik jedoch auch schwerer ortbar; der ihr ausgesetzte Hörer taucht unwillkürlich geradezu in sie ein. Damit unterscheidet sie sich unzweifelhaft von der Intention „früherer Musik“, die durch eine klare Trennung von „Ausübenden und Zuhörenden“ auf Transparenz und Fokussierung setzte, anstatt, wie Popmusik, auf Diffusion. Die höheren Tonfrequenzen klassischer Musik definieren somit eine eindeutige Richtung. Der Distanz zwischen Musiker und Rezipienten wird dabei äußerste Wichtigkeit beigemessen, Ort und Haltung sind eindeutig bestimmt. Stille spielt eine wesentliche Rolle; sie ist Voraussetzung für die Konzentration auf das Kommende. Populäre Musik hingegen schärft nicht den Blick für das Detail, sondern fördert das periphere Hören, „... das dem Schweifen des Blickes

über eine interessante Landschaft ähnelt“. Musikalisches Reglement und konzentriertes Hinhören weichen einem „akustischen Impressionismus“.²⁸

Für Böhme jedoch hat sich die Angst des Verlustes der musikalischen Aura durch die Entwicklung moderner Wiedergabetechniken nicht bewahrheitet – im Gegenteil:

„In den Anfängen der technischen Reproduktion dachte man noch, dass diese die Musik gerade auf ihre reine Struktur, also auf Melodik und Harmonik und dergleichen, reduzieren würde. Die anderen Kanäle, der Schmelz, der individuelle Charakter der Instrumente, das Seelische einer Stimme und das Atmosphärische eines Konzerts, gingen verloren. Inzwischen sehen wir, dass das Gegenteil der Fall ist. ... Auf der Seite des Hörenden ist durch die fantastische Vervollkommnung der akustischen Technik die Möglichkeit entstanden, Musik in einer Qualität, und das heißt hier Vielschichtigkeit, zu hören, wie es nie im Konzertsaal möglich war.“²⁹

III.3 AUGEN VS. OHREN – MUSIK ALS PRODUKT DER WARENÄSTHETIK

Musik ist, nicht zuletzt mit der Geburtsstunde des Musikfernsehens, längst nicht mehr nur Sache der Ohren. Kommerzieller Erfolg setzt geradezu eine optische Präsenz in den Medien voraus. Dabei sind die meisten Namen musikalischer Größen längst zu einer eigenständigen Marke geworden, deren Klang das originär Zentrale, die Musik, nebensächlich erscheinen lässt.

Gründe für diese Tendenz einer stark visuell orientierten abendländischen Kultur, können in unserer Vorgeschichte gefunden werden. Zwar ordnet man im alten Griechenland dem Hören einen deutlich höheren Stellenwert zu, aber kurz vor dem vierten Jahrhundert vor Christus setzt sich das Sehen in Philosophie, Wissenschaft und Kunst endgültig durch. Für Heraklit sind die Augen eindeutig besser zum Bezeugen von Tatsachen geeignet als die Ohren. Er bezweifelt die Sphärenharmonie Pythagoras' und bezeichnet diesen als Lügner. Mit Platons Vorstellung von den „Ideen“ zeigt sich die alles bestimmende Ursache der Dinge in ihnen selbst, kann sozusagen erblickt werden. Antworten auf Fragen nach dem Kosmos werden fortan mit der Struktur des Sehens beantwortet.³⁰ Aber auch die Erfindung des Buchdruckes und die Entdeckung der perspektivischen Malerei während der Renaissance begünstigen die endgültige Ablösung des Ohres als

Hauptinformationsträger durch das Auge. So macht man sich auch erstmalig in dieser Epoche ein Bildnis von Gott, den man sich bis dahin als „Laut oder Schwingung“ vorgestellt hatte. Die metaphysische Vorstellung des Allmächtigen weicht einer visuellen – ein Schritt den auch die Musik vollziehen wird.³¹

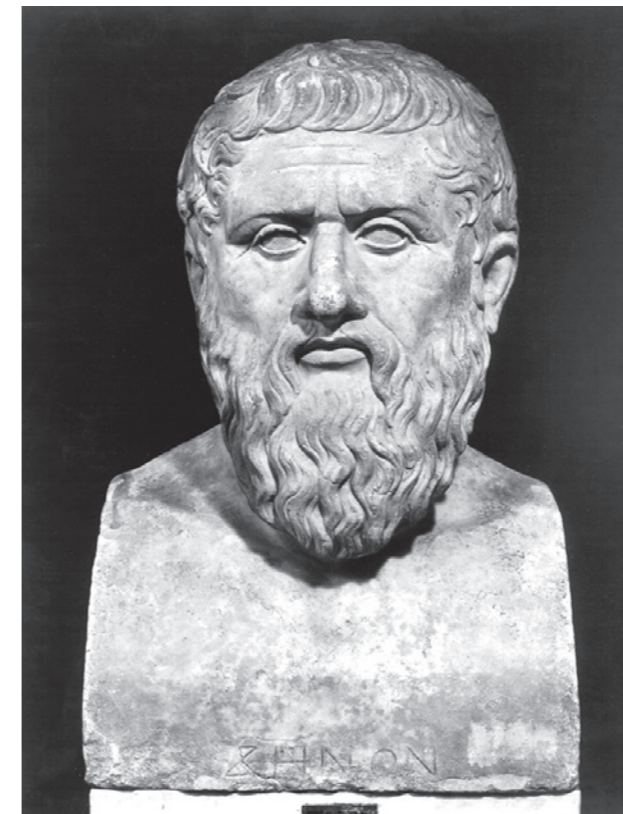


Abb. 21
Platon (427-347 v. Chr.)
Seine Vorstellung von den „Ideen“ ändert endgültig die westliche Sicht auf die Dinge der Welt

Während des 20. Jahrhunderts jedoch gibt das „Visualprimat“ (nach Welsch) vielen Philosophen Anlass zur Kritik. So bezeichnet u. a. Heidegger die übertriebene Gewichtung des Sehens als Grundirrtum abendländischen Denkens. Für ihn beginnt mit der platonischen Sicht auf die Dinge objektfixierte Rationalisierung der westlichen Kultur, aus deren Berechenbarkeit sich letztendlich die Technik entwickelt.³²



Virgin
DIGITAL

EXERCISE YOUR MUSIC MUSCLE

SHOP

uu

MAIN

AUGUST 2006

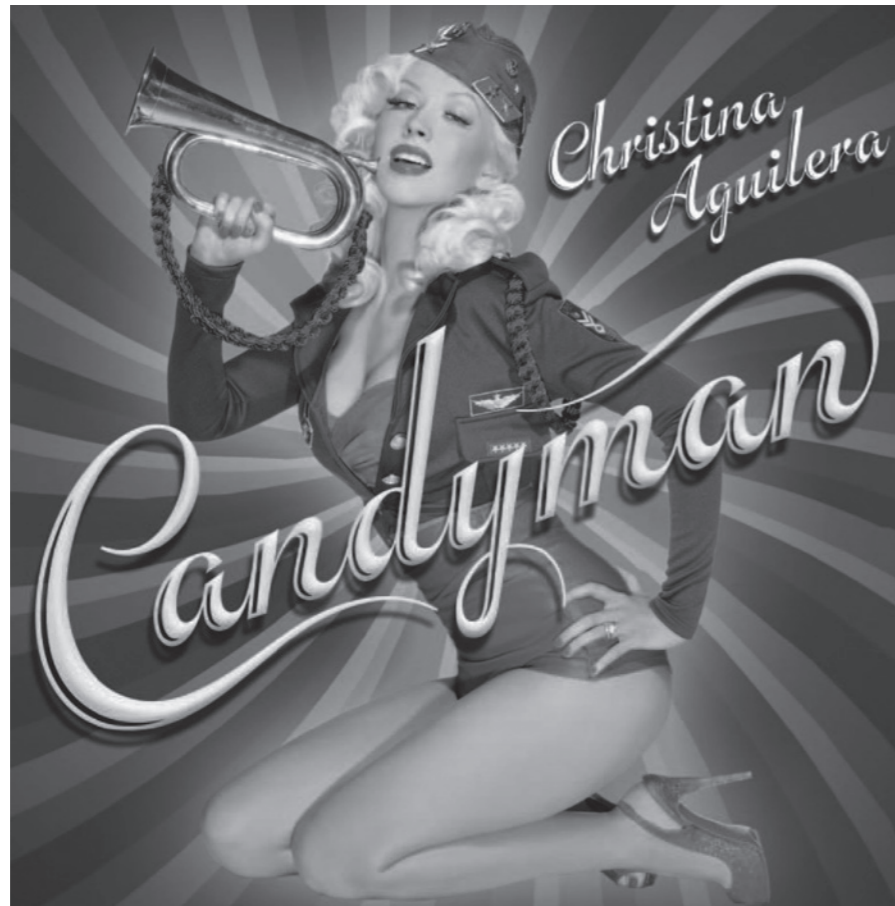


Abb. 22 (Doppelseite)
Exercise your Music Muscle, Virgin 2004:
Fantasiewelt Pop-Musik

Abb. 23
CD-Cover der Sängerin Christina Aguilera,
ein Paradebeispiel für die perfekte Hochglanzwirkung
zeitgenössischer Mainstream-Musik

Sehen bedeutet hauptsächlich Wahrnehmung „räumlicher und körperlicher Gegebenheiten... , die relativ konstant vorhanden sind“, Hören hingegen Wahrnehmung von „Lauten... , die im nächsten Moment verschwunden sein werden“. Sehen ist ein eher beständiger, seiender, Hören ein mehr flüchtiger, ereignishafter Vorgang. Daher ordnet

man das Sehen öfter Wissenschaft und Technik, andererseits das Hören aber Glauben und Religion zu.³

Bezogen auf die moderne Musikindustrie erkennt Adorno schon 1968 einen Trend zur objekthaften Präsenz. Danach wird seiner Meinung nach vornehmlich E-Musik (vor allem die traditionellen Werke) vom Kulturbetrieb marktschreierisch zur Schau gestellt. Die qualitative Brechung von Musik allerdings folgt für Adorno vor allem aus der Kommerzialisierung des Kunstwerks. Zur Aufrechterhaltung ihres Systems nämlich, muss die Gesellschaft auf bereits vorhandenes, „vorkapitalistisches“ Kulturgut zurückgreifen. Aus sich selbst heraus, ohne archaischen Beitrag also, kann sie sich nicht entwickeln. Hierbei kommt dem Kunstwerk eine grundlegende Aufgabe zu: aus seiner einstigen Funktionslosigkeit, seiner Natur, wird Profit geschlagen, der es wiederum jedoch zur Sinnlosigkeit degradiert. Genau hier, im „Überflüssigen“, dem Menschen „Verschlossenen“ sieht Adorno den Grund für Fetischismus, der moderne Güter, und im wesentlichen Musik, für das Individuum derart anziehend macht und zu Konformismus führt. Eine Sache nur ihrer feststehenden Existenz wegen zu lieben, hat ihren Ursprung im Gehorsam des ohnehin Vorhandenen. Man akzeptiert das Existierende und nimmt das Vorhandene, „das historisch Gewordene“ hin.³⁴

Die Hauptfunktion kontemporärer Musik ist in erster Linie die des Trostes, der Ablenkung. Sie ist moderner „Freudenbringer“. Ihr eigentliches, ursprüngliches musikalisches Wesen bleibt den Rezipienten jedoch verborgen. In dem „verordneten Rausch der konsumierten Musik“, der „angeknipsten Fröhlichkeit“ existiert keine Gemeinsamkeit mehr zur Sehnsucht nach Transzendenz, die sich in klassischen Werken noch zeigt. Musik unserer Tage ist nichts als bloße „Ersatzbefriedigung“, die illusionistisch über das Tatsächliche hinwegtäuscht. Sie ist vor allem geprägt von einem „dynamischen Hedonismus“ und ist „eine völlig subjektive Angelegenheit“ geworden.³⁵

„Bei aller Variabilität zwischen den Menschen ist ein einzelner jedoch einigermaßen konsistent: Wer heute Rippchen mit Sauerkraut gerne isst, wird dies wahrscheinlich in einem Jahr auch noch tun, auch wenn er sich gar nicht mehr daran erinnern kann, heute genau dies mit Genuss gegessen zu haben. Den Menschen vorzuschreiben, was sie wie zu essen hätten, funktioniert nicht, schon gar nicht, ihnen vorzuschreiben, was sie zu mögen haben. Eigenartigerweise lassen sich viele Menschen dennoch von den Medien stark beeinflussen und mögen ... nutritiv-geschmacklich verarmteste Nahrung. Säfte, Großmutter's Eintopf oder Bauernbrot schmecken besser als Soft-Drinks, Chips und Fast Food oder Toast,

aber viele meinen, ohne die Fabriknahrung nicht auskommen zu können. Es ist sicherlich auch eine starke Verarmung, wenn wir nach einem Flug ans andere Ende der Welt als erstem dem geschwungenen M oder dem *Coca Cola*-Schriftzug (nebst anderen globalen Logos) begegnen. – Der Leser übertrage dies alles einmal gedanklich auf die Musik. Er wird feststellen, dass die Metapher ziemlich weit trägt: *Big Mac* und *Cola* ist wie *Madonna* und *Michael Jackson*...³⁶ Manfred Spitzer

Die von Wolfgang Fritz Haug in seiner Kritik der Warenästhetik angeprangerte, als kapitalistisches Instrument außer Kontrolle geratene Aufwertung von Produkten, kann zweifelsohne auch auf die Produktionsweise der modernen Musikindustrie angewendet werden. Heutige Musik – abgesehen von Ausnahmen auf Seiten unabhängiger Musiker (siehe Kapitel II.3) – funktioniert größtenteils unter der Wirkung von eindrucksvollen Dachmarken, repräsentiert durch einen zugkräftigen Künstler (siehe oberes Zitat). So greift auch sie nach der Sinnlichkeit des modernen Menschen, spricht Bedürfnisse einer jeweiligen Käuferschicht an. Der Einzelne unterliegt dabei häufig dem Trugschluss, das Produkt, in diesem Fall Musikstück, spreche ihn persönlich an, kümmere sich nur um ihn. Da sich das kapitalistische System jedoch innerhalb seiner selbst dreht und einzig in ständiger Erneuerung existieren kann, ist diese Zentralität des Individuums aber rein imaginär, die Imagination des Individuums allerdings zentral.³⁷

Innerhalb einer Gesellschaft, die ihre Beziehungen durch sinnlich betont unterschiedene und gleichzeitig vollkommen austauschbare Waren vermittelt, ist die Sinnlichkeit ihrer Mitglieder einer zunehmenden Veränderung unterworfen. Von klein auf ist man geradezu darauf trainiert, sein Verhalten gegenüber begehrten Objekten und deren Wahrnehmung zu unterwerfen. Diese Selbstbeherrschung hat zur Folge, dass die individuelle Sinnlichkeit nicht nur diszipliniert, sondern qualitativ gebrochen wird. Daraus resultierend entsteht unvermeidbar eine sinnliche Faszination für die Welt der Waren.³⁸

Auch die ästhetische Verformung des Musikbegriffes – vornehmlich durch die visuell ansprechende, mediale Gegenwart – verlagert die Sinnlichkeit im „Labyrinth des musikalischen Supermarktes“³⁹ zunehmend vom eigentlichen Musikgenuss, hin zu einer bloßen Vorstellung davon. Beim Hören von Musik erfolgt zwangsläufig die Verknüpfung mit dem vormals Gesehenen und Begehrten. Die „emotionale und imaginative“ Sinnlichkeit des Individuums, als veränderliche Größe, ist heute vornehmlich bestimmt durch „Signa-

le“. Dieser Fakt lässt sich auch auf die Wahrnehmung gegenwärtiger Musik übertragen. Nicht das ursprünglich Bestehende, Ästhetisch-Natürliche wird mehr wahrgenommen, sondern das ihm vorgesetzte Signal, sein künstliches „Markenzeichen“.⁴⁰

ANMERKUNGEN

- ¹ Bruhn, Herbert; Oerter Rolf; Rösing, Helmut. Musikpsychologie. Ein Handbuch. Rowolt. Hamburg: 1993. S. 113
- ² Schafer, Murray. Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main: 1988. S. 149
- ³ Aus Baacke, D., Frank, G., Radde, M. & Schnittke, M. (1989). Jugendliche im Sog der Medien. Medienwelten Jugendlicher und Gesellschaft. Opladen: Leske & Buderich. In Bruhn, Herbert; Oerter Rolf; Rösing, Helmut. Musikpsychologie. Ein Handbuch. Rowolt. Hamburg: 1993. S. 113 ff.
- ⁴ Liedke, Rüdiger. Die Vertreibung der Stille. Leben mit der akustischen Umweltverschmutzung. DTV. München: 2004. S. 17 ff.
- ⁵ Aus Kaiser, H-J. (1983). Zum Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur. In Musikpädagogische Forschung Bd. 4: Musikalische Teilkulturen (S. 35-55). Laaber: Laaber. In Bruhn Herbert; Oerter Rolf; Rösing, Helmut. Musikpsychologie. Ein Handbuch. Rowolt. Hamburg: 1993. S. 114 ff. und Schönhammer, Rainer: Walkman. In Bruhn, Oerter und Rösing. 1993. S. 181-187.
- ⁶ www.tonaufzeichnung.de und Spitzer. 2002. S. 15
- ⁷ Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 354 ff.
- ⁸ Adorno, Theodor W.. Einführung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Rowohlt. Hamburg: 1968. S. 43 ff.
- ⁹ Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 355
- ¹⁰ Adorno, Theodor W.. Einführung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Rowohlt. Hamburg: 1968. S. 15
- ¹¹ Ebd. S. 16
- ¹² Ebd. S. 17 ff.
- ¹³ Ebd. S. 19
- ¹⁴ Ebd. S. 20 ff.
- ¹⁵ Ebd. S. 23 ff
- ¹⁶ Ebd. S. 19 und S. 25 ff.
- ¹⁷ Ebd. S. 50
- ¹⁸ Ebd. S. 59
- ¹⁹ Der kleine Duden. Fremdwörterbuch. Dudenverlag. Mannheim; Wien; Zürich: 1991
- ²⁰ Adorno, Theodor W.. Einführung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Rowohlt. Hamburg: 1968. S. 140 ff.
- ²¹ Ebd. Seite 144
- ²² Liedke, Rüdiger. Die Vertreibung der Stille. Leben mit der akustischen Umweltverschmutzung. DTV. München: 2004. S. 24 ff.
- ²³ Ebd. S. 31
- ²⁴ Aus Wild, D. (1989). Radio. Das mobile Medium. Daten zur Hörfunknutzung ausser Haus. Media Perspektiven, 5, 288-294. In Bruhn, Herbert; Oerter Rolf; Rösing, Helmut. Musikpsychologie. Ein Handbuch. Rowolt. Hamburg: 1993. S. 188 ff.
- ²⁵ Ebd. S. 33 ff.
- ²⁶ Ebd. S. 192
- ²⁷ Ebd. S. 42 ff.
- ²⁸ Schafer, Murray. Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main: 1988. S. 156 ff.
- ²⁹ Böhme, Gernot. Atmosphäre. Suhrkamp. Frankfurt am Main: 1995. S. 86
- ³⁰ Wolfgang Welsch in Gembris, Heiner. Klang der Dinge. Akustik – eine Aufgabe des Designs. Verlag Silke Schreiber. München: 1993. S. 90 ff.
- ³¹ Schafer, Murray. Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main: 1988. S. 17 ff.
- ³² Wolfgang Welsch in Gembris, Heiner. Klang der Dinge. Akustik – eine Aufgabe des Designs. Verlag Silke Schreiber. München: 1993. S. 93
- ³³ Ebd. S. 97 ff.
- ³⁴ Adorno, Theodor W.. Einführung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Rowohlt. Hamburg: 1968. S. 50 ff.
- ³⁵ Schafer, Murray. Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main: 1988. S. 55
- ³⁶ Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 398
- ³⁷ Haug, Fritz Wolfgang. Kritik der Warenästhetik. Suhrkamp: Frankfurt am Main: 1971. S. 55 ff. und 141 ff.
- ³⁸ Ebd. S. 145 ff.
- ³⁹ Borris, Siegfried. Kulturgut Musik als Massenware. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden: 1978. S. 45
- ⁴⁰ Böhme, Gernot. Atmosphäre. Suhrkamp. Frankfurt am Main: 1995. S. 17

IV DAS PHÄNOMEN MUSIK

Stellt man sich selbst die Frage, was Musik eigentlich ausmacht, gerät man – gerade auch als musikalischer Laie – ziemlich schnell in semantisches Schlingern. Zwar haben wir in den letzten Kapiteln erfahren, dass ihre Omnipräsenz unbestreitbar ist, die musikspezifischen Attribute jedoch scheinen nach eigenem Ermessen alles andere als leicht greifbar zu sein. Zieht man diverse Lexika zu Rate, kann man zumindest übereinstimmend feststellen, dass Musik und Emotion (beide in welcher Form auch immer) gemeinhin in- und miteinander wirken. So erklärt zum Beispiel das Brockhaus Reader's Digest Musik als „Tonkunst, [die] aus der Aufeinanderfolge und dem Zusammenklang einzelner Töne Formen [gestaltet], die in einem höheren Sinn Ausdruck des menschlichen Seelen- und Gefühlslebens sind“.¹

Zwar ist sicher, dass die Elemente Ton, Melodie, Klang(-farbe), Harmonie und Rhythmus Musik bestimmen und daraus komplexe, akustische Strukturen bilden, aber eine haarscharfe Definition gestaltet sich durchaus schwierig. Die computerisierten Möglichkeiten im Umgang mit Musik und die Erweiterung des musikalischen Begriffes mittels zahlreicher neuer Definitionen und tonaler Grenzüberschreitungen beeinflussen das

Abb. 24
Rätselhaftes Phänomen Musik



klassische Musikbild nachhaltig und so ist unserer Tage scheinbar „... alles, was irgendeine Struktur aufweist, zumindest potentiell Musik...“ Könnte dies gar als Zeichen für die Rückkehr des abendländischen Denkens zu seinem griechisch-antiken Ausgangspunkt gedeutet werden?²

IV.1 GEISTESWISSENSCHAFTLICHE ERKLÄRUNGSMODELLE

Zeitgleich zur romantischen Emotionalisierung verändert sich der Laut des Wortes Musik unter dem Einfluss Frankreichs phonetisch von (lat.) *musica* zu (franz.) *musique*. Musik wird neben Dichtung und Malerei zu einer der drei schönen Künste erklärt. Ihre zunehmend als sinnlich wahrgenommene Natur bietet populären Philosophen in der Folgezeit bis heute eine polarisierende Diskussionsvorlage. Ihre Gedankenexperimente erlauben es, sich, mit größtmöglichem Abstand, ein umfangreiches und verständliches Bild von Musik machen zu können, um ihrem wahren Wesen möglichst nahe zu kommen.

Bereits René Descartes (1596-1650) lehnt in seinem Compendium der Musik eine rein Mathematik basierte Begründung der Musik ab und forscht nach Ursachen für die Wirkung von Musik auf den Menschen. Damit misst auch er dem emotionalen Merkmal von Musik ein bedeutendes Gewicht bei und deutet auf eine sich bereits abzeichnende Tendenz zur Individualisierung hin. Der Fokus der allgemeinen Aufmerksamkeit verlagert sich allmählich von der scheinbar mathematisch berechenbaren Weite des Himmereiches hin zum Blick auf das Seelenleben des Einzelnen. Ein in seiner Wirkkraft nicht zu unterschätzendes Ereignis, das letztlich auch den Wert der Musik herabsetzt und sie ebendaher von der höchsten zur niedrigsten Kunst degradiert.

Emanuel Kant (1724-1804) ist diese Entwicklung der Musik ein Dorn im Auge respektive Ohr. Nichtgesungliche und damit wortlose Musik, die auf das Spiel mit Emotionen setzt, ist für ihn insgesamt von niedrigem Rang. Im größtmöglichen Unterschied zu Pythagoras spielt sich für Kant die einzig wahre Musik allein an der Oberfläche ab; höchstens ihre Form kann als schön bezeichnet werden, nicht aber ihre Wirkung. Solange Musik nur der Zerstreung ihrer Hörer dient, ist sie zwecklos. Im Mindesten sollte sie darum als Repräsentantin bzw. Vermittlerin von Werten fungieren.



Abb. 25
Hört der Mensch der Welt entgegen?
Kubricks Film-Klassiker 2001: Odyssee im Weltraum (1968)
greift das intrauterine Symbol auf

Erstaunlicherweise empört sich der Philosoph schon damals über eine an Lautstärke zunehmende Geräuschkulisse; im Speziellen verursacht durch aufdringliche Musik, deren akustischer Botschaft man sich, gleich eines widerlichen Geruches, nur äußerst schwer entziehen kann. Doch auch die kritischste Haltung ist vor der tonaler Leichtigkeit nicht gefeit: schließlich muss auch Kant eingestehen, dass Musik zum Spiel in gesellschaftlicher Runde durchaus zur Erheiterung beitragen kann.³

„Wie vergnügend die Spiele sein müssen, ... zeigen alle unsere Abendgesellschaften; denn ohne Spiel kann sich beinahe keine unterhalten.“⁴

Was ist es aber, das die Musik so anziehend und zum Faszinosum macht? Eine Erklärung weitau ursprünglicheren Charakters für die im menschlichen Wesen verankerte

Leidenschaft für das Schwelgen in Tönen gibt Peter Sloterdijk. Musik erinnert noch den erwachsenen Menschen an seinen vorgeburtlichen, schwerelosen Zustand. So symbolisiert sie „die Dynamik früherer Durchbruchskämpfe in Klangbildern“ und ermöglicht dem musikalischen Ohr durch ein erneutes Eintauchen die Teilnahme am Klangerlebnis.⁵

Durch die Geburt betritt das Kind eine andere Sphäre, wird von der Mutter getrennt. Der zuvor unentwegten Geräuschkulisse des mütterlichen Körpers entzogen, erblickt das Neugeborene beinahe schockartig die von Stille bestimmte Welt. Sein „In-der-Welt-Sein“ wird einzig von der nun entfernten mütterlichen Stimme unterbrochen. Musik vermag diesen Urzustand, die „sonore (= klangvolle) Präsenz“ wieder herzustellen.

Das gesellschaftliche System, ein „sonores Konstrukt“, erlaubt dem Individuum, sich in das Gesamtgeräuschgeflecht einzubinden, um sich im Ersatz für den verloren gegangenen Zustand als Teil dessen fühlen zu können und in ihm eine „Heimat“ zu finden.⁶

Nach diesem Zustand eines „vorweltlichen Innen“, in dem das Gehör des Ungeborenen dem Klang der Welt also entgegenlauscht, sehnt sich der Mensch zurück. Musik, im weitesten Sinne, bringt diese Dualität in ganz ähnlicher Weise hervor. Einerseits strebt die „Musik des Zur-Welt-Kommens“ nach außen, ins Leben hinein, es bejahend; in der „Musik des Rückzugs“ andererseits zeigen sich Tendenzen, den vorgeburtlichen Zustand des Schwebenden wieder annehmen zu wollen. Die moderne europäische Musik vermochte diese musikalische Dualität sehr gut auszubalancieren, gewährte neben der subjektiven Sehnsucht nach Auflösung die durch Klang evozierte, körpertönende Bildung des Subjekts. Diesen energetischen Charakter jedoch hat die zeitgenössische Musik eingebüßt, das „Zerfallende und Ausdifferenzierte“ der Musik sind heute getrennt. Es gibt schlicht nicht mehr die Musik klassischer Form. Das moderne Ohr hört polygam.⁷

Bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) taucht zum ersten Mal die Vermutung auf, dass das noch identitätslose Ungeborene den mütterlichen Schwingungen entsprechend „bespielt“ wird. Dabei kommt dem Ohr, das im Leib der Mutter ihr und dem Leben entgegenhorcht, allerdings noch keinerlei Bedeutung zu.⁸

Mit Martin Heidegger (1889-1976) setzt sich die Tendenz einer akustischen Relevanz (ergo Musik im weiteren Sinne) fort. Das ins äußere Leben geworfene Subjekt wird sich der Möglichkeit einer „Nicht-Musik“ bewusst. Durch die Geburt (und hier scheint

Heidegger direktes Vorbild für die Sloterdijk'sche Theorie) wird der Einzelne „aus dem tiefenakustischen Kontinuum des Mutterinstruments“ herausgetrieben. So ist die im Werk Heideggers zentrale Angst für Sloterdijk gleichbedeutend mit der Angst vor dem Verklingen der vertrauten Musik.⁹ Für Heidegger lauert hinter der modernen Klangfassade immer auch eine latente Beklommenheit vor der entsetzlichen Stille des Seins. Ein von Tumult verklärtes Leben hingegen verschließt sich vor dieser Wahrheit. Das tatsächliche Leben kann sich daher nur im Bewusstsein jener Angst abspielen.

„Man könnte das Hören der Stille, weil es ein Sich-hören des Daseins in der Innigkeit des Unheimlichen einschließt, ein panisches Cogito nennen. Ich höre nichts mehr, also bin ich da. Das Dasein in der Stille der Welt ist eine Saite, die unter ihrer eigenen Spannung vibriert. Mag sein, dass die Meditierender aller Zeiten Stille und Schweigen gesucht haben, weil das Sich-hören des Daseins beim Verstummen des Lärms hilft, die Saite zu spannen. Daher feiert die Musik nicht nur das Wiederanknüpfen ans Kontinuum, sondern erinnert ... auch immer an die kosmische Stille der Existenz.“¹⁰

Doch nicht erst der moderne, (weitestgehend) klassenlose Mensch hegt den Wunsch, sich dem Akustischen hinzugeben. Während der Periode des Mittelalters verliert man sich in normannischen und gotischen Kathedralen in der außergewöhnlich gedehnten Dauer des Halles; das Individuum wird durch die Wirkung Gregorianischer Gesänge Teil einer einzigartigen, es umhüllenden Klangatmosphäre.¹¹ Eben diese Atmosphäre ist dabei das verbindende Glied zwischen Subjekt und Objekt; sie geht von Dingen und Menschen aus und ist Voraussetzung für die Selbstwahrnehmung des Einzelnen, sein „Wirklich-Sein“. Daraus folgt, dass sich der Mensch durch Musik, durch die „Teilnahme an der Gegenwart der Dinge“, selbst erfährt.¹² Diese Tendenz zeigt sich auch im modernen Kontext, denn die ehemals distanzierte Musik des Konzertsaals wird heute vermehrt zur ekstatischen Erfahrung im menschlichen Körper selbst und spricht damit für die anfängliche These des sich Klang wieder findenden Individuums.

Als Folge wachsender Probleme innerhalb seiner eigenen Umwelt – speziell im Zuge des industriellen Fortschritts und daraus resultierenden Katastrophen –, wird sich der moderne Mensch seiner eigenen (verletzbaren) „Leiblichkeit“ mehr und mehr bewusst. Das ehemals intellektgestützte Vernunftwesen, als das ihn die Philosophie vor dem technischen Zeitalter vorzugsweise bestimmt, muss allmählich erkennen, dass es in und

mit der Natur lebt, gar von ihr bestimmt wird. Böhme fordert daher eine ekstatische „Wiederentdeckung leiblicher Anwesenheit“. Ein Anspruch, zu dessen Verwirklichung Musik beitragen kann.¹³

IV.2 NATURWISSENSCHAFTLICHE ERKLÄRUNGSMODELLE

Zwar bereitet das Produzieren und Wahrnehmen von Luftschwingungen wahrlich große Lust, doch ist dieser Vorgang (ob nun aktiv oder passiv) rein objektiv betrachtet, zumindest unter evolutionstechnischen Gesichtspunkten, relativ nutzlos. Musik bringt dem Individuum – damals wie heute – keinen direkten Vorteil.

„Im Gegenteil: Wer in grauer Vorzeit Musik machte, der war gegenüber seiner weniger musikalischen Artgenossen womöglich benachteiligt, denn er verschwendete kostbare Zeit und Energie und machte vielleicht auch noch ein Raubtier auf sich aufmerksam. Auch heute ist dies nicht anders: wer seine Zeit mit Musik verbringt und sein Geld dafür ausgibt, dem fehlt beides anderswo, und er wird vielleicht Walkman-begleitet eher vom Auto überfahren als der unmusikalische Nachbar.“

Wie aber konnte sich nun Musik über Jahrtausende und auf alle Kulturen verbreiten, da sie doch offenbar wenig zum biologischen Forterhalt der Gattung Mensch beiträgt? Darwin weist darauf hin, dass gerade augenscheinlich unnütze Eigenschaften oder Fertigkeiten von Lebewesen ein Ergebnis der natürlichen, sexuellen Auslese sein könnten. Folgerichtig müsste man deshalb vermuten, dass Musik sich gerade wegen ihres überflüssigen Charakters hat entwickeln können.¹⁴ Ausdrucksgeesten, vor allem Mimik und Haltung, sind die Überreste einer ursprünglichen Handlung mit einer die Überlebenschancen erhöhenden Signalfunktion. Sie sind Teil seines Evolutionsmodells der Anpassung. Darwin hält diese für erblich und innerhalb einer Spezies als universell verständlich.¹⁵

Für Hausegger, einem Theoretiker der Romantik, ist „... Musik Ausdruck eines unbewussten innerseelischen Jenseits“, sie verkörpert im wahrsten Sinnes des Wortes die Gefühle des Einzelnen. Ihm dienen 1885 sowohl die Betrachtungen Darwins als auch

die Thesen Schopenhauers als Basis für seine musikalische Theorie¹⁶; sie besagt, dass das Hören von Musik dem Nachvollziehen eines affektiven Ausdrucks entspricht. Hausegger unterstreicht wie Darwin die Universalität und die unmittelbare Verständlichkeit des Ausdrucks. Als soziales Wesen richtet der Mensch sein Hauptaugenmerk auf den Ausdruck anderer, überträgt diesen in der Gemeinschaft wiederum in einem sympathetischen Zusammenspiel mittels diverser Ausdrucksbewegungen. In ganz ähnlicher Weise repräsentiert auch der durch die Musik vermittelte Ausdruck ausschließlich sich selbst und wird vom altruistischen Menschen unmittelbar aufgenommen. Im Sinne Schopenhauers, in dessen Vorstellung der Mensch durch sein Mitgefühl die Aufhebung des Selbst und somit Erlösung erfährt, geht auch Hausegger davon aus, dass das dem universellen Willen zugewandte Individuum durch die Ausschaltung seiner Selbstbezogenheit die vollkommenste aller Stufen erreichen kann und es dadurch zum Teil eines universalen Ganzen wird.¹⁷

Wegen der besseren Anschaulich- bzw. Greifbarkeit, wird Musik auch immer wieder mit dem System der Sprache verglichen. Der Unterschied zwischen beiden liegt aber darin, dass Musik nicht für die Schilderung von alltäglichen Sachverhalten gebraucht wird und „... keine Hülle für die Fixierung von Wissen“ bietet. Musik bleibt eine „Kunstäußerung“. Zwar besitzt sie „satzanaloge Strukturen“, ein Vergleich mit der kleineren Einheit des Wortes ist aber schwierig, da es sich bei ihm um eine formal eigenständige Einheit handelt, die dem Rezipienten auch einen vom Satz getrennten Zugang ermöglicht.¹⁸

Eine Gemeinsamkeit beider ist der Rhythmus, verbunden mit einer spezifischen Melodik. Musik lässt sich zwar wie Sprache auch zu Papier bringen, obgleich nicht so detailliert. Sie ist aber nicht übersetzbar. Das Vernehmen der Sprache ist mehr dem Verstand zugeordnet, das Hören von Musik eher der Emotion.¹⁹

Musik in schriftlicher Form (zur Spielanweisung auf dem Notenblatt) unterscheidet sich von der sprachlichen Aufzeichnung durch eine geringere Autonomie. Wo das Lesen von Wortsprache völlig lautlos geschehen kann, ist das Lesen von Musik zumindest rudimentär an akustische Richtlinien gebunden.²⁰

Musik kann darum zusammenfassend als ein ergänzendes Medium zur Sprache bezeichnet werden. Sie ermöglicht interpersonale Kommunikation auch ohne begriffliche Übereinstimmungen, da ihre Intensität gerade wegen ihrer „unscharfen Semantik stärker ... als die des Sprachbereiches“ ist.²¹

IV.3 ÜBER DAS HÖREN

Nach Berendt ist es insbesondere Descartes berühmter Ausspruch „Cogito, ergo sum“ (= „Ich denke, also bin ich“, die Trennung von Körper und Geist), der die abendländische Denkweise nachhaltig beeinflusst hat und die Basis des modernen, wissenschaftlichen Denkens bildet. Er hat aber auch bewirkt, dass das menschliche Dasein sich zunehmend vom Kopf bestimmt vollzog und vollzieht und die ganzheitliche Erfahrung des Menschen (mit allen Sinnen also) beinahe abwertend in Vergessenheit geriet und gerät. Dem Sehen kommt daher heute eine deutlich größere Bedeutung zu als dem Hören.²²

Descartes übersieht, so Sloterdijk, mit seinem Ich denke, also bin ich ein bedeutendes Detail. Nämlich, dass dem „Sich-Denken“ immer ein „Sich-Hören“ vorausgeht. Descartes' „Ich-denke-ich-bin“ ist also eigentlich ein „Ich-höre-etwas-in-mir-von-mir-und-anderen-Reden“ oder anders formuliert: „Ich höre etwas in mir, also bin ich.“²³

In der modernen Wissenschaft regiert die „gehörlose Vernunft“, die das Konstruieren vom Hören trennt. Denn sich auf das im Innersten Klingende zu verlassen, heißt gleichzeitig auch immer erschütterbar zu sein, da man sich ihm unterwirft, abtaucht in eine von ihm zur Schwingung gebrachte Sphäre. Eben diese schwingende Eigenschaft ist es, die auch den Menschen ausmacht. Die Eigenschaft seines Klangkörpers ist die Voraussetzung für das Hören von Musik. Musik ist damit durch das „Sichhören“ im Instrument Mensch selbst, also einzig im hörenden Individuum. Das hörende Individuum ist einzig in der Musik. Die Bedingung seines „Bei-sich-Seins“ ist damit die Gegenwart von etwas, das es in sich hört – ergo Musik oder Klang. Der Mensch kann sich also seiner selbst nur sicher sein, wenn er „ein von Tönen, Stimmen, Gefühlen, Gedanken durchzittertes Medium“ ist. Eine Überlegung, mit welcher sich die nach Modernität strebende Philosophie während des 20. Jahrhunderts bis heute vom Cartesianismus (= die Theorie Descartes) zu befreien und diese durch eine „verkörperte Intelligenz“ zu ersetzen sucht.²⁴

IV.3.1 HÖREN VOR DER GEBURT

Die innige Beziehung des Menschen zur Musik lässt sich, wie dargestellt, auch dadurch erklären, dass das eigentliche akustische Leben weit vor der Geburt einsetzt – obgleich höchstwahrscheinlich unbewusst. Die Meinungen darüber, wie lange vor seiner Geburt der Mensch genau mit dem Hören beginnt, gehen jedoch weit auseinander und sorgen

seit Jahrtausenden für turbulenten Gesprächsstoff. Mittlerweile aber wird nicht mehr bezweifelt, dass die Ereignisse im Leib seiner Mutter das Ungeborene recht frühzeitig prägen und sich später nachweislich nicht unerheblich auswirken.²⁵

Überlegungen, das pränatale Hörverhalten betreffend, gibt es in allen Kulturen und schon weit vor unserer Zeitrechnung. So erwähnt Hepper neben den alten Griechen, Indern und Hebräern u. a. auch den indischen Medizingelehrten Susruta, der im Jahre 600 vor Christi dem menschlichen Fötus bereits ab der zwölften Schwangerschaftswoche die gezielte Suche nach Gefühlseindrücken und ab dem sechsten Monat sogar die Fähigkeit zur selbst motivierten Handlung zusichert. Sich der Wichtigkeit eines entspannten Ablaufes bewusst, rät man im cirka tausendjährigen China schwangeren Frauen, sich in „Pränatalkliniken“ optimal auf die Geburt ihres Kindes vorzubereiten. Dererlei spannenden Beispiele ließen sich problemlos fortsetzen.²⁶

Mit Fug und Recht kann man behaupten, dass dem Ungeborenen akustisch betrachtet im Mutterleib einiges geboten wird! Parallel zum pumpenden Ton des Blutkreislaufes sind Atem- sowie Verdauungsgeräusche, aber auch durch Bewegung verursachte Geräusche im Innern des mütterlichen Körpers klar und deutlich wahrnehmbar. Faszinierend ist dabei der Umstand, dass der Klang der Mutter über ihr Knochengestüt und im Speziellen über ihr Becken auf das darin in der Gebärmutter liegende Kind wie über einen riesigen Lautsprecher gesendet wird. Der Fötus befindet sich mit seiner Mutter in einem harmonischen, sonoren Gleichklang.²⁷

Das Gehör des Fötus geht theoretisch ab der 28. Woche (wenn auch noch auditiv begrenzt) auf Empfang, da ab diesem Zeitpunkt das Innenohr vollständig entwickelt bzw. mit dem Gehirn verdrahtet ist. Die Hörfähigkeit von Ungeborenen wird von van Heteren und Mitarbeitern im Jahr 2000 in einer Habituerungsstudie genauer untersucht. Dabei wurden 25 Föten mithilfe eines speziellen Lautsprechers jeweils im Abstand von 30 Sekunden für eine Sekunde mit einem Ton beschallt und über Ultraschall und Kardiogramm beobachtet. Eine Bewegung des Fötus bis eine Sekunde nach dem Ton wurde als positive Reaktion gewertet. Reagierte der Fötus hingegen nach viermaliger Wiederholung nicht mehr, galt dies als Habituerung auf den akustischen Reiz. Die ausgewerteten Ergebnisse zeigten deutlich, dass bei zwei zehn Minuten bzw. 24 Stunden später wiederholten Untersuchungen im Vergleich mit dieser ersten schnellere Reaktionen der Föten erfolgten. Van Heteren und seine Mitarbeitern sahen es daher als erwiesen an,

dass Ungeborene über ein Kurzzeitgedächtnis von mindestens zehn Minuten und ein Langzeitgedächtnis von mindestens einem Tag verfügen. Und: dass sie offenbar zum Lernen von Tönen fähig sind.²⁸

Eine andere, recht amüsante Beweisführung über das Habituerungsverhalten von Föten kommt von Hepper bereits 1988. Der Amerikaner befragte werdende Mütter, ob sie täglich die Fernsehserie Neighbours mit ihrer einprägsamen Titelmelodie schauten oder nicht. Die Umfrage ergab, dass sich die Ungeborenen im Falle eines tagtäglichen Konsums der Serie tatsächlich schnell an die entspannte Haltung ihrer Mutter und daran angeknüpft an ihre besseren Bewegungsmöglichkeiten während des Schauens gewöhnten. Allein das Vortragen der „erlernten“ Melodie beruhigte Mutter und Kind enorm – im Gegensatz zu den nicht-serienschauenden Müttern und ihren Kindern.²⁹



Abb. 26
Ultraschall-
aufnahme eines
Ungeborenen

Es gilt als wissenschaftlich erwiesen, dass sich zwar das Ohr des Kindes während der Schwangerschaft schon entwickelt, das Wachstum aller für den Hörvorgang wichtigen neuronalen Verknüpfungen (die Basis für die Funktion der Nervenbahnen) aber erst nach der Geburt abgeschlossen ist. Ebenso sicher ist, dass ein Säugling bereits einige Monate nach der Geburt musikalisch differenzieren kann und konsonante gegenüber dissonanten Strukturen bevorzugt. Diese Tatsache führt daher zu dem Schluss, „dass letztlich jeder Mensch musikalisch ist.“³⁰

Mit Blick auf den komplexen Ablauf einer Schwangerschaft, mit allen (körperlichen) Veränderungen, steht auch für Tomatis fest, dass das eigentliche Leben weit vor der Geburt beginnt.³¹ Er stellt fest, dass der Fötus ab einem Alter von viereinhalb Monaten zur Reaktion auf Töne fähig ist. Ausdrücklich betont er, dass das Phänomen der pränatalen Kommunikation zwischen Mutter und Embryo nicht „charakteristisch für die ganze Art“ ist und auf die immer gleiche stereotype Art und Weise abläuft. Vielmehr ist das beobachtete Verhalten individuell und in seiner Ausprägung von Mensch zu Mensch sehr verschieden.³² Die Liebe der Mutter überträgt sich auf das Ungeborene dabei in mannigfaltiger Form, im Besonderen aber durch den Klang ihrer Stimme. Das Kind will – hier ähnelt Tomatis' These vom Willen der Philosophie Schopenhauers – sein Gehör auf diesen bestimmten, ihm vertrauten Frequenzbereich justieren, indem es den Klang des Lebens wahrnimmt. Jeder andere, von der Frequenz der Mutterstimme (= „Urmodulation“) abweichende Ton wird als deren Störung interpretiert und als „anders“ abgespeichert. Alles Hören funktioniert nach eben diesem Prinzip. Es sind stets die Brüche des jeweils vorhandenen akustischen Umfeldes, die der Mensch wahrnimmt.³³

Tomatis' (auch praktisch durchgeführte) Theorie, den Fötus schon während der ersten Schwangerschaftswochen akustisch und musikalisch prägen zu können, ist dahingegen nicht unumstritten. Sicher ist jedenfalls, das Ungeborene im Verlaufe der Gravidität die Akustik ihrer Mutter verarbeiten, da es insgesamt äußerst „unwahrscheinlich [ist], dass all diese auditiven Fähigkeiten angeboren sind, vielmehr scheint die pränatale Hörerfahrung eine wichtige Grundlage dafür zu sein. Die Geburt ist nicht der Beginn der musikalischen und sprachlichen Wahrnehmungen und Erfahrungen.“³⁴

IV.3.2 ÜBER DAS OHR

„Das Auge führt den Menschen in die Welt, das Ohr führt die Welt in den Menschen ein.“³⁵

Lorenz Oken, Naturphilosoph des 19. Jahrhunderts

Der Mensch ist zur akustischen Wahrnehmung also weitaus früher in der Lage als zum Sehen. So ist es auch der Hörsinn, welcher als letztes stirbt. Das Innenohr verfügt im Vergleich zum Auge über eine größere Menge an Nervenendungen, es kann also we-

sentlich besser differenzieren. Daher ist der Mensch in der Lage mithilfe des Ohres mathematisch genaue Messungen durchzuführen, z.B. die Bestimmung des Notenwertes. Im Gegensatz zum Auge, kann das Ohr nicht natürlich verschlossen werden; es ist also Schall unwillkürlich dauerhaft ausgesetzt.

Tauben Menschen ist die direkteste Verbindung zur Welt, „eine Dimension des Erlebens, die seelisches Gleichgewicht und psychosomatische Harmonie ermöglicht“, verloren gegangen. Das Ohr ist die Aufnahme und Verarbeitung von Informationen betreffend das wichtigste Sinnesorgan, da das Gehörte in weitaus „tiefere Seelenschichten“ vordringt als das Gesehene. Intensives Musikhören macht dies deutlich: alle Art von Emotionen und Stimmungen, Bildern und Assoziationen können hierbei geweckt werden. Musik vermag dabei (je nach Art und Wirkung) auch unsere Körperfunktionen (Herzschlag oder Atmung z.B.) anzuregen.³⁶ Das akustisch Wahrgenommene wird direkt in für Emotionen verantwortliche Hirnareale weitergeleitet, während das visuell Wahrgenommene zuvor noch „gefiltert“ wird. Beim Gesehenen können wir daher quasi selbst „entscheiden“, ob wir es emotionalisieren oder nicht.

Das Ohr bildet sich aus derselben Zellschicht wie die Haut, die ja bekanntlich für das Fühlen verantwortlich ist. Die physische Parallele zwischen Fühlen und Hören besteht also von Anbeginn: aus „Haut-Material“ wird „Ohr-Material“ – so ironisch sich das vielleicht auch anhören mag. Dieser Drang besteht ein Leben lang fort: aus „Fühl-Material“ wird „Hör-Material“. Der oft leichtfertig geäußerte Ausspruch „Ich bin ganz Ohr!“ birgt also viel Wahrheit.³⁷

Faszinierenderweise verfügt das menschliche Ohr – verglichen mit den weiblichen und männlichen Geschlechtsorganen – über die dreifache Anzahl von Nervenzellen und -endungen. Die Fülle an Wahrnehmung und Lustempfinden ist damit hier am konzentriertesten.

Die Natur sucht das sensibelste aller menschlichen Sinnesorgane mit einem äußerst festen Material zu schützen. Felsenbein, in seiner Widerstandsfähigkeit ähnlich stark wie Elfenbein, umgibt Labyrinth und Cochlea und versinnbildlicht so auf wunderbare Weise den unschätzbaren Wert des Ohres für den Menschen.³⁸

Das Gehör ist wie das Sehen ein Fernsinn, es braucht anders als die drei übrigen Sinne zur Sinneswahrnehmung keinen Direktkontakt. Schall, eine „sich kugelförmig in Luft oder anderen Medien ausbreitende Druckschwankung“ und Grundlage von Musik, be-

nötigt zur Ausbreitung aber stets ein Medium. Die Ohren müssen, um hören zu können, deshalb „in etwas baden“, z.B. in Luft oder Wasser.³⁹

Hören in aller Kürze: Die menschliche Ohrmuschel sammelt den Schall und führt ihn via äußeren Gehörgang zum Trommelfell, welches schwingend auf diesen reagiert. Diese feinen, gewölbten Auslenkungen des Trommelfells nutzt das Gehirn, um Rückschlüsse auf die Quelle des Schalls zu ziehen (siehe 1-8).⁴⁰

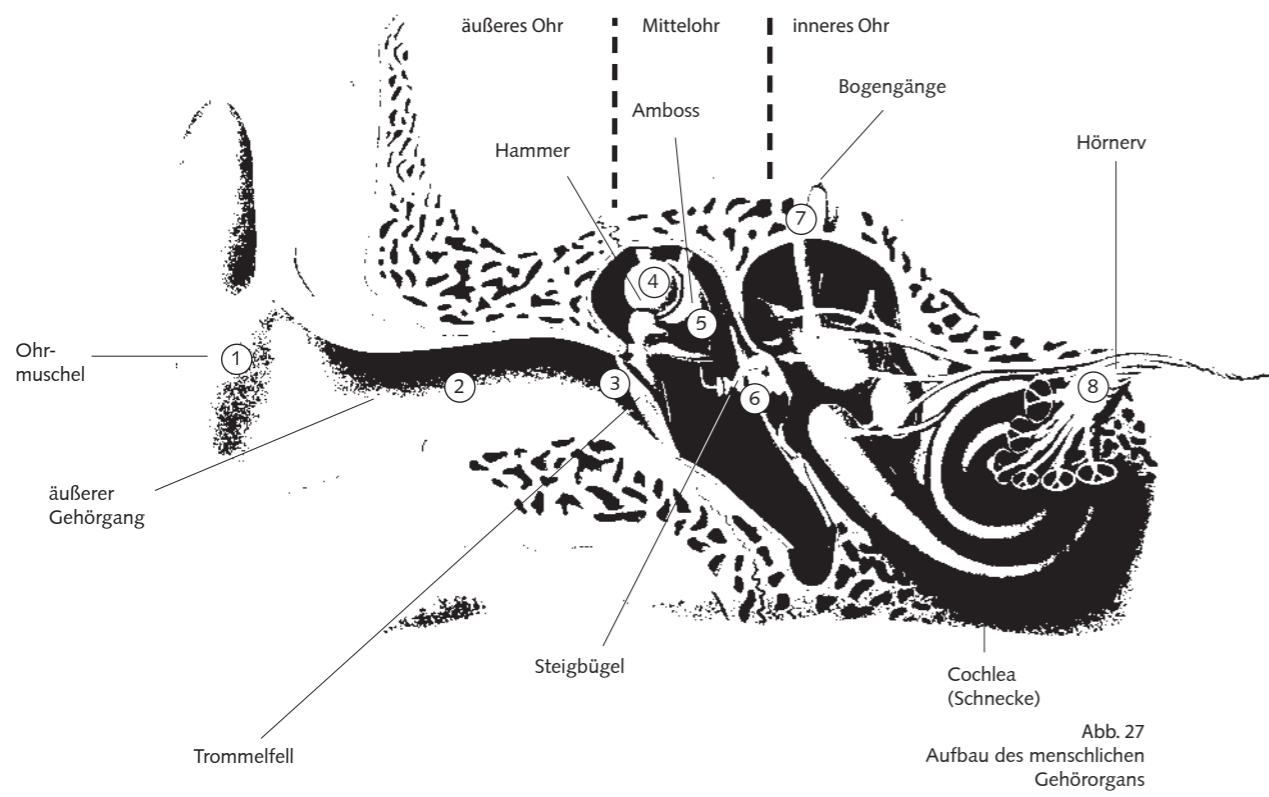


Abb. 27
Aufbau des menschlichen Gehörorgans

IV.3.3 VOM OHR ZUM ORGAN DER MUSIK

Eine unglaublich gigantische Zahl von Zellen und Fasern leitet die Hörimpulse auf der so genannten Hörbahn – mehrspurig und in unterschiedlichen Richtungen – von unserem Innenohr zur Großhirnrinde. Auf diesem Wege findet bereits ein Großteil der akusti-

schen Verarbeitung statt. Dazu werden Abstand und Stärke des Schalls zwischen linkem und rechtem Ohr verglichen und als Zeitdifferenz interpretiert.⁴¹

Hier, im „Organ der Musik“⁴², entstehen letztlich sämtliche musikalischen Eindrücke. Doch da Musik nicht nur auf bloßes Hören beschränkt ist – man denke an die Wichtigkeit von Motorik bei Tanz oder Gesang –, sind die unterschiedlichsten Areale an der Verarbeitung musikbezogener Informationen beschäftigt:⁴³

„Es gibt im Gehirn kein Musikzentrum. Der Grund hierfür ist einfach zu nennen: Ohne jegliche bewusste Anstrengung kann fast jeder beim Hören von Musik die räumlich-zeitlichen Muster von an das Ohr dringender mechanischer Energie in Melodien, Harmonien und Rhythmen übersetzen. Er benutzt hierfür ein hohes Maß an gespeicherten Informationen über harmonisch schwingende Körper, Tonverhältnisse, Tonalität und wird zudem an frühere Erlebnisse erinnert sowie in eine bestimmte Stimmung versetzt. ... Es wundert daher nicht, dass neueste Studien zur Repräsentation von Musik im Gehirn ergaben, dass praktisch das gesamte Gehirn zur Musik beiträgt.“⁴⁴



- 1 Akustische Analyse und Repräsentation
- 2 Tastempfinden beim Musizieren
- 3 Motorik beim Musizieren
- 4 Noten lesen
- 5 Raum und Körpersprache beim Tanzen
- 6 Metrum (Takt)
- 7 Erwartungen, Pläne allgemeines Wissen
- 8 Persönlichkeit, Vorlieben, Musikgeschmack
- 9 Emotionen
- 10 Stimme hören
- 11 Melodie hören
- 12 Assoziationen, Erfahrungen, Episoden

- A Hören
- B Musizieren, Tanzen
- C Verstehen
- D Erleben, Fühlen

Abb. 28
Das ganze Gehirn macht Musik

Für die Verarbeitung beim Hören von Musik sind beide Hemisphären des menschlichen Gehirns zuständig. Der rechte Teil übernimmt „die holistisch-ganzheitliche Gestalterfassung“, das Erschließen der expressiven Qualitäten des musikalischen Ausdrucks, der linke ein mehr „analytisch-begriffliches Denken in Reihenfolgen“ zum Verstehen der „syntaktischen Bedeutung“, des „strukturellen Zusammenhangs“.⁴⁵

„Die durch Musik ausgelösten Assoziationen führen den Menschen, der sich intensiv in Musik vertieft, aus der rational dominierten Welt in die Welt der Gefühle und lassen Emotionen erleben, die im normalen Alltag beherrscht und als Spannung konserviert werden. Im Durchleben der Gefühle lösen sich Spannungen, es kommt zur Katharsis oder – anders ausgedrückt – zur ‚Läuterung der Seele‘.“⁴⁶

Ernst-Joachim Berendet

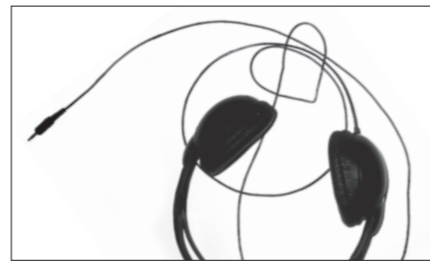
IV.4 MUSIK UND EMOTION

Hingegen der weit verbreiteten Meinung, die scheinbar konträren Themengebiete Wissenschaft und Emotion ließen sich nicht vereinen – gerade auch auf Seiten der Musikwissenschaften –, erstarkt die Erforschung der Gefühle im Zusammenhang mit Musik seit den 50ern und erfährt gerade in den letzten Jahren ein zunehmend reges Interesse.⁴⁷ Eine Entwicklung, die vermutlich noch in den 60er Jahren undenkbar gewesen wäre. Ob sich Kritiker wie Adorno über diese Tendenz glücklich gezeigt hätten, kann an dieser Stelle freilich stark bezweifelt werden.

Als „die wohl merkwürdigste Kunstgattung, die der Mensch je hervorgebracht hat“ bezeichnet Philip Bethke die Musik, denn sie dient, im Gegensatz zu Malerei, Poesie oder Bildhauerei, nicht der sinnhaften Darstellung der Welt. Im eigentlichen handelt es sich bei ihr um das Resultat berechenbarer physikalischer Prozesse, jedoch verwandelt sich beim Hören von Musik die „reine Mathematik“ fast wundersam in Gefühl.⁴⁸

Des starken Einflusses von Musik auf die Psyche des Menschen ist man sich seit jeher bewusst. Ihr gesellschaftlicher und politischer Stellenwert wird, wie bereits gezeigt,

Abb. 29 Musikalische Manifestation militärischer Staatsmacht (links)
 Abb. 30 Liebe in Liedform (rechts oben)
 Abb. 31 Musik kann ein starkes Wir-Gefühl erzeugen



schon in den antiken Anfängen unserer abendländischen Kultur erkannt und genutzt. Musik ist hier feste Komponente innerhalb des Bildungswesens oder dient, geregelt und von Seiten des Staates kontrolliert, festgesetzten Zwecken. Während der Renaissance untersucht man erstmals wissenschaftlich die Wirkung von Musik auf Organismus und Psyche des Menschen und stellt einen Zusammenhang zwischen Emotion und Vegetativum fest.⁴⁹ Im Laufe der Jahrhunderte danach manifestiert sich das enorme musikalische Machtpotential in Kriegsgesang, Militärmusik und Staatshymnen. Diese Art von Macht ist es auch, die von den Nationalsozialisten im Dritten Reich für ihre Propaganda genutzt wird. Die „Deutsche Musik“ schafft ein nationales Wir-Gefühl und wird als Leitbild zu allen möglichen Anlässen gespielt. Der Rundfunk trägt zur Verbreitung des monopolisierten ideologischen Liedgutes sein Übriges bei.

Vornehmlich sind es die lauterer Instrumente wie Trompete oder Trommel, die zur Manifestierung von politischer Macht zum Einsatz kommen. Ihre kommunikative und wahrlich körperlich spürbare Wirkung dienen eindringlich zur herrschaftlichen Übermittlung einer politischen Weltanschauung oder Idee.⁵⁰

Diese mächtige Wirksamkeit von Musik ist durch den Umstand begründbar, dass Musik Gruppen von Musikhörern symbolisch miteinander verbinden kann, das heißt, sie vermag innerhalb eines sozialen Gefüges ein „Wir-Gefühl“ zu schaffen, das Sicherheit vermittelt. Da Musik die Ausschüttung des Hormons Oxytocin bewirkt – eine Substanz, die interpersonale Bindungen, z. B. das Verhältnis zwischen Mutter und Kind oder Liebespartnern, stärkt – und die Ausschüttung des Aggression steigernden Testosterons verhindert, kann man zurecht von einem zusammenführenden Medium sprechen.⁵¹

Am Beispiel der schier unendlichen Anzahl von Liebesliedern lässt sich das Zusammenspiel von Musik und Emotion wohl am deutlichsten belegen. Gefühlt scheint beinahe jedes Lied auf irgendeine Art von Liebe zu handeln. Dabei werden Liebeslieder nicht unbedingt nur von Liebenden, sondern von eigentlich jedermann, zu jeder Zeit gesungen. Das oftmals allzu schwer Auszusprechende geht in geträmlerter Form eben leichter über die Lippen.⁵²

Über das in sämtlichen Kulturen verbreitete Wiegenlied wird dem Menschen schon sehr früh emotionale Wärme vermittelt. Mit einfacher Sprache (man denke an das bekannte La-Le-Lu) und in gleich bleibendem Rhythmus wird das Kind schaukelnd auf den Armen der Mutter oder im Bettchen liegend wohl behütet in den Schlaf begleitet. Das Wiegen-

lied dient der sanften Beruhigung des Kindes, es soll ihm ein Gefühl von Sicherheit vermitteln und die Bindung zu seinen Eltern stabilisieren. Studien belegen, dass Kleinkinder das durch die Musik vermittelte Gefühl weitaus früher nachvollziehen können als den Gehalt einer Sprachmelodie.⁵³

Mit Sicherheit kennt jeder von uns ein ganz bestimmtes Musikstück, das beim Hören schöne, sehr persönliche Erinnerungen weckt (auch episodisches Gedächtnis genannt). Es ist dann nicht selten die berühmte Gänsehaut, die den Körper überzieht und ein eindeutig sichtbares Zeichen von emotionaler Reaktion vermittelt. Aber auch Tränen (der Freude oder Anrührung) oder den Kloß im Hals kann Musik bewirken. Lewin prägt in diesem Zusammenhang 1963 den Begriff der Valenz. Subjektive Valenz gewinnt Musik, wenn sie für den Einzelnen einen einzigartigen Erlebnischarakter darstellt und ihre Bedeutung ihn in hohem Maße an sich bindet. Diese Bindung an die jeweilige Musik ist vor allem im westlichen Kulturkreis identitätsstiftend. Objektive Valenz hingegen ergibt sich entweder aus einer Rollenverteilung (Musiker und Zuhörer) oder durch die festgelegte Funktionsweise von Musik innerhalb gesellschaftlicher Strukturen (E-Musik im Konzertsaal, U-Musik in der Arena).⁵⁴

Besonders interessant wird die Wirkung von Musik auf den Menschen aber dann, wenn sie unabhängig von individuellen Situationen und Assoziationen, interpersonell und -kulturell Gefühle vermitteln kann, wenn also ihre Struktur, ihr Rhythmus oder ihre Dynamik emotional erregen.⁵⁵ Aus zahlreichen Experimenten ergibt sich dabei insofern ein eindeutiges Bild, als dass Musik scheinbar ein riesiges Spektrum an Assoziationsmöglichkeiten bietet, auf das sowohl Nicht-Musiker als auch professionelle, „vorbelastete“ Musiker offenbar in ungefähr gleicher Weise zuzugreifen in der Lage sind. Gerade beim passiven Musikgenuss ist die emotionale Reaktion in beiden Gruppen relativ konsistent und stabil. Der Musik diktierte Funktionen oder strenge Wirkungsweisen sieht Spitzer daher als überzeichnet und appelliert, „dass ein jeder nicht nur hören möge, was er will, sondern auch, wie er es will!“.⁵⁶

Vor dem Hintergrund stammesgeschichtlicher Entwicklung ist Musik, wie schon aus Darwins Überlegungen hervorgeht, im eigentlichen Sinne nutzlos, dient sie doch weder dem Überleben noch der Fortpflanzung. Jedoch, so zeigt die Gehirnforschung eindeutig, aktiviert Musik diejenigen neuronalen Zentren, die für Belohnung und Emotion verantwortlich sind und die, wie beim Sex oder durch die Einnahme von Drogen, mit der

Ausschüttung von Dopamin und Opioiden reagieren. Gleichzeitig blockiert angenehme Musik den Zugang zu für die Gefühle von Angst und Aversion zuständigen Gehirnarealen, die für die Gefühlsempfindung von Angst und Aversion verantwortlich sind.⁵⁷ Musik vermag auf diese Weise sogar emotionale Reaktionen bei eigentlich verschlossenen, autistischen oder geistig behinderten Menschen herbeizuführen.⁵⁸

Die wechselseitige Beziehung zwischen Musikhören und Emotion ist von etlichen Faktoren abhängig. Die Art der Musik (ob textbasiert, instrumental oder wie eine Oper mit konkreter Handlung) bspw. spielt eine bedeutende Rolle, genauso wie der Ort und die Art des Musik-Erlebens sowie der Hörertypus, seine Gewohnheiten und sein musikalischer Hintergrund. Im Gegensatz zu Spitzer konstatiert Harrer, dass der musisch-strukturell „Gebildete“ dabei vermutlich (zumindest tendenziell) stets weniger emotional berührt sein wird als der „Ungebildete“. Alles in allem bleibt gleichwohl zu hoffen, dass das Verhältnis zwischen Kognition und Emotion „... weniger gesellschaftlicher und musikpädagogischer Reglementierung unterliegt, als vielmehr jedem einzelnen überlassen bleibt“.⁵⁹

IV.4.1 GEFÜHLE ALS VORAUSSETZUNG

Im umgangssprachlichen Gebrauch benutzt man häufig die Begriffe Gefühl und Emotion synonym. Im Unterschied zu den Gefühlen aber, handelt es sich bei Emotionen um eine individuell ausgelebte Gefühlsäußerungen.⁶⁰ In eben dieser Fähigkeit zur Gefühlsäußerung unterscheidet sich das niedere vom höheren Säugetier, dem Menschen. Im Laufe der Evolutionsgeschichte wird die unmittelbare Reiz-Reaktionsverknüpfung, die Ursache ist für reflex- und instinktbasiertes Verhalten, nach und nach aufgelöst. Zwischen Reiz und Reaktion schalten sich unbewusst das Gefühl und die dazugehörigen Impulse (Lachen, Weinen etc.). Gefühle lösen spezifische Verhaltensweisen aus bzw. steuern diese. Sie wirken abwechselnd spannend und entspannend.

Gefühle entstehen durch die Korrelation zwischen bewusstem bzw. denkendem (Hirnrinde) und unbewusst arbeitendem Teil des menschlichen Gehirns. Signalzeichen von außerhalb und innerhalb des Körpers werden automatisch mit bereits vorhandenen Erfahrungswerten verglichen, erst dann an das autonome Nervensystem und danach zur Weiterverarbeitung an den Cortex (= die Hirnrinde) geschickt. Letzterer beglaubigt

gewissermaßen die unbewusste Reaktion und blockt instinktives Verhalten ab. Über die Schaltzentrale des Großhirns kann der Mensch Reiz und Reaktion bewusst trennen, Unwillkürliches durch willkürliche Entscheidungen ersetzen und damit sein Handeln eigens steuern. Das Gefühl ist damit die Vorbedingung zur Herausbildung eines Ich-Gefühls. Gefühle geben also dem Menschen einen Verhaltensrahmen vor. Im kommunikativen Prozess mit anderen Menschen vermitteln sie in Kombination mit Stimme, Mimik, Gestik und Körperhaltung wichtige nonverbale Signale. Man kann Gefühle bewusst nutzen, sie gar verstellen, um sein Umfeld zu täuschen.⁶¹



Abb. 32 Musik kann die unterschiedlichsten Emotionen auslösen

IV.4.2 MUSIK UND ENTSPANNUNG

Es ist äußerst interessant, in welchem engem Verhältnis die Begriffe Spannung und Entspannung zum Wort Musik stehen! So bedeutet der griechische Terminus τόνος (= Tónos), der Ursprung unserer Bezeichnung für Ton, Spannung. Das Musizieren auf der Bühne und im Orchester wird von Spannung und Entspannung bestimmt. In Mu-

siktheorie, -psychologie und -ästhetik gelten die Begriffe als zentral. Außerdem bedient man sich ihrer bei der Erläuterung psychophysiologischer Wirkungen von Musik. Auch beim Einsatz funktioneller Musik (Film, Hintergrundmusik, Musik für therapeutische Zwecke) sind die Begriffe von äußerster Wichtigkeit.

Der schier unüberschaubare Markt der Unterhaltungsmusik belegt dies in jedem Falle. Das Hören von Musik ist heute hauptsächlich durch ein gesteigertes Interesse an Entspannung motiviert.⁶² Dabei kann letzten Endes jeder Bereich von U-Musik der Entspannung dienen: ob Konzert, Musik im Radio oder Musik-Shows im TV. Der Grad der Entspannung variiert dabei. Am Flughafen, in Läden, in Wartezimmern oder Arztpraxen dient funktionelle Musik zur Entspannung. Selbst eine Blasmusikkapelle z. B. spielt zum Zwecke der Unterhaltung und zur Entspannung. Ebenso in Chören, beim Musizieren zu Hause und beim Tanzen spornt die Motivation, sich zu entspannen, enorm an.⁶³

Wie kommt es aber nun, dass so unterschiedliche Arten und Ansätze von Musik letztendlich scheinbar dasselbe Ziel verfolgen, Entspannung nämlich im engeren oder weiteren Sinne?

In der Kunst, in erster Linie aber in der Musik, findet man einen passenden Ausgleich für die Spannung zwischen Ratio und Emotion, denn „... sie lenkt einen wesentlichen Teil der emotionalen Kräfte des Menschen in die Welt der Ästhetik“. Als individuelles Mittel des Ausdrucks durchzieht Kunst alle Epochen der Menschheitsgeschichte. Musik im Speziellen erlaubt dabei von Alters her „ein ausgewogenes Spiel von Spannung und Entspannung auf hoher geistiger Ebene“.

Dieses Prinzip einer sich entladenden Spannung über das Erleben eines Kunstwerkes ist auf unterschiedliche Kunstformen (Musikstücke, Filme, Romane etc.) anwendbar. Das Kunsterleben wird dabei durch solche „ungelösten und diffusen“ Spannungen motiviert, die schon vor dem Umgang mit dem Kunstwerk vorhanden sind und einen Rest unterbewusster, unbefriedigter Handlungsvorsätze darstellen. In Verbindung mit der Rezeption des Kunstwerks entstehen neue Spannungen, deren Entspannung wiederum die bereits vorhandenen Spannungen mit beseitigt – ein Umstand, der als durchaus reizvoll wahrgenommen werden kann.⁶⁴

Die Verlagerung der Aufmerksamkeit kann als eine wichtige Grundlage für den Entspannungsprozess gesehen werden. Musik fungiert dabei als Köder, der von anderen durch sie nebensächlich erscheinenden Tatsachen ablenkt und dadurch die Aufmerk-

samkeit auf sich zieht. Dabei kann die naturgegebene Selektivität der menschlichen Aufmerksamkeit und ihre begrenzte Verarbeitungskapazität für das Hören von Musik vorteilhaft genutzt werden. Ein alltägliches Phänomen, das zwar (teils berechtigterweise) als Flucht vor der Realität, besonders bei Jugendlichen, kritisiert werden kann, aber dennoch als probate Anwendung zur Bewältigung von Stress gilt und zum Beispiel in der Medizin, vor größeren Operationen, zur Anwendung kommt. Auch dem Problem der Schlaflosigkeit kann man durch das bewusste Rezipieren von Musik beikommen. Im 19. Jahrhundert findet Musik bereits Zugang in psychiatrische Einrichtungen, um Patienten mit manischer oder melancholischer Stimmung zu behandeln, indem man sie von ihrem Leiden ablenkt, ihre inneren Stimmen sozusagen berieselnd übertönt.⁶⁵

Nicht nur für strukturierte Musik gelten Spannung und Entspannung, Bewegung und Ruhe als die konstitutiven Elemente, auch für die Gefühle des Menschen sind diese charakterbildend. Mittels Körpersprache drücken sich entsprechende Gefühle aus, dank ihrer internationalen Analogie auch über kulturelle Schranken hinaus. Durch Spannung und Entspannung, Bewegung und Ruhe übermitteln sich eben jene dynamischen Kräfte von Gefühlen auch in der Musik. Sie werden, adäquat zur sichtbaren Gestik, als „Klanggestik“ verstanden. Diese Parallele drückt auch die bekannte Analogie „Musik, die Sprache der Gefühle“ aus.⁶⁶

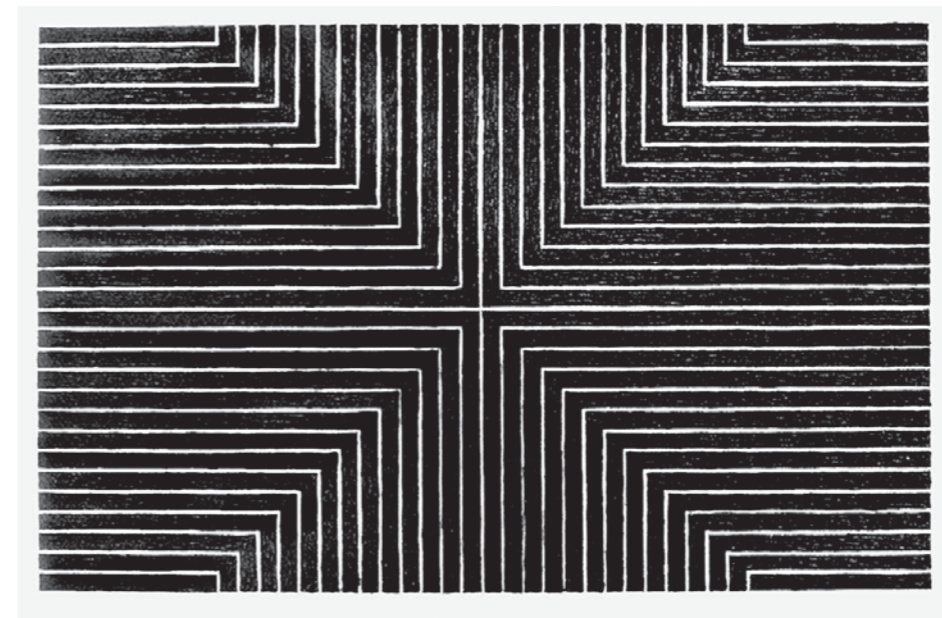
Der jeweilige Grad der Entspannung beim Hören von Musik ist interpersonell verschieden und kann variieren. So kann auch ein strukturell hörender Rezipient von Musik gewiss in heimischer Atmosphäre entspannen. Entspannungseffekte können aber nie ganz und gar auf den musikalischen Reiz zurückgeführt werden, vielmehr müssen zusätzliche Faktoren mitberücksichtigt werden.

Besonders gut geeignet zum entspannenden Hören ist in ihrer Struktur einfach gehaltene, also leicht wahrnehmbare Musik. Wiederholte Motive oder eine schlichte Grundrhythmik erlauben eine passive Haltung, da weitaus weniger Eindrücke kognitiv verarbeitet werden müssen. Nicht umsonst spricht der Volksmund von „Easy-listening“. Für den Einsatz einfacher Entspannungsmusik spricht weiterhin die Tatsache, dass als zu kompliziert eingestufte Musik durchaus als Chaos eingestuft werden und innere Gegenwehr hervorrufen kann. Dieses Defizit an Sicherheitssignalen kann sogar zu Angstverhalten führen.⁶⁷ Einfacher strukturierte Musik, mit vorhersagbaren Reizen, kann daher im Gegenzug Sicherheit geben und deutlich zur Entspannung beitragen.⁶⁸

Hinsichtlich der Entspannung greift auch das altruistische Wesen des Menschen (siehe IV.2). Da der Mensch geneigt ist, seine Gemütszustände mit anderen zu teilen, unterstützt einer jeweiligen Stimmung entsprechende Musik dieses Gefühl des Verständnisses. Sie bietet dem Hörer eine „imaginäre Stimmungsgemeinschaft“ und eine Möglichkeit zur Identifikation mit ihr, was wiederum das Sicherheitsgefühl positiv beeinflusst.

Musik bietet die Möglichkeit zur Identifikation, sie ist also stellvertretender Ausdruck für die jeweilige Befindlichkeit. Auch umgekehrt ist dies gültig: man kann sich mit Musik identifizieren, weil sie eine gegenwärtige Stimmung gut ausdrückt.⁶⁹ Diese „Stellvertreterfunktion“ kommt Musik auch in Hinblick auf ihre kathartische Wirkung zu. Eine intensive Musikerfahrung kann Reaktionen bewirken, die zur Lockerung von psychophysiologischen Anspannungen beträchtlich beitragen können. Solche kathartischen Reaktionen, die sich nicht selten in Schluchzen oder Weinen äußern, haben eine kulturgeschichtlich lange Tradition und werden schon von Aristoteles beworben.⁷⁰

Abb. 33
Arbeit macht frei (1958), Frank Stella
Einfacher Aufbau, große Wirkung: klar strukturierte Musik kann zu einem entspannenden Hören beitragen



Entspannend wirkende Emotionen fördern das Gefühl der Zusammengehörigkeit, mit anderen bzw. einem größeren Ganzen. Die offensiven, selbstbehaupteten Grenzen des Ichs lösen sich im Zuge dessen geradezu auf. Das Individuum ist bewegt, im Innersten berührt. Diese Form der besinnlichen Hingabe erlebt der Mensch in speziellen Momenten, z. B. beim Betrachten der imposanten Natur, durch Meditation oder eben beim Hören eines großen Musikstückes. Dieses „Aufgehen-in-etwas“ kann bis zum absoluten „Sich-Fallenlassen“ führen. Nicht selten rührt das Gesehene oder Gehörte dann zu Tränen. Auf eine Erklärung mit entzaubernden biologischchemischen Fachbezeichnungen soll an dieser Stelle bewusst verzichtet werden.⁷¹

ANMERKUNGEN

- 1 Der Neue Reader's Digest Brockhaus. Zweiter Band L-Z. F.A. Brockhaus. Wiesbaden: 1973. S. 844
- 2 Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 17 ff.
- 3 Ebd. S. 11 ff.
- 4 Aus Kant, Emanuel.: Kritik der Urteilskraft. 1790. Seite 189. In Spitzer: 2002. S. 13
- 5 Sloterdijk, Peter. Der ästhetische Imperativ. EVA. Hamburg: 2007. S. 11
- 6 Sloterdijk, Peter. Der ästhetische Imperativ. EVA. Hamburg: 2007. S. 12 ff.
- 7 Ebd. S. 56 ff.
- 8 Ebd. S. 72 ff.
- 9 Ebd. S. 77 ff.
- 10 Ebd. S. 79 ff.
- 11 Ebd. S. 158
- 12 Böhme, Gernot. Atmosphäre. Suhrkamp. Frankfurt am Main: 1995. S. 177 ff.
- 13 Ebd. S. 14 ff. und 178
- 14 Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 17 ff.
- 15 Ebd. S. 56
- 16 Ebd. S. 56 ff.
- 17 Ebd. S. 57 ff.
- 18 Ebd. S. 9 ff.
- 19 Liedke, Rüdiger. Die Vertreibung der Stille. Leben mit der akustischen Umweltverschmutzung. Dtv. München: 2004. S. 122 ff.
- 20 Liedke, Rüdiger. Die Vertreibung der Stille. Leben mit der akustischen Umweltverschmutzung. Dtv. München: 2004. S. 15
- 21 Borris, Siegfried. Kulturgut Musik als Massenware. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden: 1978. S. 71 ff.
- 22 Vogel, Thomas. Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Attempto. Tübingen: 1996. S. 71 ff.

- 23 Sloterdijk, Peter. Der ästhetische Imperativ. EVA. Hamburg: 2007. S. 66 ff.
- 24 Ebd. S. 68 ff.
- 25 Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 143
- 26 Aus Hepper PG. Fetal Psychology: an embryonic science. In Tang N (ed) Fetal Behaviour: Development and Perinatal Aspects. Oxford University Press. Oxford: 1992. Seite 129-156. In Spitzer: 2002. S. 143
- 27 Ebd. S. 145 ff.
- 28 Aus Van Heteren CF, Boekkooi PF, Jongsma HW, Nijhuis JG (2000) Fetal learning and memory. Lancet 356: 1169-1170. In Spitzer: 2002. S. 153
- 29 Aus Hepper, PG (1992) Fetal psychology: an embryonic science. In Tang N (ed) Fetal Behaviour: Developmental and Perinatal Aspects. Oxford: Oxford University Press, pp 129-156. In Spitzer: 2002. S. 155-156
- 30 Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 164 ff.
- 31 Tomatis, Alfred A.. Der Klang des Lebens. Vorgeburtliche Kommunikation. Rowohlt. Hamburg: 1990. S. 44 ff.
- 32 Ebd. S. 42 ff.
- 33 Ebd. S. 188
- 34 Aus Bredberg, G. (1985). The autonomy of the developing ear. In S. E. Trehub & B. Schneider (Hrsg.), Auditory development in infancy. New York: Plenum Press. In Bruhn, Herbert; Oerter Rolf; Rösing, Helmut. Musikpsychologie. Ein Handbuch. Rowolt. Hamburg: 1993. S. 268 ff. und 273
- 35 Kraus, Werner. Die Heilkraft der Musik. Einführung in die Musiktherapie. Verlag C. H. Beck. München: 2002. S. 18
- 36 Ebd. S. 18 ff.
- 37 Joachim Ernst Berendt in Vogel, Thomas. Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Attempto. Tübingen: 1996. S. 18 ff.
- 38 Ebd. S. 75 ff.
- 39 Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 21
- 40 Ebd. S. 56
- 41 Ebd. S. 72 ff.
- 42 Ebd. S. 19
- 43 Ebd. S. 208
- 44 Ebd. S. 212
- 45 De la Motte-Haber, Helga. Handbuch der Musikpsychologie. Laaber. Laaber: 1985. S. 23
- 46 Hesse, Horst-Peter. Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens. Springer Wien. Wien: 2003. S. 176
- 47 Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 379
- 48 Spiegel Special 4/2003. Die Entschlüsselung unseres Gehirns. Spiegel 2003. S. 55
- 49 Liedke, Rüdiger. Die Vertreibung der Stille. Leben mit der akustischen Umweltverschmutzung. Dtv. München: 2004. S. 178 ff.
- 50 Ebd. S. 383 ff.
- 51 Hesse, Horst-Peter. Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens. Springer Wien. Wien: 2003. S. 176
- 52 Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 384 ff.
- 53 Aus Doherty CP, Fitzsimons M, Asenbauer B, Staunton H (1999) Discrimination of prosody and music by normal children. European Journal of Neurology 6: 221-226. In Spitzer: 2002. S. 386
- 54 Aus Lewin K. (1926). Vorsatz, Wille und Bedürfnis. Psychologische Forschung, 7, 330-385. In Bruhn, Herbert; Oerter Rolf; Rösing, Helmut. Musikpsychologie. Ein Handbuch. Rowolt. Hamburg: 1993. S. 43 ff.
- 55 Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 388 ff.
- 56 Ebd. S. 392 ff.
- 57 Ebd. S. 397 ff.
- 58 Spiegel Special 4/2003. Die Entschlüsselung unseres Gehirns. Spiegel 2003. S. 57
- 59 Bruhn, Herbert; Oerter Rolf; Rösing, Helmut. Musikpsychologie. Ein Handbuch. Rowolt. Hamburg: 1993. S. 596 ff.
- 60 www.wikipedia.org/wiki/Emotion (8.1.2008)
- 61 Hesse, Horst-Peter. Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens. Springer Wien. Wien: 2003. S. 86 ff.
- 62 Gembris, Heiner. Musikhören und Entspannung. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburg: 1985. S. 3 ff.
- 63 Ebd. S. 5 ff.
- 64 Aus Kreidler, H.; Kreidler, S.. Psychologie der Kunst. Kohlhammer. Stuttgart: 1980. S. 33-34 In Gembris: 1985. S. 41
- 65 Gembris, Heiner. Musikhören und Entspannung. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburg: 1985. S. 119-121
- 66 Hesse, Horst-Peter. Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens. Springer Wien. Wien: 2003. S. 171 ff.
- 67 Aus Schwarzer, R.; Angst und Furcht. In: Euler, H. A.; Mandl, H. (Hg.). 1983. Seite 147-156. In Gembris: 1985. S. 130
- 68 Gembris, Heiner. Musikhören und Entspannung. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburg: 1985. S. 128-130
- 69 Gembris, Heiner. Musikhören und Entspannung. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburg: 1985. S. 141 ff.
- 70 Ebd. S. 143 ff.
- 71 Hesse, Horst-Peter. Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens. Springer Wien. Wien: 2003. S. 174 ff.

V. DIE KRAFT DER MUSIK

Angesichts ihrer enormen Wirkkraft wäre es nur allzu schade, entgegen der aufgezeigten Tendenz einer sich steigernden Beiläufigkeit, Musik nicht gezielt zum Wohl des Einzelnen zu nutzen. Dieser Gedanke ist nicht neu. Natürlich! Wird „Medizin nach Noten“ doch bereits über Jahrhunderte hinweg und in sämtlichen Kulturen verschrieben. Wie aus Papyrus-Aufzeichnungen hervorgeht, geben im alten Ägypten Musikpriesterinnen Hoffnung auf Heilung.¹ Der Leier spielende Apollo ist im antiken Griechenland nicht nur der Gott der Medizin, sondern auch der Musik.² Medizinmänner und Schamanen behandeln nicht mit Präparaten, sondern mit heilendem Gesang, der den Erkrankten zur verlorenen geglaubten Seele zurückführen soll. Unterstützt durch Geräusch-Instrumente wie Rasseln oder Trommeln, treiben sie negative Energien aus dem befallenen Körper. Eine Technik, die auch heute noch in Kulturen (so genannten „Naturvölkern“) außerhalb Europas zum Einsatz kommt und vor dem Hintergrund unseres mentalen, vernunftorientierten Bewusstseins (mittlerweile) sicher schwer nachvollziehbar ist. Es liegt im Allgemeinen schlicht außerhalb unserer zeitgenössischen Vorstellungskraft, dass bei der musikalischen Behandlung von Gebrechen tatsächlich eine Chance auf Genesung bestehen könnte. Die Vermutung der alten Griechen, Ischiasleiden durch Beschallung der erkrankten Stelle mit Tönen der phrygischen Tonleiter (= eine der vier alten authentischen Modi oder Kirchentonarten, entstanden im antiken Griechenland)³ kurieren zu können, vermag daher etwas ungewöhnlich bis komisch erscheinen. Pythagoras soll,

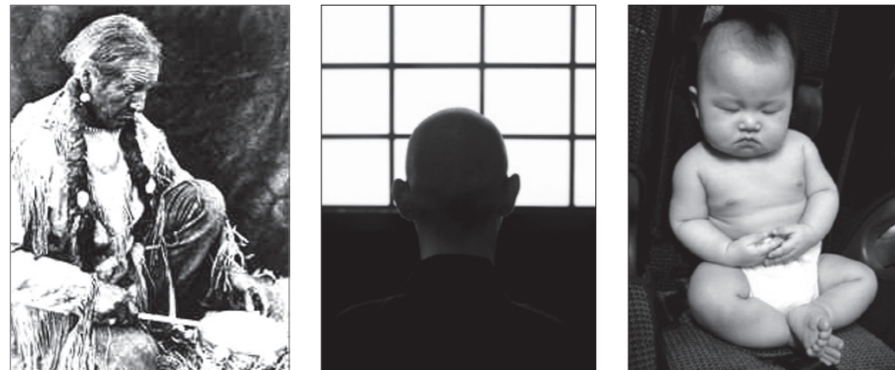


Abb. 34 Schamane bei einem Beschwörungsritual (links)

Abb. 35 Mönch bei der Meditation (Mitte)

Abb. 36 entspanntes Baby

sich jener Wirkkraft bewusst, auch „Lieder gegen körperliche Leiden, zum Vergessen der Trauer, zur Stilllegung des Zornes und zur Austilgung von Leidenschaft“ empfohlen haben. Während des Mittelalters glaubt man an die reinigende Wirkung von Musik, die auf magische Weise das Trommelfell zur Vibration bringt und dadurch Luftlöcher öffnet, durch welche die „bösen Geister“ entfleuchen können und die Seele freigeben.⁴

V.1 MUSIK UND MEDITATION

„Das Wunderbare an Musik ist, dass man durch sie unabhängig vom Denken zu Konzentration und Meditation gelangen kann. In diesem Sinn überbrückt sie die Kluft zwischen Bewusstem und Unbewusstem, zwischen Form und Formlosigkeit. Wenn irgendetwas existiert, was mit dem Verstand fassbar und wirklich vorhanden ist, aber gleichzeitig keine Form hat, so ist das die Musik.“⁵

Hazrat Inayat Khan, indischer Sufi (islamischer Mystiker)

Im Zusammenspiel von Musik und Entspannung ist der Begriff Enthabituierung von zentraler Bedeutung. Unter diesem signifikanten Zweck von Meditation versteht man eine Ausweitung der Wahrnehmung, eine Wiederauffrischung der gewohnten Sicht auf die Dinge. So wird beim Enthabituieren ein Umstand genutzt, den eigentlich jeder kennen müsste, der schon einmal zum Beispiel durch den Erwerb neuer Dinge oder über das Verreisen versucht hat, sich seinen gewohnten (Sinnes-)Eindrücken zu entziehen, um damit einer möglicherweise drohenden Übersättigung vorzubeugen. Gleichfalls dem allergrößten Bereich abendländischer Kunst kommt eben diese katharsische Funktion zu. Folglich kann auch das (bewusste) Musikhören einen solchen „reinigenden“ Effekt herbeiführen, insbesondere, wenn dieses unter besonderen Umständen stattfindet.⁶

Nach Hesse wird das menschliche Bewusstsein in zwei Grundzustände gegliedert: das Wach- und das Schlafbewusstsein. Während man beim Schlaf zwischen orthodoxem und paradoxem Stadium differenziert, kann sich das Bewusstsein während der Wachphase in einem normalen oder aber veränderten Zustand befinden, bei letzterem spricht man dabei vom veränderten Wachbewusstsein.⁷

Alternative Bewusstseinszustände können aktiv, durch auf dauerhafter Wiederholung basierten Körperbewegungen wie beispielsweise beim Tanz, bei überdurchschnittlicher

sportlicher Belastung oder durch im wahrsten Sinne des Wortes atemberaubend ausgiebiges Singen erreicht werden. Bemerkenswerterweise aber auch im genau umgekehrten Fall, nämlich durch Verharren in ruhender Position und Meditieren, also passiv. Indien und der Osten Asiens blicken dabei auf eine lange Tradition zurück. Doch was genau passiert bei der Meditation?

Mit dem (meist) morgendlichen Einsetzen der Wachphase verhelfen ganz alltägliche Stimuli visueller oder akustischer Natur wie Licht, Farben oder Umweltgeräusche zur Aktivierung kortikaler (= den Kortex, die Großhirnrinde betreffend) Zentren im Gehirn, die für das normale Wachbewusstsein sorgen. Unterbindet bzw. reduziert man allerdings diese natürlichen Reize (Schließen der Augen oder Ohren), mangelt es der Hirnrinde an Information und das Gehirn sucht probaten Ersatz. Unterbewusste Gedächtnisinhalte dienen dabei als dieser Ersatz, der hemmungslos, ohne die Instanz des normalen Wachbewusstseins, den Geist des Einzelnen ausfüllt. Sensorische Deprivation lautet der Fachterminus für die Vorenthaltung von Sinnesreizen. Von perzeptiver Deprivation spricht man hingegen, wenn Reize in ihrer Bedeutung verändert werden oder ihnen diese entzogen wird. Die dabei verwendeten Stimuli sind meist monoton und kommen zum Beispiel bei der Hypnose zum Einsatz. Konzentrations- und Entspannungsübungen wie autogenes Training nutzen die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf ein sich wiederholendes Motiv, z. B. die eigene Atemfrequenz.⁸

Letztere kann auch mithilfe von Musik herbeigeführt werden. Jedoch rät Michael Hamel für den Vorgang der meditativen Entspannung von allzu stereotyper Musik ab. Geeignet erscheinen ihm im besonderen Maße periodic oder minimal music. Einer der populärsten und immer noch aktiven Vertreter der periodic music-Gattung ist Terry Riley. Er kreiert nach eigenen Angaben „modale, zyklische und periodische Klanglandschaften“, die der Vorstellungskraft des Einzelnen Raum geben und Musiker aller Genres inspiriert hat. In seinen Musikstücken entzieht sich dem Rezipienten der Sinn für Anfang und Ende. Bei Rileys mehrstündigen meditativen Orgelkonzerten nehmen die Besucher „eine Haltung des Sich-Überlassens ein“, erfahren die „Sensibilisierung eines neuen, extensiven Zeitgefühls.“ Riley beeinflusst mit seiner Arbeit zahlreiche Musiker weit über die Grenzen Amerikas hinaus.⁹

Obwohl scheinbar improvisiert, wird die periodic music der amerikanischen Avantgarde zwar wie im Falle Rileys manchmal notenfrei gespielt, basiert aber fast immer (nach

dem Vorbild indischer Musik) auf der exakten Wiederholung bestimmter Klangmuster. Orchestermusiker konventioneller europäischer Tradition sind nur schwer in der Lage, ohne die Hilfe von Noten improvisatorisch Musik zu gestalten. Jedoch greifen nicht wenige europäische Komponisten (u. a. auch Arvo Pärt) mittlerweile auch auf minimalistische Grundlagen zurück.¹⁰

Phil Glass, Vertreter der minimal music – seine Kompositionen beruhen auf der permanenten Wiederholung tasteninstrumentaler Motive – über Möglichkeiten neuer Musik:

„Wenn feststeht, dass nichts im üblichen Sinn ‚passiert‘ und dass statt dessen die graduelle ‚Vermischung‘ musikalischen Materials die Aufmerksamkeit des Hörers herausfordern kann, mag er vielleicht eine neue Art Aufmerksamkeit entdecken, eine, in der weder Gedächtnis noch Vorwegnahme (die psychologischen Maximen der barocken, klassischen, romantischen und modernen Musik) eine Rolle in der Qualität musikalischer Wahrnehmung spielen. Es wäre zu hoffen, dass dann Musik frei von dramatischen Strukturen, als ein pures Klangmedium, als ‚Gegenwart‘ wahrgenommen wird.“¹¹

V.2 MUSIK UND THERAPIE

Als Reaktion auf die so genannte Asiatische Invasion, welche in den 60er Jahren die ursprünglich islamisch-mystische Meditationstechnik innerhalb der westlichen Welt zu etablieren sucht, entwickelt sich speziell in den Vereinigten Staaten eine Musiktherapie, die auf ganz unterschiedlichen Methoden beruht. Erst ungefähr zwei Jahrzehnte danach findet auch in Deutschland diese spezielle Art der Behandlung Anklang.

Grundsätzlich unterscheidet man zwei Hauptrichtungen der Musiktherapie, die auf zwei heterogenen Auffassungen basieren: Richtung A möchte Wirkung vor allem durch das passive Hören von Musik erzielen (rezeptive Musiktherapie), Richtung B eher durch die eigene aktive Teilnahme des Patienten im kommunikativen Musikspiel (aktive Musiktherapie). Die Verfechter der ersten Position schwören vor allem auf den immateriellen, gegenstandslosen positiven Einfluss von Musik, die Verfechter der zweiten bezweifeln, dass Aha-Erlebnisse musikalischer Art Menschen von seelischen oder geistigen Krankheiten erlösen können.¹²

Wie schon erwähnt, fungiert Musik als Medium zur Umlenkung der Aufmerksamkeit. Sie bewirkt motorische und physiologische Reaktionen, ohne dass höhere Hirnregionen beteiligt sein müssen. Ein ausgesprochen positiver Effekt, der Musik für musiktherapeutische Anwendungen prädestiniert.¹³

Mit dem passiven Hören von Musik werden in der Musiktherapie Symptome wie Schmerzen, Ängste oder Stress medikamentfrei behandelt. Auch in Chirurgie, Kinder- und Frauenheilkunde, als Geburtshilfe und bei der Dialyse kommt (Lieblings-)Musik schmerzlindernd zum Einsatz. Innerhalb der Geriatrie unterstützt Musik die Stärkung sozialer, psychologischer, intellektueller und kognitiver Fähigkeiten älterer Menschen. Im Falle von Depression kann Musik helfen, tot geglaubte Emotionen wieder anzusprechen. Sie wirkt gegen Lethargie und sorgt für mehr Elan.¹⁴ Mittels Übertragung von Vibrationen kann Musik überdies selbst gehörlose Menschen erreichen.

Wirtschaftliche Interessen unter anderem der Pharmaindustrie indes verhindern alternative Heilmethoden. Musik findet daher leider nur bedingt Zugang in medizinisch-therapeutische Prozesse, obwohl sie doch außerordentlich gut zur Beeinflussung von Stimmungen geeignet wäre, wie musikalische Beispiele aus den Bereichen Wirtschaft, Werbung oder Religion eindrucksvoll bestätigen.

„Dabei sollte das passive Musikhören noch wesentlich ausgebaut werden, um das Repertoire an Empfindungen und deren Verbindung zur Musik zu erweitern.“¹⁵ Werner Kraus

V.3 ÜBER DEN SCHMALEN GRAD ODER VORSICHT: ESO!

Beschäftigt man sich mit dem Thema Musik über seine gängigen, alltäglichen und wissenschaftlich (mehr oder weniger) nachweisbaren Grenzen hinaus, betritt man früher oder später einen Bereich, der in unserer momentanen, vernunftorientierten Gemeinschaftsform verständlicherweise mit Skepsis wahrgenommen wird. Gehen so manche alternative Sichtweisen doch nicht selten in ein, im Speziellen für das „moderne“ Auge skurril anmutendes Extrem, das den aufgeklärten Menschen gerade dazu zwingt, sich selbst mit Plattitüden und oberflächlichen Äußerungen vor dieser offenkundig welt-

fremden Augenwischerei zu schützen. Man feuert zur Verteidigung dann gerne Begriffe ab, die (objektiv betrachtet) sicher jeglicher Grundlage entbehren. Eine der beliebtesten antispirituellen Parolen ist sicher die Bezeichnung „Eso“. Dabei bietet die Esoterik als Lehre des Geheimen oder Verborgenen im Eigentlichen sicher keinen gerechtfertigten Grund zur Beunruhigung. Der für seine Leistungen auf dem Gebiet der Mathematik und der Musik berühmte Pythagoras (siehe Kapitel II.1), gilt als erste geschichtlich gefasste Persönlichkeit der esoterischen Lehre. Seine auf dem Glauben an Reinkarnation beruhende Theorie wird von namhaften Philosophen wie Parmenides oder Platon übernommen und variiert. Synthesen unterschiedlicher Ansätze bilden neue Traditionen und machen die Esoterik zu einem Phänomen schier unüberschaubarer Größe, das bis in unsere Gegenwart fortbesteht.¹⁶ Da aber diese Arbeit nicht dem Mystizismus, sondern der Musik gewidmet ist, soll die Esoterik nur schemenhaft und sinnbildlich für die moderne Angst vor dem Unbekannten stehen – und nicht zuletzt auch für die Sorge des Autors! Der Umfang einer solchen Arbeit wird nämlich den meisten Bereichen des Sujets Musik nur in beschränktem Maße gerecht. Versucht man dann auch noch, dieses mit einer sowieso von vielen ironisierten, zugegebenermaßen teilweise rational schwer fassbaren Thematik wie der Meditation zu kombinieren, besteht die Gefahr einer inakkuraten, abgehobenen Realitätsverzerrung. Böser zeitgenössischer Musikkonsum plus ein bisschen Kritik, multipliziert mit einem guten Schuss Emotion und obendrein auch noch ein klein wenig Hokus Pokus ergibt den perfekten modernen Läuterungscocktail.

Die Gefahr, ins Klischeehafte abzurutschen oder sich eben, um am gewählten Beispiel zu bleiben, im Oberflächlich-Esoterischen zu tummeln, ist groß. Allein an der Problematik des vorgeburtlichen Hörens scheiden sich schon ganz offensichtlich die Geister! Alles, was eine solche Arbeit dann wenigstens zu leisten sich erhofft, ist, ein Phänomen – in jenem Fall die Musik – zu hinterleuchten, aus seinem tagtäglichen Zusammenhang zu lösen und darauf aufmerksam zu machen. Aufmerksamkeit ist dabei die Voraussetzung für den sensiblen Umgang mit den Tatsachen unserer Welt. Die moderne, objektbezogene Sicht auf die Dinge ernüchtert den heutigen Menschen, beraubt ihn vor allem eines großen Teils seiner natürlich gegebenen Sinnlichkeit bzw. verändert diese gravierend. Gegenläufige, „freiere“ Ansichten können zum Nachdenken anregen. Auch wenn man eventuell dabei Gefahr läuft, belächelt zu werden.

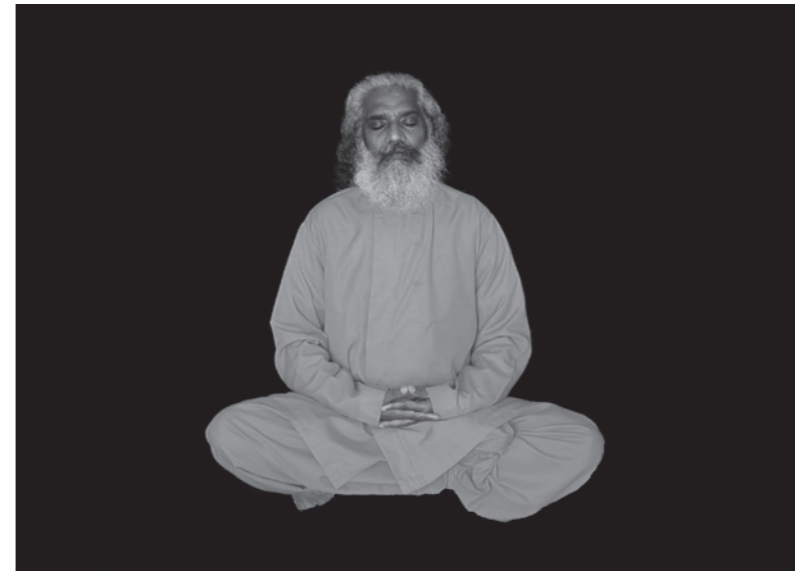


Abb. 37
Indischer Yoga-Meister
bei der Meditation

„Die Musik könnte den einzelnen zu brachliegenden Erfahrungsmöglichkeiten führen, wenn die Grundbedingungen dazu, nämlich richtige Aufnahmebereitschaft, ein geeignetes Klima zur losgelassenen Vertiefung und überhaupt das Verständnis für die geistige Bedeutung von Musik erst geschaffen wären. In allen früheren Weltkulturen stand die Musik ja im Dienst des Rituals, des Gottesdienstes, der Bewusstseinsweiterung und der tiefen menschlichen Erfahrung. Das intuitive Verständnis dieser Bedeutung wäre die Voraussetzung für ein in allen heutigen Musikgattungen (Klassik, Pop, Jazz, Avantgarde, außereuropäische Musik) sich auswirkendes neues Hörbewusstsein.“¹⁷ Peter Hamel

V.4 AUSSICHTEN ODER NEUE AUFGABEN FÜR DEN GESTALTER

Wie am Anfang dieser Arbeit dargestellt, lebt der zivilisierte Mensch in einer selbst erschaffenen, in Bezug auf seinen eigentlichen Ursprung, die Natur, quasi parallelen Welt. Sie ist bestimmt durch die Präsenz von und den Umgang mit künstlich erschaffenen Objekten. In einem am Kapital orientierten System werden diese Objekte zur Grundlage und dadurch in vielerlei Hinsicht zu einem die Gesellschaft bestimmenden Faktor. Zur Aufrechterhaltung dieses Prinzips muss es Menschen geben, die seine Gestaltung als Herausforderung und Ansporn betrachten. Designer übernehmen folglich eine enorme Verantwortung, geht es bei der Hervorbringung von Produkten doch schließlich um das Erschaffen von Realitäten anderer, am Entstehungsprozess unbeteiligter Individuen.

Der Mensch der modernen „Dingwelt“ erfährt sich vor allem durch den Umgang „mit anderem Seienden“, also den Objekten (aber auch Menschen), verschafft sich Orientierung durch Distanz und eigene relative Verortung unter Körpern. Damit das Objekt oder Ding „der Prototyp alles Seienden, weil es die verlässlichste Stütze des Menschen in seiner Sorge um Selbsterhaltung ist“. Nach Sartre ernennt das „Für-sich-Sein“ (der Mensch) das „An-sich“ (Objekt) zum Ideal.¹⁸ Als Gestalter von Objekten steht man also vor der großen Aufgabe, eben dieses Ideal zu entwerfen. Design bedeutet, durch die Schaffung ansprechender Oberflächen Ausdruck bzw. Image und damit Wirklichkeit zu erzeugen. Genau aus diesem Grund ist der Designer auch für die „Verdrängung der Realität“ verantwortlich.¹⁹ Spätestens hier weisen Design und Musik eindeutige Entsprechungen auf. Beide Bereiche gestalten und bestimmen die Wahrnehmung des

Menschen, formen seine Sinnlichkeit. Nicht immer aber geschieht dies auf positive Weise. Sowohl Musik als auch Design können durch Übertreibung der gestalterischen Mittel dazu beitragen, dass sich der Mensch immer weiter von seiner Natur entfernt, sich durch sie seiner selbst entfremdet. Nicht alles, was den Menschen auf den ersten Blick zufrieden stimmt, tut ihm letzten Endes auch wirklich gut. Die gelungene Gestaltung von Dingen – ob nun sichtbar oder nicht, ob Lied oder Stuhl – kann den Alltag deshalb erleichtern oder verschönern. Verfälschen sollte sie ihn jedoch nicht! Der Designer sollte daher mit seiner Arbeit dafür sorgen, dass die geschaffenen Objekte die Realität nicht, wie Böhme sagt, „verdrängen“, sondern nützlich ergänzen. Design für das Leben, nicht anstelle von.

Was könnten nun diese Einsichten für die Gestaltung eines Objektes im Themenbereich Musik bedeuten? Die letzten Kapitel haben versucht, einen Überblick über das Phänomen Musik zu geben und den aktuellen musikalischen Status Quo darzustellen. Es steht außer Frage, dass für den Menschen innerhalb einer Gesellschaft, die das unentwegte Spiel mit den Klängen zum Prinzip erklärt hat, die Zeit der Stille besonders wichtig ist. Zur Bewahrung bzw. Wiederherstellung seiner physischen und psychischen Balance, ist der Mensch auf Momente der Ruhe, des Abgeschiedenseins angewiesen. Diese Momente sind jedoch immer schwerer zu erlangen. Musik ist gleichsam überall. Sollte man daher nicht Zonen der klanglosen Ruhe schaffen, die Musik also gänzlich außen vor lassen? Wäre es da nicht ein Widerspruch in sich, gerade sie als Mittler für diese Momente der Beschaulichkeit einzusetzen? Im ersten Moment vielleicht. Musik ist aber auch immer noch Kunst, Tonkunst, wie es ein Synonym bildhaft ausdrückt. Auch, wenn dieser Stellenwert im zeitgenössischen Kontext wesentlich verloren gegangen ist. Bestimmung der Kunst ist es, den Menschen in einem autonomen Umfeld an der „Atmosphäre ihrer Werke“ teilnehmen zu lassen. Essentiell ist dabei die Ebene der individuellen Handlungsentlastung. Zwar können auch im modernen Umfeld Atmosphären erlebt werden, so z. B. in Waren- oder Gotteshäusern; zwei zunächst gegensätzliche Exempel. Aber in beiden Fällen ist die Aufnahme der Atmosphäre strikt an Bedingungen der Empfindung gebunden, denn das Individuum soll gezielt in Stimmung versetzt werden, um damit einen bestimmten Zweck zu erfüllen.²⁰ Konsum und religiöse Andacht weisen dabei ähnliche Handlungsmuster auf.

„Die großen Shopping Malls sind die neuen Kathedralen des Konsums. ... Konsumrituale und die Fetsche von Markenartikeln aller Preisklassen erfüllen natürlich religiöse Funktionen. Sie schaffen ... eine neue Form der Communitas.“²¹ Naomi Klein

Mit für den Markt produzierter Musik verhält es sich nicht anders. Auch sie ist an einen Zweck, die Bereitschaft zum Kauf, gebunden und verfolgt einzig ökonomische Ziele. Werke unabhängiger Komponisten und Musiker dagegen, die zu Recht als souveräne Kunst bezeichnet werden können, mögen die angedeutete Handlungsentlastung erbringen, weil „Komponieren – wenn es auf dem Niveau des Notwendigen stattfindet – ein ernstes, weil existentielles Unternehmen“ ist.²² Das Ungewohnte, seltener Rezipierte, kann das alltäglich Gehörte wieder besonders machen. Die Intensität einer souveränen musikalischen Aura kann, je nach Grad der Bereitschaft des Einzelnen, zur Resensibilisierung des gemeinhin überstrapazierten Hörvermögens beitragen.

Da aber eigentlich nicht die Empfehlung eines speziellen Musiktypus Zweck dieser Arbeit sein soll, sondern die gedankliche Vorarbeit auf dem Weg zur Realisierung eines möglichst neuartigen Objekts, gilt es, Intentionen zur Lösung eines gestalterischen Anliegen zu finden. Ziel dieses Prozesses soll es demzufolge sein, das Potential des verloren gegangenen musikalischen Rituals zu regenerieren; Musik, als Antwort auf ihre Allgegenwart, einen Platz zu bieten, um ihr die Bedeutung eines kulturellen Guts wiederzugeben. Das Zelebrieren des musikalischen Genusses ist dabei von entscheidender Wichtigkeit für die Gesundung der strapazierten Sinne. Durch die ganzheitliche, kontemplative Konzentration auf die momentane Präsenz eines Musikstückes, kann sich der Nutzer seiner eigenen Körperlichkeit wieder intensiver bewusst werden. Durch das Prinzip einer ganzheitlichen Übertragung der musikalischen Schwingung muss der Nutzer zur Wahrnehmung der Musik also nicht zwangsläufig hören, sondern kann diese auch erspüren. Daraus leitet sich ab, dass die Nutzergruppe nicht auf den Bereich der „normal“ Hörenden beschränkt sein muss. Auch, um das Ergebnis des Entwurfsprozesses nicht von vornherein zu stigmatisieren. Erfolgversprechende Ergebnisse, nicht zuletzt auch aus der Musiktherapie, aber auch bereits existierende Vorbilder, so genannte „Ambient-Möbel“, bilden die Grundlage für die Gestaltung dieses Musik-Objektes, das dem Nutzer einen „akustischen Urlaub“ vom Alltäglichen ermöglichen soll.²³ Gewissermaßen kann das entstehende Produkt als Umdeutung der Vision Erik Saties von einer

musique d'ameublement gesehen werden: die Musik soll nicht möbelstückartig zum Teil eines Raumes bzw. Ambientes werden, sondern umgekehrt, durch die Fusion mit einem Objekt neue Wichtigkeit zum Erfahren von Wirklichkeit erhalten.

Die Erzeugung und Handhabung von Dingen gehört zur menschlichen Kultur und ist etwas ganz natürliches und auch schönes. Fragwürdig ist allerdings der zeitgenössische, oft übertriebene Umgang mit ihnen, der das Leben in einer technisierten „Dingwelt“ – mit ein bisschen Abstand betrachtet – manchmal ad absurdum führt. Nicht selten begrenzt technisches Gerät die Freiheit des Menschen, anstatt sie zu vergrößern und lenkt damit von Wesentlichem ab. Da Technik aber tendenziell immer kleiner und damit unsicht- bzw. unscheinbarer wird, sie also zunehmend aus unserem Blickfeld verschwindet, wird sich der Arbeitsbereich eines Gestalters zukünftig vermutlich auch dahingehend entwickeln, innovative Elemente modernster Technologien bewusst in für den Menschen „gewohnte“ Alltagsgegenstände zu integrieren, um damit ihre bisherigen Funktionen zu erweitern. Die daraus resultierenden „intelligenten“, multifunktionalen und -sensuellen Objekte könnten entscheidend zur Sensibilisierung der Sinneseindrücke des modernen Individuums beitragen. Die Gestaltung eines Objektes, das durch Aufschlüsselung der Musik in hör- und fühlbare Komponenten eine ganzheitliche Wahrnehmung anstrebt, greift daher diese Entwicklungstendenz auf, der man sich in unserer zivilisierten und technisierten Welt vielleicht gar nicht entziehen kann.

„Vielmehr sind für die Menschen in der technischen Zivilisation die Wahrnehmungen mehr und mehr überhaupt technisch vermittelt, und die relevanten ästhetischen Erfahrungen – man kann geradezu sagen die ästhetische Sozialisation – vollziehen sich innerhalb technisch vermittelter Wahrnehmung. Blicke durchs Mikroskop, fernsehvermittelte Weltraumbilder, Farb- und Lichterlebnisse beim Tauchen oder durch die fernsehübermittelte Unterwasserfotografie, Wolken und atmosphärische Eindrücke beim Fliegen, das sind Grunderfahrungen, die heute die Sehgewohnheiten, um nicht zu sagen den Geschmack, prägen.“²⁴ Gernot Böhme

VI. NACHWORT

Musik ist ein Phänomen gigantischer Größe, dessen enormer kultureller Tragweite man sich dieser Tage gemeinhin nicht oder nicht mehr bewusst ist. Das überwältigende Angebot an musikalischen Stilen und Genres aber, zeugt von ihrem hohen Stellenwert. Durch die turbulente, vor allem auch technische Entwicklung im letzten Jahrhundert, entstehen, parallel zum klassisch-musikalischen Verständnis, unzählige Formen der Musik. Sie alle haben, trotz häufig lautstarker Kritik, ihre eigenständige Berechtigung, sind Symbol für die Vielschichtigkeit einer weitestgehend schrankenlosen Gesellschaft. Gutes und weniger Gutes hat es immer schon gegeben – auch und gerade im Bereich der Musik. Das Urteil darüber aber liegt allein im Ohre des Zuhörers. Diese Arbeit möchte sich deshalb letztlich weder auf die Seite einer speziellen Musikrichtung schlagen, noch gar irgendeine als die einzig ultimative bezeichnen. Die aufgeführten musikalischen Beispiele dienen eher als Modell für eine natürliche Schlichtheit und Klarheit, die in einer konfusen Klangwelt oft verloren geht. Manchmal kann daher stille oder ungewohnte Musik den Fokus wieder ganz bewusst auf das Eigentliche, die Schönheit der Musik nämlich, lenken. Natürlich tut Berieselung von Zeit zu Zeit ganz gut. Keine Frage! Auch laute Musik hat eindeutig ihren Reiz und soll hier keineswegs in Abrede gestellt werden. Was aber das Bewusstsein des Einzelnen schwächt, – und das ist der eigentliche Wehrmutstropfen – ist das nie enden wollende Übermaß, das früher oder später zur Übersättigung der Sinne führt. Extreme tun selten gut, auf keiner Seite. Sie versperren den Blick bzw. das Gehör des Individuums für die Vielfalt der musikalischen Dinge. So ist es folglich auch die Mischung, die den Reiz ausmacht. Der achtsame Umgang mit beidem kann zu einer wohltuenden Ausgeglichenheit beitragen.

Die Antworten auf die Frage, was genau die große Faszination des Menschen für Musik ausmacht, reichen von mystischen bis zu wissenschaftlichen Erklärungsansätzen und polarisieren seit jeher. Aussage steht gegen Aussage. Für Berendt ist es symptomatisch für den westlichen Kulturkreis, auf alle Fragen eine Antwort finden zu wollen. Auch auf jene, die eigentlich nicht beantwortbar sind. So kann es kann auf manche Fragen, und so auch auf die nach dem „ob, wie oder warum?“ in der Musik, nicht die richtige Antwort geben, da Zuständigkeit für dieses Problem eine rein zivilisatorische Erfindung ist.²⁶ Daher verhält es sich mit der Antwortfindung bezogen auf die Musik vermutlich wie mit jedem anderen Thema des Lebens auch: ein so oder so gibt es nicht. Nicht alles ist fassbar, erst recht nicht Töne und Laute. Manches Phänomen muss eben teilweise

unbeantwortet bleiben und birgt damit einen Reiz des Geheimnisvollen. Und so ist es auch vielleicht „genau diese Transzendierung reiner Physik in schier unfassbar komplexe, hochgradig emotional gefärbte Wahrnehmung ...“, die für viele das Faszinosum der Musik ausmacht“.²⁷

Laut ist es dieser Tage. Diese Arbeit hat es gezeigt. Musik trägt zur Ausweitung der klanglichen Kulisse einen entscheidenden Anteil bei. Für das Erreichen zivilisatorischer Ziele ist sie ein beliebtes weil nützliches Mittel zum Zweck. Im persönlichen Umgang mit ihr, setzt sie gewaltige, den Menschen, im wahrsten Sinne aller Worte, beschwingende Kräfte frei. Musik ist eine einflussreiche und reizvolle Erscheinung, über deren Wirkung wir uns unbedingt bewusst sein sollten, gerade weil man ihr quasi überall begegnet. Zwar vertreibt die Lautstärke zunehmend die Stille, aber auch im umgekehrten Falle ist dies durchaus möglich. Und sollte das Leben dennoch einmal zu ohrenbetäubend sein, bleibt immer noch jener Weisheit letzter Schluss: Ohren zu und durch! – zumindest vorübergehend.

ANMERKUNGEN

- ¹ Kraus, Werner. Die Heilkraft der Musik. Einführung in die Musiktherapie. Verlag C. H. Beck. München: 2002. S. 13
- ² Liedke, Rüdiger. Die Vertreibung der Stille. Leben mit der akustischen Umweltverschmutzung. Dtv. München: 2004. S. 178
- ³ www.wikipedia.org/wiki/Phrygischer_Modus (13.11.2007)
- ⁴ Hamel, Peter. Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann. Dtv. München: 1980. S. 171
- ⁵ Ebd. S. 225
- ⁶ Aus Ornstein, R.E.; Die Techniken der Meditation und ihre Bedeutung für die moderne Psychologie. In: Naranjo & Ornstein, 1976. Seite 127-223. In Gembris: 1985. S. 126
- ⁷ Hesse, Horst-Peter. Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens. Springer Wien. Wien: 2003. S. 50
- ⁸ Ebd. S. 52 ff.
- ⁹ Ebd. S. 158-162
- ¹⁰ Ebd. S. 169
- ¹¹ Aus dem Programmheft Meta-Musik-Festival. Berlin 1974. In Hamel: 1980. S. 168
- ¹² Hamel, Peter. Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann. Dtv. München: 1980. S. 172
- ¹³ Gembris, Heiner. Musikhören und Entspannung. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburg: 1985. S. 122
- ¹⁴ Spitzer, Manfred. Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Schattauer. Stuttgart: 2002. S. 430 ff.
- ¹⁵ Kraus, Werner. Die Heilkraft der Musik. Einführung in die Musiktherapie. Verlag C. H. Beck. München: 2002. S. 23
- ¹⁶ www.wikipedia.org/wiki/Esoterik
- ¹⁷ Hamel, Peter. Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann. Dtv. München: 1980. S. 17
- ¹⁸ Böhme, Gernot. Atmosphäre. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1995. S.161 ff.
- ¹⁹ Ebd. S. 18
- ²⁰ Ebd. S. 16
- ²¹ Klein, Naomi. No Logo! Der Kampf der Global Players um Marktmacht. Ein Spiel mit vielen Verlierern und wenigen Gewinnern. Wilhelm Goldmann Verlag. München: 2005. S. 224
- ²² Aus dem CD-Heft Arvo Pärt Alina. ECM Records GmbH. München: 1999
- ²³ Nach Sloterdijk, Peter. Der ästhetische Imperativ. EVA Europäische Verlagsanstalt. Hamburg: 2007. S. 12
- ²⁴ Böhme, Gernot. Atmosphäre. Suhrkamp. Frankfurt am Main: 1995. S. 62
- ²⁵ Wolfgang Velsch in Gembris, Heiner. Klang der Dinge. Akustik – eine Aufgabe des Designs. Verlag Silke Schreiber. München: 1993. S. 107
- ²⁶ Joachim Ernst Berendt in Vogel, Thomas. Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Attempto. Tübingen: 1996. S. 84 ff.
- ²⁷ Nach Joachim-Ernst Berendt. In Spiegel Special 4/2003. Die Entschlüsselung unseres Gehirns. Spiegel 2003. S. 57

„Im Bombardement der Sinne benötigen wir
Zonen der Unterbrechung, Kahlflächen, Pausen.“²⁵

Wolfgang Iser

VII QUELLENVERZEICHNIS

Adorno, Theodor W.
Einführung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen
Rowohlt Taschenbuchverlag
Hamburg: 1968

Böhme, Gernot
Atmosphäre
Suhrkamp
Frankfurt am Main: 1995.

Bruhn, Herbert; Oerter Rolf; Rösing, Helmut
Musikpsychologie. Ein Handbuch
Rowohlt Taschenbuchverlag
Hamburg: 1993

De la Motte-Haber, Helga
Handbuch der Musikpsychologie
Laaber-Verlag
Laaber: 1985

Der kleine Duden. Fremdwörterbuch
Dudenverlag
Mannheim; Wien; Zürich: 1991

Der Neue Reader's Digest Brockhaus. Zweiter Band L-Z.
F.A. Brockhaus
Wiesbaden: 1973

Gembris, Heiner
Klang der Dinge. Akustik – eine Aufgabe des Designs
Verlag Silke Schreiber
München: 1993

Gembris, Heiner
Musikhören und Entspannung
Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner
Hamburg: 1985

Haldemann, Matthias
Harmonie und Dissonanz. Gerstl, Schönberg, Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch
Hatje Cantz Verlag
Ostfildern: 2006

Hamel, Peter
Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann
Deutscher Taschenbuch Verlag
München: 1980

Haug, Fritz Wolfgang.
Kritik der Warenästhetik
Suhrkamp
Frankfurt am Main: 1971

Hesse, Horst-Peter
Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens
Springer-Verlag/Wien
Wien: 2003

Kostelanetz, Richard
John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit
DuMont Buchverlag
Köln: 1989

Kraus, Werner
Die Heilkraft der Musik. Einführung in die Musiktherapie
Verlag C. H. Beck
München: 2002

Liedke, Rüdiger
Die Vertreibung der Stille. Leben mit der akustischen Umweltverschmutzung
Deutscher Taschenbuchverlag
München: 2004

Michels, Ulrich
Dtv-Atlas Musik
Deutscher Taschenbuch Verlag
München: 2001

Reifenscheid, Beate
Die innere Notwendigkeit. Gedanken zu Musik, Malerei und Bühne
bei Schönberg, Kandinsky und anderen
Kerber Verlag
Bielefeld: 2000

Schafer, Murray
Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens
Athenäum Verlag GmbH
Frankfurt am Main: 1988

Sloterdijk, Peter
Der ästhetische Imperativ
EVA Europäische Verlagsanstalt
Hamburg: 2007

Spiegel Special 4/2003.
Die Entschlüsselung unseres Gehirns
Spiegel 2003

Spitzer, Manfred
Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk
Schattauer
Stuttgart: 2002

Tomatis, Alfred A.
Der Klang des Lebens. Vorgeburtliche Kommunikation – die Anfänge der seelischen Entwicklung
Rowohlt Taschenbuchverlag
Hamburg: 1990

Vogel, Thomas
Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur
Attempto Verlag Tübingen GmbH
Tübingen: 1996

Vogt, Matthias
Dumonts Handbuch Philosophie
DuMont monte Verlag
Köln: 2003

VIII ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1
www.farexplore.com/wordpress/wp-content/uploads/2007/9/Etosha/ElephantCrossing.jpg (12.1.2008)
- Abb. 2
www.comune.udine.it/opencms/opencms/release/ComuneUdine/cittavicina/arte/museale/castello/mostre/archivio/sirene/img/odysseus.jpg (15.1.2008)
- Abb. 3
www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Orpheus2.jpg (15.01.2008)
- Abb. 4
www.sackpfeifenclub.org/images/guteu01_teufel.jpg (15.1.2008)
- Abb. 5
www.liverpoolmuseums.org.uk/picture-of-month/graphics/large/HolyFam.jpg (15.1.2008)
- Abb. 6
www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/performance/VareseCageNeuhaus.jpg (15.1.2008)
- Abb. 7
www.casoual.files.wordpress.com/2007/03/dan-flavin-the-nominal-three-to-william-of-ockham-1963.jpg (9.12.2007)
- Abb. 8
www.spoenk.nl/weblog/archives/200605/arvo-part.jpg (9.12.2007)
- Abb. 9
Virgin Music, 2007. Jammrath (8.1.2008)
- Abb.10
www.antiquepool.de/content/grammophon/grammophon_3.php# (14.1.2008)
- Abb. 11
www.fabdp.fh-potsdam.de/lehre/studpro/steffen/record/gallery/lparten/lackpic.gif (14.1.2008)
- Abb. 12
www.event-corp.de/catalog/images/SSL%20Vinyl%20CV-02.jpg (14.1.2008)
- Abb. 13
www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Schaub-Lorenz_Touring_60_Universal.JPG (14.1.2008)
- Abb. 14
www.rolaa.de/sehensw/radio/pspieler/page1/hs39.jpg (14.1.2008)
- Abb. 15
www.radiomuseum-koeln.de/Radios/Radio_Tonband/Tonband-Privileg_100.jpg (14.1.2008)
- Abb. 16
www.radiomuseum-koeln.de/Radios/Radio_Tonband/CassettenrecorderSankyo_ST-60.jpg
www.waste.informatik.hu-berlin.de/Diplom/robotron/diplom/rechner/kc85_2/basic_kassette_02.jpg (14.1.2008)
- Abb. 17
www.floraberlin.de/soundbag/sbimages/walk.jpg (14.1.2008)
- Abb. 18
www.ecx.images-amazon.com/images/I/41NTD4F538L.jpg
www.bioc.rice.edu/precollege/k12resources/ca/cdrom.jpg (14.1.2008)

- Abb. 19
www.directshopper.de/blog/wp-content/uploads/2007/09/sandisk-sansa-e-280-8gb-sdmx4-8192-e70.jpg (14.1.2008)
- Abb. 20
www.liferadio.at/fileadmin/media/media/Plakat2.jpg (20.1.2008)
- Abb. 21
www.francoisloth.files.wordpress.com/2006/11/plato3.JPG (16.1.2008)
- Abb. 22
www.static.flickr.com/18/70789372_638bd34761_o.jpg (7.11.2007)
- Abb. 23
www.stuff.sonybmg.de/Image/Christina_Aguilera/news_christina_candyman.jpg (16.11.2007)
- Abb. 24
www.ihopchicago.com/images/music.jpg (14.1.2008)
- Abb. 25
www.spleenworld.com/coverart/images/2001_hires_a.jpg (16.11.2007)
- Abb. 26
www.arnehm.de/uploads/images/2007-05-11_ultra.jpg (16.11.2007)
- Abb. 27
www.musik.uni-osnabrueck.de/lehrende/enders/lehre/App_Musik_I/ohr.jpg (14.1.2008)
- Abb. 28
Spitzer: 2002, S. 209
- Abb. 29
www.pipeband.ca/images/TheCitadelQuebecCity2005.jpg (18.1.2008)
- Abb. 30
Jammrath (18.1.2008)
- Abb. 31
www.static.flickr.com/6/76425328_52a3efeda1.jpg (18.1.2008)
- Abb. 32
www.news.wisc.edu/newsphotos/images/Pollak_faces_emotion_grid02.jpg (14.1.2008)
- Abb. 33
www.conncoll.edu/visual/USA-prints/stella%20stuff/stella-med4web-jpeg/stellamed2.jpg (9.12.2007)
- Abb. 34
www.der-rote-weg.de/schamane-trommel.jpg (9.12.2007)
- Abb. 35
www.distilennui.com/photos/human-zazen-3.jpg (9.12.2007)
- Abb. 36
www.web.missouri.edu/~leemyoung/meditation.jpg (9.12.2007)
- Abb. 37
www.universalyogacenter.org/img/meditation.jpg (9.12.2007)

SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe und keine anderen als die von mir angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, wurden unter Angabe der Quellen der Entlehnung kenntlich gemacht.

Halle (Saale), den 4.2.2008

(Christian Jammrath)

Lieben Dank allen fleißigen Helfern!

