

Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik (ZfKM)

Herausgegeben von
Jürgen Vogt

In Verbindung mit
Anne Niessen, Martina Krause, Lars Oberhaus und Christian Rolle

Kontaktadresse:
<http://www.zfkm.org>

Elektronischer Artikel

Gefühle als Argumente? Zur produktiven Rolle von Emotionen beim Sprechen über Musik

<http://www.zfkm.org/sonder16-rolle.pdf>

© Christian Rolle, 2016, all rights reserved

Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um einen lediglich durchgesehenen Nachdruck aus: Musik und Gefühl, hg. v. M. Krause & L. Oberhaus, Hildesheim: Olms 2012, S. 269-294

Gefühle als Argumente?

Zur produktiven Rolle von Emotionen beim Sprechen über Musik

Vernünftige Geschmacksurteile

Zuerst die These: Wenn wir uns mit anderen über die Qualitäten und den Sinn von Musik verständigen wollen, ist es angebracht, über Gefühle zu sprechen. Denn das, was wir fühlend erfassen, wenn wir Musik ästhetisch wahrnehmen, bietet gute Gründe, sie in dieser oder jener Weise zu beurteilen. Emotionen spielen eine produktive Rolle im verständigungsorientierten Sprechen über Musik.

In welchen musikalischen Angelegenheiten und in welchem Sinne Gefühle als Argumente taugen könnten, ist umstritten. Dabei besteht kaum ein Zweifel, dass Musik *irgendwie* mit Gefühlen zu tun hat. In vielen Situationen lassen sich Menschen von Musik emotional berühren, und die Ansicht ist weit verbreitet, Musik sei geeignet, Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Auf der anderen Seite ist genauso schwer zu bestreiten, dass in musikalischen Praxen häufig rational gehandelt wird. Es gibt viele Gelegenheiten, in denen Musik beurteilt wird und Menschen mit Gründen über unterschiedliche Versionen und Interpretationen streiten. Aber es bleibt eine Frage, ob und wie beides zusammen passt.

Im Alltag wird die Frage häufig negativ beantwortet. Die beiden Seiten der Musik, die emotionale und die rationale, gehen nicht zusammen, heißt es dann. Musik wirke unbewusst auf menschliche Stimmungen. Werde sie dagegen mit Verstand analysiert und interpretiert, verliere sie ihre emotionale Kraft. Musik als Sprache der Gefühle beginne dort, wo jegliche Vernunft endet. Wir können nicht beides gleichzeitig haben, lautet die abschlägige Antwort: uns berühren lassen von Musik und sie vernünftig bewerten. Deshalb hören wir nicht selten den Ratschlag, beides zu trennen. Wenn es darum gehe, Musik zu verstehen und zuverlässig zu beurteilen, seien die Argumente auf Fakten zu gründen, möglichst objektiv. Bei anderer Gelegenheit lasse sich, wer mag, emotional bewegen von Musik: entweder – oder. Der empfohlenen Trennung von Vernunft und Gefühl im Umgang mit Musik entspricht eine Aufteilung wissenschaftlich-disziplinärer Zuständigkeiten. Während sich Musikpsychologinnen und Neurobiologen¹ insbesondere für die Erforschung kausaler Zusammenhänge von Musik und Emotion verantwortlich fühlen, haben Musiktheoretiker und Musikdidaktikerinnen das Nachdenken über das Verhältnis von Musik und Verstehen zu ihrer Sache gemacht (vgl. z.B. de la Motte-Haber & Rötter 2005; de la Motte-Haber & Schwab-Felisch 2005 sowie Kaiser & Nolte 1989).

¹ In diesem Beitrag wird eine geschlechtergerechte Formulierung dadurch zu erreichen versucht, dass männliche und weibliche Formen weitestgehend gleichverteilt gemischt werden.

Doch die Abgrenzung bleibt unbefriedigend: Nicht immer lassen sich emotionale und rationale Komponenten trennen, wenn uns Musik gefällt. Wenn ich recht darüber nachdenke, ist doch in vielen Fällen das, was ich fühle, wenn ich eine Musik höre, genau das, was ich an der Musik gut finde. Sollten Gefühle und überlegte Urteile in Konflikt geraten, können es sehr wohl die Urteile sein, die falsch liegen, während die Gefühle Recht behalten. Dieser Befund bringt Modelle, die musikbezogene Emotionalität und musikalische Rationalität trennen oder gar entgegensetzen, in Schwierigkeiten. Wenn mich hartnäckig anspricht, was ich nach intensiver Prüfung und reiflicher Überlegung verworfen hatte, muss ich nicht unbedingt das Vertrauen in mich verlieren und die bleibenden Schäden meiner missratenen musikalischen Sozialisation beklagen, sondern darf getrost zweifeln an den sicher geglaubten Kriterien, die meinen Beurteilungen zugrunde liegen. Die Differenzierung zwischen verschiedenen Urteilsformen, wie beispielsweise *Werturteil*, *Sachurteil* und *Geschmacksurteil* ist kaum erhellend, wenn deren Zusammenhang ungeklärt bleibt (vgl. Dahlhaus 1970).

Es kommt vor, dass wir eine Musik lieben, weil sie diese oder jene Merkmale hat. Sie wegen dieser Merkmale *wertzuschätzen*, bedeutet jedoch mehr als die Merkmale lediglich zu *konstatieren*. Wir müssen sie gleichzeitig begrüßen. Fälle, in denen keine Einigkeit über Standards und Evaluationsverfahren besteht, aus denen sich Bewertungsergebnisse ableiten ließen, machen klar, dass sich wertende Urteile gar nicht allein auf sachliche Argumente und formale Logik stützen können. In musikalisch-ästhetischer Praxis (die sich nicht mit der Anwendung von Regeln begnügt) gründet jegliche Bewertung letztlich im Gefühl. Die Frage ist, ob wir in diesen Fällen darauf verzichten müssen, die Beurteilung von Musik als rationales Geschäft zu begreifen, und uns stattdessen damit zufrieden geben sollten, emotional geleitete Einschätzungen als subjektive Angelegenheit des jeweiligen persönlichen Geschmacks anzusehen. Welche Art von Geltungsansprüchen können wir noch erheben, wo uns Gefühle als Argumente dienen? Oder: Können Gefühle urteilen?²

Wenn an dieser Stelle nach der produktiven Rolle von Gefühlen in musikbezogenen Kontroversen gefragt wird, hat sich ganz offensichtlich die Problemrichtung gedreht, vor der noch David Hume (vgl. Hume 1964/1757) stand, als er über die *Standards of Taste* nachdachte. Mitte des 18. Jahrhunderts schien noch weitgehend selbstverständlich, dass Menschen ein besonderes Sensorium, ein Gefühl für das Schöne haben. Doch Hume äußert Zweifel, ob wir uns in jedem Fall allein auf die Evidenz unseres Gefühls für Schönheit verlassen können, und fragt nach dem möglichen und notwendigen Beitrag der Vernunft zum Geschmacksvermögen. Ein Vorurteil könnte unseren Geschmack trügen. Deshalb fordert Hume:

It belongs to good sense to check its influence (...); and in this respect, as well as in many others, reason, if not an essential part of taste, is at least requisite to the operations of this latter faculty (ebd., S. 277).

Aus der Perspektive ästhetischer Vernunftkritik liegt es nahe, den Gedanken zu wenden: Weil (auch) unser Denken durchsetzt ist von Vorurteilen, die unsere wohlüberlegten Urteile irreführen können, bleibt die Vernunft angewiesen auf die Kontrolle durch das Gefühl. Zu fordern wäre demnach die Wiedereinsetzung der Gefühle in ihr vernünftiges Recht.

² So lautet der Titel eines Aufsatzes von Brigitte Scheer, der die Frage nach dem Beitrag der emotiven Kräfte des Menschen zur Erkenntnis von der englischen Philosophie der Aufklärung bis zu Kants Kritik der Urteilskraft verfolgt (vgl. Scheer 2004).

Im 19. Jahrhundert wurde der epistemische Wert von Musik als Sprache der Gefühle vielfach beschworen. Der Gedanke, dass Musik eine ganz andere Form der Erkenntnis ermöglicht, findet sich bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Arthur Schopenhauer, Richard Wagner und Friedrich Nietzsche, um nur einige Vertreter zu nennen (vgl. Zimmermann 2004). Doch in der Tradition der Frühromantik befestigt die Rede vom unsagbaren Wissen durch das Gefühl die Grenze zwischen dem, worauf wir uns im Bemühen um sprachliche Verständigung begründend beziehen können, und dem, was es jenseits der Grenzen der Sprache zu erkennen gibt. Die Gewissheit des Wissens um das Andere bleibt eine Frage innerlicher Evidenz. Dadurch wird die Frage nach der Intersubjektivität (musikalisch-)ästhetischer Erfahrung zu einem ernsthaften, kaum noch lösbaren Problem. Von diesem musikästhetischen Erbe können wir nicht profitieren, wenn wir zeigen wollen, dass ein rationaler Diskurs möglich ist darüber, was Musik dem einen oder anderen bedeutet.

Dass Gefühle vernünftigerweise zum Eigensinn von Musik gehören, lässt sich nur in der Untersuchung musikbezogener Kommunikation nachweisen. Der Anschluss an einen Begriff ästhetischer Rationalität lässt sich nicht gewinnen, indem wir uns nur – jeder für sich – den Musikwerken widmen und auf gefühlvolle Transzendenzerfahrungen warten³.

Im vorliegenden Beitrag ist häufig von bewertenden Urteilen die Rede. Darunter werden verschiedene Äußerungen zusammengefasst. Musikbezogene Urteile finden wir in vielen Texten, die sich mit Musik beschäftigen, und dort, wo über Musik diskutiert wird – zum Beispiel wenn Musiker gemeinsam ein Konzertprogramm vorbereiten oder in Gesprächen unter den späteren Konzertbesuchern. Es geht um Vorlieben oder Abneigungen, die mit Worten wie „gefällt mir/gefällt mir nicht“ bekundet werden. Es geht außerdem um Bewertungen, die objektiver erscheinen: „Das Arrangement ist gelungen/misslungen“. Häufig werden Einschätzungen unter Verwendung von ausdrucksstarken Prädikaten geäußert, deren evaluativer Gehalt (ob Lob oder Tadel) sich oftmals nur aus dem Kontext ergibt. Begriffe wie ‚temperamentvoll‘, ‚sehnsüchtig‘, ‚gehetzt‘, ‚bombastisch‘ oder ‚kühl‘ dienen der Beschreibung und sind zu ihrer Verteidigung auf Argumentationen angewiesen, die sich interpretierend auf die Musik, wie sie war, ist oder sein soll, beziehen. Eine bloß eindimensionale Kategorisierung musikbezogener Bewertungen erfasst nicht, was wir tun, wenn wir eine Passage wegen ihrer Leichtigkeit loben oder wegen der Schwermut, die sie zum Ausdruck bringt. Nicht nur ‚Daumen rauf oder Daumen runter?‘ ist die Frage, wenn es uns auf die Heiterkeit einer Melodie ankommt oder die Spannung, die sich vor dem Beginn des zweiten Abschnitts aufbauen soll. Wie ästhetisches Gefallen und verschiedenste Gefühlsausdrücke zusammenhängen, gilt es im Weiteren zu untersuchen⁴.

³ Zum Begriff ästhetischer Rationalität siehe Seel 1985. Das Thema ist relevant auch für Fragen ästhetischer Bildung (vgl. dazu Rolle 1999). Zur Bedeutung des ästhetischen Streits für den Musikunterricht siehe Rolle & Wallbaum 2011. Fragen musikbezogener Argumentationskompetenz aus musikdidaktischer Perspektive werden in Rolle 2008b erörtert.

⁴ Welche Bedeutung Präferenzen in ästhetischen Praxen haben, wird anhand des Geschmacks an Populärer Musik thematisiert in Rolle 2008a.

Die Rationalität von Gefühlen

Das Verhältnis von Vernunft und Gefühl war stets ein zentrales Thema der Philosophie, wobei nicht selten der Bereich des Ästhetischen einen Kern der Untersuchungen ausmachte⁵. In den letzten Jahrzehnten gab es zunehmend Bestrebungen, die kognitive Dimension von Emotionen neu zu bestimmen⁶. Dass Gefühle vernünftig sein könnten, mag zunächst klingen wie ein Widerspruch in sich, weil die traditionelle Entgegensetzung tief in unserem Denken verwurzelt ist. „Den Titel dieses Buches halten viele Leute für einen Witz“, schreibt Ronald de Sousa in seiner 1987 erschienenen Monographie *The Rationality of Emotion*: „Gemeinhin wird unterstellt, daß Gefühle subjektiv und irrational, bestenfalls arational sind“ (de Sousa 2009/1987), S. 235). Doch nicht zuletzt durch eine Vielzahl psychologischer Forschungen haben sich die Emotionen längst von ihrer Rolle als Sand im Getriebe menschlichen Denkens emanzipiert: Intuitionen werden ernst genommen⁷. Bei den Debatten, auf die im Folgenden Bezug genommen wird (vgl. Döring 2009a), geht es allerdings nicht nur darum, dass unser Bauch oft schneller urteilt, als wir es könnten, würden wir jede Entscheidung erst nach reiflicher Überlegung und sorgfältiger Abwägung treffen. Dass wir dieser Zeitersparnis im Ernstfall unser Leben verdanken können, liegt auf der Hand. Doch angeregt durch Denkmodelle der Phänomenologie, in der die Opposition gegen die Trennung von Körper und Geist Tradition hat, bemühen sich viele der im Folgenden referierten Autoren um den Nachweis, dass Gefühle nicht nur Substitut der Vernunft, sondern intrinsisch rational sein können.

Bisher habe ich zusammenfassend von Gefühlen gesprochen und manchmal, ohne klare Unterscheidung, das Wort ‚Emotion‘ gebraucht. Damit waren nicht nur die klassischen Affekte gemeint wie Begierde, Eifersucht, Furcht, Hass, Mitleid, Mut, Neid, Sehnsucht, Bewunderung oder Zorn, sondern auch Stimmungen wie Angst, Niedergeschlagenheit oder Glück sowie das, was als ästhetisches Gefallen oder ästhetische Lust bezeichnet wird. Es handelt sich ganz offensichtlich um eine recht heterogene Klasse und es ist alles andere als klar, worin die Gemeinsamkeiten bestehen⁸. Für die folgenden Überlegungen erweisen sich Differenzie-

⁵ Weil ihr eine besondere Nähe gleichermaßen zu Gefühl und Rationalität zugeschrieben wird, ist es häufig die Musik, an der sich die Überlegungen bewähren müssen, wie im 5. Kapitel von *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions* von Martha Nussbaum, das den Titel *Music and Emotion* trägt (vgl. Nussbaum 2001).

⁶ Wenn Christoph Demmerling und Hilge Landwehr in der Einleitung zu *Philosophie der Gefühle* schreiben, „der lange dominante Kognitivismus“ stoße inzwischen an seine Grenzen, meinen sie damit kognitivistische Gefühlstheorien, die davon ausgehen, „dass es bestimmter Überzeugungen, Wünsche oder Werturteile (...) bedarf, damit ein Gefühl entstehen kann“ (Demmerling & Landwehr 2007, S. 3). Es ist richtig, dass diese Reihenfolge vielfach bestritten wurde. Aber die Kritik kommt nicht zuletzt von solchen (kognitivistischen) Gefühlstheorien, die die herkömmliche Unterscheidung von Kognitionen und Emotionen aufzulösen versuchen.

⁷ Der Wandel der Auffassung zeigt sich auch im Interesse an verständlich geschriebener (populär-)wissenschaftlichen Literatur (siehe z.B. Gigerenzer 2008). In eine andere Richtung gehen allerdings die schon länger etablierten Ratgeber für einen intelligenten Umgang mit Gefühlen, etwa *Emotionale Intelligenz* von Daniel Goleman das unter dem Titel Glück verheißt (vgl. Goleman 1997).

⁸ Jon Elster vermutet, dass die verschiedenen Emotionen eher wie *Fledermäuse* und *Vögel* oder wie *Wale* und *Haifische* durch Ähnlichkeiten miteinander verbunden und zu einem gemeinsamen Namen gekommen sind, weniger wie die Säugetiere *Fledermaus* und *Wal* durch echte Verwandtschaft (vgl. Elster 1999, S. 239ff.).

rungen als hilfreich, ohne dass der hoffnungslose Versuch unternommen würde, durch eindeutige Kategorisierungen Ordnung im Sprachgebrauch zu schaffen.

In erster Annäherung lässt sich aber recht gut unterscheiden zwischen a) Emotionen im engeren Sinne von Gefühlsregungen oder Gemütsbewegungen, die sich auf etwas in der Welt (ein intentionales Objekt) beziehen, b) Stimmungen (engl. *moods*), mit denen in der Regel länger anhaltende Gefühlszustände bezeichnet werden, die ohne intentionales Objekt auskommen, und c) Empfindungen (engl. *feelings*), die keine neue Gruppe bilden, sondern gewissermaßen die Qualität oder Erlebnisseite von Gefühlen ausmachen: wie es sich anfühlt, dieses oder jenes Gefühl zu haben (vgl. zur Terminologie Döring 2009b, S. 12ff.).

In vielen Modellen menschlichen Handelns werden Gefühle als das verstanden, was uns bewegt. Wenn Gefühle aber auf ihre treibende Kraft reduziert werden, so lässt sich zwar *erklären*, warum wir geneigt sind oder waren, uns in dieser oder jener Weise zu verhalten, doch liefern Gefühle so gesehen keine *Begründungen*, mit denen wir unsere Überzeugungen und unser Handeln rechtfertigen könnten. Um zu untersuchen, inwiefern Gefühle in ästhetischen Streitfragen als Argumente taugen (und nicht nur als kausale Erklärungen), ist es sinnvoll, eine Emotionstheorie zum Ausgangspunkt zu nehmen,

die Emotionen einen repräsentationalen Inhalt zuschreibt und so die Möglichkeit eröffnet, daß Emotionen eine kognitive Rolle spielen, d.h. andere Zustände und Handlungen rational machen können (Döring 2009b, S. 23)⁹.

Was mit der Intentionalität vieler Gefühle gemeint ist, wird deutlich z.B. bei Emotionen wie Scham, Reue oder Neid. Diese haben einen Bezug auf etwas in der Welt (ob real oder irrtümlich oder eingebildet), wie sich schon in der Grammatik zeigt: „Ich schäme mich *wegen etwas*“, „Ich bereue *etwas*“, „Ich beneide *jemanden*“. Dieses *Etwas* oder dieser *Jemand*, das intentionale Objekt, wird von der Emotion nicht neutral, sondern in der Bedeutung repräsentiert, die es oder er oder sie für den Betroffenen hat (vgl. Döring 2009b, S. 15). Die Schlange, vor der ich mich fürchte, ist in meiner emotionalen Wahrnehmung ein furchterregendes Tier. Emotionen dieser Art haben nicht nur eine motivierende Kraft, sondern einen epistemischen Wert. In meiner Bewunderung erkenne ich etwas als bewundernswert oder aber ich täusche mich darin. Meine Bewunderung für die vermeintlich großartige Leistung kann unberechtigt sein, insofern es sich, was ich verkenne, um eine eher unbedeutende Tat handelt oder gar um Betrug. Was ich sonst noch weiß oder in Erfahrung bringe über das intentionale Objekt, kann unterschiedlich relevant sein für meine Emotion. Manchmal ist es kaum von Belang, was ich an Wissen habe, manchmal entscheidend. Meine Bewunderung kann sich verflüchtigen im Lichte neuer Informationen oder sich als stärker erweisen als das, was ich eigentlich weiß. Die Furcht weicht nicht unbedingt, wenn ich über die Harmlosigkeit der Natter aufgeklärt werde. Automatische Reaktionen wie Ekel sind entweder unabhängig von Wissen („Ich weiß,

⁹ Wie Sabine Döring ausführt, unterläuft dieser Gedanke die einflussreiche Zweiteilung intentionaler mentaler Zustände, die sich bei David Hume findet. Dieser unterscheidet kognitive Zustände (also etwa Urteile und Überzeugungen), die etwas repräsentieren und deshalb wahrheitsfähig sein können, von konativen Zuständen (dazu zählen Wünsche, Affekte, Interessen, Vorlieben und Neigungen), die uns motivieren, aber nichts repräsentieren (vgl. z.B. Hume 1978/1739/40), S. 198f.). Die Unterscheidung findet sich auch im Kontext seiner Erörterung von Fragen des (ästhetischen) Geschmacks (vgl. dazu Hume 1964/1757).

dass es eigentlich gesund ist und lecker schmeckt; es sieht aber eklig aus“) oder sie werden andererseits gerade durch Wissen hervorgerufen („Wenn ich nicht wüsste, dass es sich um Hundefleisch handelt, würde ich es mögen, aber so finde ich es eklig“) ¹⁰.

Aus einer kognitivistischen Sichtweise die Intentionalität von Emotionen zu betonen, heißt nicht zu bestreiten, dass es auch noch eine andere, die phänomenale Perspektive gibt. Unabhängig davon, wen, was oder worüber, ob zu Recht oder zu Unrecht, fühlt es sich jeweils anders an, Mitleid zu empfinden, zu hassen, zu begehren, sich zu schämen. Und selbstverständlich gibt es auch nicht-intentionale Gefühle in dem Sinne, dass sie sich nicht auf dieses oder jenes Objekt oder Ereignis beziehen, sondern zunächst einmal ungerichtet sind. Das gilt z.B. für viele Gefühlszustände, die als Stimmungen bezeichnet werden. Manchmal fühlen Menschen sich niedergeschlagen, jedoch nicht *über etwas*. Manchmal haben Menschen Angst nicht *vor etwas*, sondern sie sind von Angst erfüllt. Manchmal sind Menschen gereizt, aber es ist nichts Bestimmtes, sondern alles regt sie auf. Der Weltbezug und der epistemische Wert sind hier von anderer Art. Wenn ich mich in einer trüben, im umgangssprachlichen Sinne depressiven Stimmung befinde, erscheint mir alles Bunte in der Welt grau in grau. Das ist eine Täuschung genauso wie in der rosaroten Farbvariante – die gedrückte oder verliebte Stimmung lässt mich nichts über die Welt erkennen ¹¹. Das intentionale Objekt von Emotionen darf nicht mit den möglichen Ursachen von Gefühlszuständen verwechselt werden. Es gibt zweierlei Gründe. Es ist etwas anderes, danach zu fragen und zu erkunden, ob die Schlange Ursache meiner Furcht ist, oder mich zu fragen, ob ich mich vor der Schlange fürchte. Wenn jemand in einer traurigen Stimmung ist, ohne über etwas Besonderes traurig zu sein, kann es doch eine (kausale) Erklärung dafür geben, dass ihm vieles, vielleicht alles in einem trüben Lichte erscheint.

Wenn wir die Rolle von Gefühlen als Argumente im ästhetischen Streit über Musik angemessen begreifen wollen, müssen wir traditionelle Unterscheidungen zwischen Kognitionen, Motiven und Körperempfindungen überdenken. Dafür reicht es nicht aus, Gefühle als etwas zu verstehen, das aus verschiedenen Komponenten zusammengesetzt ist: erstens aus kognitiven Überzeugungen („Das ist eine begehrenswerte Frau/ein begehrenswerter Mann“), zu denen zweitens motivierende Wünsche („Die/den möchte ich näher kennen lernen“) hinzutreten und die drittens mit Körperempfindungen (erhöhter Puls und ein Gefühl von Spannung und erhöhter Aufmerksamkeit) verbunden sind. Zur Analyse mag eine solche Unterscheidung taugen, sie erklärt aber nicht, wieso gerade diese Bestandteile zu einer bestimmten Emotion zusammenfinden. Das aber dürfte kein Zufall sein, die Komponenten sind nicht unabhängig

¹⁰ Im Übrigen ist es nicht nur so, dass meine Emotionen mich täuschen können, sondern ich kann mich auch über meine Gefühle täuschen. Es gibt so etwas wie unbewusste Gefühle: Dass ich mich in einer Situation angespannt oder ängstlich fühlte, war mir vielleicht nicht bewusst bzw. wird mir erst später klar.

¹¹ Es gibt Gründe, an dieser Position zu zweifeln, doch die sollen hier nicht diskutiert werden. Es gibt Forschungen, die dafür sprechen (man hatte es befürchtet), dass Menschen mit einem Hang zur Depression die Welt realistischer einschätzen als diejenigen mit einem emotional ungetrübten Blick (erst recht als diejenigen, die alles und jeden mit verzücktem Lächeln begrüßen) (vgl. Allan et al. 2007).

voneinander¹². Es liegt auf der Hand, dass die Frage nach dem argumentativen Potential von Gefühlen von Interesse ist für die Moralphilosophie, weil sie neues Licht zu werfen verspricht auf das häufig erörterte Problem, wie die vernünftigen Gründe für das, was wir zu recht tun oder lassen sollten, gleichzeitig die Gründe sein können, die uns motivieren, entsprechend zu handeln. Aber auch für die ästhetische Praxis ist die Frage, wie wir uns rechtfertigend auf unsere Gefühle berufen können, von Bedeutung.

Ästhetische Gefühle

In der ästhetischen Praxis kommen wir ohne Gefühle nicht aus. Das Gefühl der Lust oder Unlust, mit dem wir eine Musik hören und das wir dabei auf diese beziehen, scheint ein Grundmerkmal des ästhetischen Umgangs mit Musik zu sein. Darin liegt ein Unterschied beispielsweise zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musik, die keine besondere emotionale Beziehung zu ihrem aktuellen Gegenstand erfordert (auch wenn es die oft genug geben mag). Das Vergnügen der wissenschaftlichen Tätigkeit hat in der Regel andere Gründe als die Freude am Forschungsobjekt. Sachlich und distanziert können wir feststellen, was sich an einer Musik zu untersuchen lohnt. Aber ohne Emotion können wir nicht erfassen, was eine Musik hörensenswert macht.

Doch es bereitet manche Schwierigkeiten, ästhetische Gefühle mit Hilfe einer kognitivistischen Emotionstheorie zu erfassen. Denn das Gefühl geht jedem ästhetischen Urteil und jeder Begründung voraus. Unter Berufung u.a. auf Roman Ingardens Hinweis auf eine vom Kunstwerk ausgelöste „Ursprungsemotion“ (Ingarden 1982 (1962), 70) thematisiert Jürgen Vogt das Pathos der ästhetischen Erfahrung (vgl. Vogt 2007, S. 56f.). Er erhebt Einwände gegen Theorien, die der ästhetischen Kritik, der Begründung ästhetischer Urteile und Begriffen wie ästhetische Rationalität einen zentralen Platz einräumen, ohne dem ersten Moment des ‚Getroffen-Werdens‘ durch das potentielle Objekt ästhetischer Wahrnehmung weiter Beachtung zu schenken. Auch wenn dieses erste Tangiert-Sein noch nichts zu tun hat mit überlegten Urteilen wie *ästhetisch gelungen* oder *künstlerisch misslungen*, äußere es sich doch in Attraktionen und Repulsionen, von denen abhängt, „ob überhaupt etwas als ästhetisch wahrgenommen wird“ (ebd., 56)¹³. Der Einwand ist ernst zu nehmen. Das ästhetische Verhältnis zur Welt beginnt nicht mit dem Diskurs. Lange bevor und lange nachdem wir gelernt haben, absichtsvoll die Spiele ästhetischer Praxis zu spielen, kann es passieren, dass Musik uns anspricht, ungefragt, und uns packt, ohne dass wir die Gelegenheit zum abgewogenen ästhetischen Urteil gehabt hätten. Klar ist aber auch, dass das pathische Moment ästhetischer Erfahrung Teil ästhetischer Praxis ist und bleibt. So kann es durchaus das empfehlende ästhetische Urteil der anderen sein, das dazu führt, dass ich hinzähöre, um mich berühren zu lassen von der Musik.

Ästhetische Theorien lassen sich danach unterscheiden, ob und wie sie das Problem der Intersubjektivität ästhetischer Erfahrung zu lösen versuchen und wie sie es zu allererst formulieren. Ein möglicher Ausgangspunkt liegt z.B. in der Frage, ob und wie wir uns über ästheti-

¹² Zur Kritik an ‚Komponententheorien‘ siehe Döring 2009b, 31 sowie Goldie 2000, insbesondere Kapitel 3.

¹³ Diesem Gedanken geht Vogt noch in zwei weiteren Artikeln zu starken Gefühlen als prärationale Grundlagen ästhetischer Erfahrung nach (vgl. Vogt 2008 und 2011).

sche Eigenschaften von Objekten verständigen können. An dieser Stelle beginnt der altbekannte Streit zwischen objektivistisch-realistischen Positionen, die Schönheit als reale Eigenschaft von schönen Gegenständen auffassen, und subjektivistisch-projektionstheoretischen Positionen, die das Schöne im Auge des Betrachters verorten und zu einer Sache des persönlichen Geschmacks erklären. Während die erste Position nicht in der Lage ist, kulturelle Unterschiede und den Wandel von Schönheitsidealen zu erklären, leugnet die zweite die Möglichkeit, Meinungsverschiedenheiten mit Gründen zu diskutieren, die über bloße Selbstbekundungen hinaus gehen. So scheint das Problem nicht lösbar zu sein. Laut Immanuel Kant gilt das ästhetische Gefühl der Lust und Unlust gar nicht dem Objekt, sondern der lustvollen Empfindung der eigenen Erkenntnisvermögen in der ästhetischen Erfahrung (vgl. Kant 1974/1790, §39 und §44). Wenn der Bestimmungsgrund von ästhetischen Geschmacksurteilen aber „nicht anders als subjektiv sein kann“ (ebd., §1), ist unklar, wie wir Geltungsansprüche durch Bezugnahme auf das Objekt unseres Urteils verteidigen sollen. *Beweisen* können wir die Allgemeingültigkeit nicht, aber immerhin *ansinnen*, weil wir aufgrund unseres interesselosen Wohlgefallens, so sucht Kant das Problem der Intersubjektivität zu lösen, davon ausgehen müssen, dass es anderen genauso geht wie uns. Offen bleibt, ob es Gründe geben kann, mit denen wir andere von unserem ästhetischen Urteil überzeugen können, und von welcher Art diese Gründe sein müssten¹⁴.

Wenn nach den Rechtfertigungsgründen gefragt wird, die Gefühle im Streitfall liefern könnten, müssen wir zwei Formen von musikbezogenen ästhetischen Gefühlen unterscheiden. Wie oben bereits im Zusammenhang mit musikbezogenen Urteilen erwähnt, steht auf der einen Seite das emotionale Moment ästhetischer Bewertungen („Es bereitet mir Freude, dieses Musikstück zu hören. Es gefällt mir.“), und auf der anderen Seiten haben wir es mit den musikalischen Affekten zu tun, die zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung werden können („Die Melodie bringt auf so wunderbare Weise Freude/Sehnsucht/Anspannung zum Ausdruck“). Persönliche Bekundungen der ersten Art bieten zwar eine Begründung für das umstrittene Urteil „Die Musik ist gelungen“, doch reicht die Kraft des Arguments nicht aus, wenn es der Gegenseite anders ergeht. Damit der intersubjektive Geltungsanspruch eingelöst werden kann, muss der ‚Liebhaber‘ der Musik Gründe finden, die seine Hörfreude nachvollziehbar machen. Äußerungen der zweiten Art können diese Aufgabe erfüllen, wenn dem Skeptiker dadurch die Ohren geöffnet werden für die Qualität des musikalischen Ausdrucks. Beide Formen ästhetischer Gefühle können also zusammenhängen.

Dass ästhetische Gefühle auch epistemologisch von Wert sind, zeigt sich u.a. darin, dass wir uns täuschen können. Es kommt vor, dass Menschen in ihrem ästhetischen Urteil daneben liegen und es revidieren, wenn sie die Sache in einem anderen Lichte betrachten. Genauso können wir uns täuschen in dem Eindruck, dass eine Musik fröhlich klingt. Wenn jemand einen Abschnitt der Musik heiter findet und jemand anderes bedrohlich, so ist das ein Widerspruch, über den es zu diskutieren lohnt. Beide sollten damit rechnen, dass sich ihre Empfindung als trügerisch erweist. Wer stattdessen darauf beharrt „Für mich klingt es aber fröhlich“,

¹⁴ Für eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit dem Theorieangebot Immanuel Kants ist hier nicht der Platz. Wie die schöne Lust mit dem zusammenhängt, was es an einem Objekt ästhetischer Wahrnehmung zu verstehen gibt, erörtert Andrea Kern (Kern 2000).

zeigt einen Hang zum Solipsismus wie diejenige, die darauf besteht „*Du magst es blau nennen, für mich ist es grün*“. Die Chance, im Bemühen um Verständigung eines Besseren belehrt zu werden, sollte man sich nicht entgehen lassen, zumal alle Beteiligten eine neue Sicht der Dinge gewinnen und trotzdem recht behalten könnten, wenn sich heraus stellt, dass unter der heiteren Oberfläche bedrohliche Töne zu hören sind oder dass es den Farbnamen türkis gibt¹⁵.

Eine theoretische Herausforderung stellt das Paradox der ästhetischen Lust am Schrecklichen, Traurigen oder Hässlichen dar. Auf den ersten Blick scheint der Widerspruch nämlich nur auflösbar zu sein, wenn wir annehmen, dass das wahrgenommene Gefühl mit dem Gefühl bei der Wahrnehmung nichts zu tun hat. Ein Lösungsversuch könnte z.B. lauten: Das Vergnügen gilt der Qualität der ästhetischen Darstellung, nicht dem, was zum Ausdruck gebracht wird. Aber das trifft es nicht genau. So nüchtern wird unser Eindruck nicht immer sein. Oftmals erfreuen wir uns an der Gelungenheit des künstlerischen Ausdrucks, *indem* wir es genießen, uns von Literatur, Musiktheater oder Film (gerne mit musikalischer Unterstützung) erschrecken zu lassen, mitzutauern oder Abscheu zu empfinden. Und doch bleibt eine ästhetische Distanz, weil wir, wenn nicht im gleichen Augenblick so doch kurz darauf, wissen, dass unser Gefühl nicht realen, sondern fiktiven Objekten oder Ereignissen gilt. Viele Menschen lieben den Kitzel, sich fürchtend zu spüren im sicheren Fernsehsessel, und sei es versteckt hinter einem Kissen. Schön zu beobachten ist das bei Kindern, die vergnügt-verängstigt kreischen und „Nochmal!“ rufen, wenn sie im Spiel von Monstern, Räubern oder Vampiren bedroht werden. Manche Menschen lieben es, sich von Musik zu Tränen rühren zu lassen, wohl wissend, dass es ‚nur‘ Musik ist, die sie zum Weinen bringt.

Expressivität

Wenn im Alltag von der Expressivität von Musik gesprochen wird, dann häufig in dem Sinne, dass Musik Gefühle ausdrücken kann. Das ist aber nur die halbe Wahrheit. Dass Musik expressiv ist, heißt nicht in jedem Fall, dass sie Emotionen wie Trauer, Heiterkeit, Angst oder Sehnsucht zum Ausdruck bringt. Wo es um die ausdrucksvolle Interpretation eines Musikstücks geht, werden häufig Formulierungen verwendet, die sich auf den gestischen Charakter, auf Haltungen und Bewegungen in der Musik beziehen. So ist vielleicht davon die Rede, die Musik müsse zart oder kantig klingen, ein Rhythmus sei stockend oder treibend, eine Melodie schreitend oder beschwingt. Nicht selten unterstützt, wer so spricht, seine Worte mit ausdrucksreichen Körperbewegungen. Obwohl die Worte und Gesten, die hier zur Beschreibung musikalischen Ausdrucks gebraucht werden, keine Emotionen im engeren Sinne bezeichnen, haben sie doch etwas mit Gefühlen zu tun. Vermutlich verstehen wir solche Beschreibungen bezogen auf Musik, weil wir wissen, wie es sich anfühlt zu schreiten oder zu stocken und was es heißt, sich beschwingt oder getrieben zu fühlen; wie es ist, eine zarte Berührung oder eine Kante zu spüren.

Laut Matthias Vogel handelt es sich bei dem, was wir musikalischen Ausdruck nennen, um expressive *Eigenschaften* von Musik (vgl. Vogel 2007, 319ff.). Genauer seien es quartäre

¹⁵ Vgl. das Privatsprachenargument in den *Philosophischen Untersuchungen* Ludwig Wittgensteins (Wittgenstein 1953).

Eigenschaften¹⁶, über deren Vorhandensein Dissens bestehen könne, auch wenn über die zugrunde liegenden Eigenschaften Einverständnis herrsche. Bei den anderen Ebenen handelt es sich um: die primären Eigenschaften von Schallereignissen (z.B. Schalldruck), die von physikalischen Messgeräten erfasst werden; um sekundäre Eigenschaften (z.B. Lautstärke), die von Menschen unabhängig von ihrer musikkulturellen Herkunft sinnlich wahrgenommen werden können; und um tertiäre Eigenschaften (z.B. Akkorde), die von Menschen mit einer ähnlichen musikalischen Lerngeschichte gehört werden können. Wie Vogel ausführt, ist es durchaus möglich, sich einen technisch brillanten Instrumentalschüler vorzustellen, der zwar ein gutes und trainiertes Gehör und deshalb keine Schwierigkeiten hat, sekundäre und tertiäre Eigenschaften zu hören, der aber taub ist für den Ausdruck von Musik: „Er kann musikalische Ereignisse als langsam, nicht aber als zuversichtlich ruhig hören. (...) Er hört Sechzehntel, aber er hört sie nicht fallen“ (ebd., S. 324). Auch wenn Expressivität von Musik mehr meint als Gefühlsausdruck, gibt es doch auf den ersten Blick keinen Grund, einen musikalischen Sinn auszuschließen, der sich mit Hilfe solcher Begriffe erfassen läßt, mit denen wir unser emotionales Erleben beschreiben (Becker & Vogel 2007, S. 14).

Allerdings wird an der Vorstellung von Musik als Gefühlsausdruck seit langem viel Kritik geübt¹⁷. Wer die Idee, Musik könne Gefühle ausdrücken, erklären und rechtfertigen möchte, sollte sich nicht auf eine stürmende und drängende Ausdrucksästhetik festlegen lassen, in der es allein darum ginge, was Komponisten oder Musiker an Gefühlen in und mit ihrer Musik ausdrücken wollen. Um einer Musik Ausdruck zuzusprechen, muss nicht über das Gefühlsleben anderer Menschen spekuliert werden. Die Ansicht, Musik könne Gefühle ausdrücken, zwingt auch nicht zu der Behauptung, ein solcher Gefühlsausdruck sei voraussetzungslos universell verständlich. Denn das ist falsch. In den meisten Fällen werden nur diejenigen Hörer den Ausdruck einer Musik, ihre quartären Eigenschaften, erfassen können, die mit der musikalischen Stilistik vertraut sind bzw. sich mit ihr vertraut machen¹⁸. Einen musikalischen Witz verstehen wir nicht und können nicht darüber lachen, wenn wir die Konventionen nicht kennen sind, deren Verletzung so komisch ist.

Ein Einwand gegenüber Theorien musikalischen Gefühlsausdrucks besteht in dem Hinweis, Musik sei nicht in der Lage, *spezifische* Emotionen auszudrücken¹⁹. Tatsächlich dürfte sich nur schwer auseinander halten lassen, ob eine Musik nun Wut, Empörung, Ärger oder Zorn zum Ausdruck bringt. Worauf, worüber, auf wen oder was die Emotion gerichtet ist, könnte auch der beste Programmmusik-Komponist kaum unmissverständlich in Töne fassen. Die Hörer bräuchten Kontextinformationen zu einem genaueren Verständnis, z.B. Gesangstexte, Titel, die Kenntnis von Briefwechseln oder biografischen Details. Eine Antwort auf

¹⁶ Dabei lehnt er sich an eine Unterscheidung von Roger Scruton an (Scruton 1999).

¹⁷ Einen Überblick über Theorien zum Verhältnis von Musik und Gefühl gibt aus philosophischer Perspektive Stephen Davies (vgl. Davis 2001, sowie Rolle 1999, Kapitel 4). Als einer der prominentesten Kritiker jeglicher Gefühlsästhetik gilt Eduard Hanslick (Hanslick 1966/1854).

¹⁸ D.h. in der oben erwähnten Terminologie, dass sie gelernt haben, die tertiären Eigenschaften der jeweiligen Musik wahrzunehmen. Ob dieser Lernvorgang darin besteht, dass innere musikalische Repräsentationen der tertiären Eigenschaften aufgebaut werden, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden (siehe dazu Rolle 2004, S. 202ff).

¹⁹ Vgl. z.B. Hanslick 1966/1854, S. 22: „Die Darstellung eines bestimmten Gefühls oder Affektes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst.“

diesen Einwand lautet, dass Musik sehr wohl Gefühle zum Ausdruck bringen könne; zwar nicht deren repräsentationale Inhalte, so doch die unterschiedlichen dynamischen Spannungsverläufe, die typisch seien für verschiedene Gefühle. Musik symbolisiert Gefühle *in ihrer Form*, lautet das Theorieangebot von Susanne K. Langer (vgl. Langer 1984 (1942))²⁰.

Man mag mit Recht daran zweifeln, dass dies zur Unterscheidung bzw. Identifikation verschiedener Emotionen ausreicht, aber dass Musik für Stimmung sorgen kann, ist schwer zu bestreiten. Wenn wie bei wortgebundener Musik, im Musikdrama oder im Film, auf anderem Wege beschrieben wird, worum es geht, kann Musik die Inhalte zusätzlich ‚stimmen‘, z.B. den Liedtext in einem gegenläufigen Gefühl interpretieren oder das Filmgeschehen in besonderer emotionaler Weise färben. Die Kritik, die an dieser formalen Variante einer Gefühlsästhetik überwiegend geübt wurde, galt und gilt dem symboltheoretischen Ansatz von Langer. Es ist etwas anderes, ob eine musikalische Passage die Form eines Gefühls hat oder ob die Musik auf die Form von Gefühlen Bezug nimmt. Wenn Musik Trauer zum Ausdruck bringe, so die Kritiker, dann in der Weise, wie Trauerweiden es tun. Deren zur Erde geneigte Gestalt habe Ähnlichkeit mit der Haltung eines traurigen Menschen, und wenn Regen von den herabhängenden Zweigen rinnt, sieht es so aus, als ob jemand weine. Trauerweiden besitzen genauso wie viele Musikstücke Eigenschaften, die wir mit Emotionen in Verbindung bringen, aber die Vorstellung, hier werde etwas symbolisiert, führe ins Leere²¹. Tatsächlich erspart man sich manche umständliche semiotische Formulierung, wenn man das, was Ausdruck von Musik genannt wird, als (besondere expressive) Eigenschaft versteht. Für die folgenden Überlegungen ist der Unterschied zwischen expressiver Eigenschaft und symbolischem Ausdruck nicht entscheidend, weil die Perspektive von vorneherein umgekehrt und gefragt wird, wie wir in der Kommunikation über ästhetische Erfahrung auf Musik Bezug nehmen (nicht nach zeichentheoretischen oder alternativen Erklärungen musikalischen Sinns).

Die kontroversen Debatten zur Frage, ob und in welchem Sinne Musik Ausdruck von Gefühlen sein kann, füllen Bibliotheken. Es konkurrieren vor allem zwei Erklärungsmodelle: Ausdrucks-Wirkungstheorien und kognitivistische Theorien. Erstere versuchen musikalischen Gefühlsausdruck damit zu erklären, dass Menschen von trauriger Musik in eine traurige Stimmung versetzt werden, dass heitere Musik Heiterkeit hervorrufe und bedrohlich klingende uns zum Fürchten bringe²². Die Gegenseite, der mehr am Verstehen von Musik gelegen ist,

²⁰ Zu Spekulationen verführt ein Einwand von Alexander Becker: „Musikalische Formen decken sich jedoch kaum mit den Formen, in denen wir Gefühle erleben mögen – die periodensymmetrisch gegliederte Melodie (die in der italienischen romantischen Oper immerhin zum Kennzeichen authentischen Gefühlsausdrucks wurde) ist kaum die Form, in der wir Liebe oder Trauer empfinden“ (Becker 2007, S. 276). Aber ist es nicht doch so, dass viele Menschen im Umgang mit Musik lernen, Gefühle in bestimmten musikalischen Formen zu empfinden, was denjenigen, die mit anderen musikalischen Sprachen groß geworden sind, zunächst unverständlich bleiben mag?

²¹ So sieht es z.B. Davies 2001, 29ff.; ähnlich äußert sich Kivy 2002, insbesondere Kapitel 3. Vgl. auch die oben erwähnten Ausführungen von Vogler 2007.

²² Theorien, die das, was Ausdruck von Musik genannt wird, erklären wollen durch die Wirkungen, die Musik auf unsere Gefühle hat, haben eine lange Tradition. An einer naturwissenschaftlich begründeten Ausdrucksästhetik hat sich beispielsweise Ende des 19. Jahrhunderts Friedrich von Hausegger versucht (vgl. Hausegger 1939/1887, siehe dazu Rolle 1999, S. 136ff.). Heute finden wir verschiedene differenzierte Varianten, die sich bemühen, Einwänden zu begegnen (siehe z.B. Robinson 2010).

macht geltend, dass das ja gar nicht immer so sei und dass mit derartigen Formulierungen lediglich kausale Zusammenhänge beschrieben werden, die nicht wirklich erfassen, was es bedeutet, den Ausdruck von Musik *wahrzunehmen*. Aber eine kognitivistische Theorie sei nicht in der Lage zu erklären, wie und warum Musik uns manchmal packt und ergreift, wird die Wirkungstheoretikerin entgegen. Irrtum, erwidert der Kognitivist, er wolle überhaupt nicht bezweifeln, dass Musik kausale Effekte auf unsere Gefühle ausübe, doch das sei etwas ganz anderes, als den Gefühlsausdruck von Musik zu verstehen. Aber, wird die Angesprochene beharren, die Wahrnehmung musikalischen Ausdrucks könne doch nicht angemessen verstanden werden als ein innerlich unbeteiligtes Feststellen, hier drücke Musik Trauer aus, dort bezeichne sie Heiterkeit und im dritten Fall werde Bedrohung musikalisch dargestellt.

An dieser Stelle wird klar, dass sich beide Seiten aufeinander zu bewegen müssen. Würden wir nie von Musik emotional berührt, schreibt Stephen Davies, würden wir ihr auch nicht Gefühlsausdruck zusprechen (vgl. Davies 2001, S. 33). Die schon im 18. Jahrhundert verbreitete Idee, wir würden musikalischen Ausdruck durch Mit-Gefühl erfassen, ist nicht vom Tisch. Die theoretische Herausforderung bleibt jedoch, den Zusammenhang von Wirkung und Wahrnehmung zu bestimmen, ohne auf die Unterscheidung zu verzichten (vgl. dazu Kivy 2002 u.v.a. Davies 2011). Es gibt Stücke, in denen unmittelbar auf eine feierlich-festliche Passage ein Abschnitt folgt, der voller Sehnsucht ist, doch in das Gefühl der Sehnsucht mischt sich schon bald ein humorvoller Unterton, der einige Takte später die Oberhand gewinnt. Wenn wir empfänglich sind für den Ausdruck der Musik, empfinden wir tatsächlich so etwas wie ein Wechselbad der Gefühle; die Musik lässt uns nicht kalt. Es ist nicht so, dass der jeweilige Ausdruck nur kühl konstatiert würde. Der Gedanke, dass wir fühlend wahrnehmen können, mag einen Ausweg bieten zwischen einseitigen Wirkungstheorien und kognitivistischen Ausdruckstheorien.

Sprechen über Musik

Verbale Auseinandersetzungen mit und über Musik sind integraler Bestandteil fast aller musikalischen Praxen und somit nichts der Musik Äußerliches. Das wird besonders deutlich in den Praxen der Kunst. Wie Albrecht Wellmer ausführt, ist Wortsprache das Medium,

in dem wir Kunstwerke interpretieren, kritisieren, in dem wir uns über die Gelungenheit von Kunstwerken streiten können und in dem wir versuchen, uns klarzumachen, was und wie Kunst ist (Wellmer 2009, S. 24)²³.

Allerdings zeigt sich, schränkt Wellmer ein, das „Verständnis von gestischen und affektiven Charakteren der Musik (...) nicht in verbalen Erklärungen, sondern eher in einem mimetischen Nachvollzug, im verständnisvollen Spielen von Musik“ (ebd., S. 166). Was so auf

²³ Was hier aus rezeptionsästhetischer Perspektive formuliert wird, gilt auch für die Musikproduktion: Ganz ohne verbale Absprache, Reflexion und Kritik kommen Musiker selten aus. Und was für Kunstmusik gilt, gilt in ähnlicher Weise für viele andere Genres und Musikpraxen, selbst wenn ästhetische Kritik und Fragen der Interpretation von Musik dort nicht die gleiche Bedeutung haben mögen. Argumentierendes Sprechen und ästhetischer Streit kann es überall geben, wo Entscheidungen zu treffen sind, was in welcher Situation gespielt werden soll oder wie etwas gespielt werden soll, damit es am besten klingt.

spezifische Weise zum Ausdruck komme, sei zwar verstehbar, aber von Sprache nicht einholbar.

Aber auch wenn sich der Sinn der Musik nicht in Worte fassen lässt, kann es hilfreich sein, über ihn zu sprechen. Die kommunikative Funktion wird dann darin bestehen, anderen den Nachvollzug der Musik, so wie ich sie höre, und damit das Verständnis ihres Sinns, auf den es mir ankommt, zu ermöglichen. Dabei helfen vielleicht Mit-Bewegungen, die die Worte unterstützen und zeigen sollen, was ich meine. Im Instrumentalunterricht kommt es vor, dass die Lehrerin dem Schüler eine Passage vorspielt und dabei den Gestus übertreibt, auf den sie hinweisen möchte. Oder der Lehrer singt mit und hebt dabei den Ausdruck hervor, den er meint. Diese zeigenden Handlungen sind eingebettet in ein Sprechen, das selbst eine (weniger bezeichnende als) zeigende Funktion haben kann, wenn Metaphern verwendet werden, um den Ausdruck der Musik, um den es geht, verständlich zu machen²⁴. Wenn wir uns nicht einig sind, was von einer Musik zu halten ist oder wie sie gespielt oder arrangiert werden soll, müssen wir versuchen, den anderen unsere Art, die Musik zu hören, nahezubringen. Wir können sie überzeugen, wenn wir sie ‚anleiten‘ zum Nachvollzug des musikalischen Sinns, den wir bereits lustvoll erfahren haben. Ästhetische Erfahrung ist der Sinn der Sache²⁵. Wenn die Musik den anderen sehr fremd ist, wird das schwierig sein, wie Musikpädagogen wissen. Dann bedarf es längerer Lernprozesse, für die wir werben und zu denen wir beitragen können, die sich aber kaum erzwingen lassen. Der erste Schritt aber ist der Versuch, mein ästhetisches Urteil zu begründen und anderen dadurch die Ohren zu öffnen.

Wenn wir mit anderen über die ästhetische Erfahrung sprechen wollen, die wir mit einer Musik gemacht haben, müssen wir über die Musik (das Objekt unserer Wahrnehmung) *und* über uns selbst als Subjekte dieser Wahrnehmung sprechen. Mit ästhetischen Argumenten versuchen wir zu überzeugen, indem wir die Aspekte der Musik, die unserer Bewertung zugrunde liegen, wahrnehmbar machen. Die anderen sollen die Musik so hören können, wie ich sie höre; sie sollen das fühlen können, was ich fühle²⁶. Um uns verständlich zu machen, müssen wir sagen, weshalb uns die Musik anspricht oder weshalb sie uns missfällt. Wenn wir anderen die Musik empfehlen, d.h. ihnen unser ästhetisches Urteil *ansinnen* wollen, sollten wir von den Empfindungen sprechen, die die Musik bei uns auslöst. Wenn es das gebrochene Pathos ist, das einen Song von Leonard Cohen hörensenswert macht, müssen wir uns darauf einlassen und mitfühlen, sonst nehmen wir nichts davon wahr, sondern hören nur Übertreibung und Kitsch. Um die Qualität einer mitreißenden Musik zu erfassen, muss ich mich mitreißen lassen. Und wenn ich andere davon überzeugen möchte, die die Musik lediglich laut

²⁴ Zur Bedeutung metaphorischen Sprechens für die musikpädagogische Praxis vgl. Oberschmidt 2011.

²⁵ Unter Berufung auf John Dewey formuliert Matthias Vogel die These: „Der Sinn eines Musikstücks ist eine Erfahrung“ (Vogel 2007, S. 325). Einen solchen Sinn, führt er im Weiteren aus, könne man nicht fassen, sondern nur zugänglich machen (vgl. auch Vogel 2001, sowie Dewey 1980/1934).

²⁶ Dass der besondere Geltungsanspruch ästhetischer Urteile im Versprechen auf ästhetische Erfahrung liegt und ein ästhetisches Argument insofern eine Empfehlung darstellt, nämlich die Empfehlung, etwas in einer bestimmten Weise wahrzunehmen, weil sich das lohne, wird näher erläutert in Rolle 1999, S. 111ff.; vgl. dazu außerdem Ziff 1977/1958, Seel 1987 und Kleimann 2005.

und nervig finden, muss ich ihnen das mitreißende Gefühl erfahrbar machen. Ich war erfolgreich, wenn die anderen den *groove* spüren, der sie auf die Tanzfläche treibt.

Die Rationalität des Ästhetischen zeigt sich in der Praxis des Begründens ästhetischer Urteile. Gefühle können gute Argumente sein im ästhetischen Streit. Man könnte auch sagen: Ästhetische Rationalität ist ohne Gefühle nicht zu haben. Man wird der Musik sicher nicht ausreichend gerecht, wenn man sagt, sie sei die Sprache der Gefühle; und doch werden wir, wenn wir über den Sinn von Musik sprechen wollen, darüber sprechen müssen, wie uns Musik emotional anspricht.

Literatur

- Allan, Lorraine; Siegel, Shepard; Hannah, Samuel (2007): The sad truth about depressive realism, in: The Quarterly Journal Of Experimental Psychology 60 (3), S.482-495
- Becker, Alexander (2007): Wie erfahren wir Musik?, in: Becker, A. & Vogel, M. (Hg.): Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.265-313
- Becker, Alexander; Vogel, Matthias (Hg.) (2007): Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Dahlhaus, Carl (1970): Analyse und Werturteil. Mainz: Schott
- Davies, Stephen (2001): Philosophical perspectives on music's expressiveness, in: Juslin, P. N. & Sloboda, J. A. (Hg.): Music and Emotion. Theory and Research. Oxford: University Press, S.23-44
- Davies, Stephen (2011): Infectious music: music-listener emotional contagion, in: Goldie, P. & Coplan, A. (Hg.): Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives, Oxford University Press, S.134-148
- de la Motte-Haber, Helga & Rötter, Günther (Hg.) (2005): Musikpsychologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd.3. Laaber: Laaber-Verlag
- de la Motte-Haber, Helga & Schwab-Felisch, Oliver (Hg.) (2005): Musiktheorie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft Bd.2. Laaber: Laaber-Verlag
- Demmerling, Christoph & Landwehr, Hilge (2007): Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn. Stuttgart: Metzler
- De Sousa, Ronald (2009 (1987)): Die Rationalität des Gefühls. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Dewey, John (1980/1934): Kunst als Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Döring, Sabine (2005): Lässt sich über Geschmack streiten? Eine Humesche Theorie ästhetischer Rationalität, in: Jäger, Chr. & Meggle, G. (Hg.): Kunst und Erkenntnis. Paderborn: mentis, S.181-206
- Döring, Sabine (Hg.) (2009a): Philosophie der Gefühle. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Döring, Sabine (2009b): Allgemeine Einleitung. Philosophie der Gefühle heute, in: Döring, Sabine (Hg.): Philosophie der Gefühle. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.12-65
- Elster, Jon (1999): Alchemies of the Mind. Rationality and the Emotions, Cambridge: University Press
- Gigerenzer, Gerd (2008): Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition. München: Goldmann
- Goldie, Peter (2000): The Emotions. A Philosophical Exploration, Oxford: Clarendon Press
- Goleman, Daniel (1997): Emotionale Intelligenz. 2. Auflage, München: DTV
- Hanslick, Eduard (1966/1854): Vom musikalisch Schönen, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel
- Hausegger, Friedrich von (1939/1887): Die Musik als Ausdruck, in: von Hausegger, S. (Hg.): Gesammelte Schriften. Regensburg: Bosse, S.13-194
- Hume, David (1978/1739/40): Ein Traktat über die menschliche Natur. Bd. II. Hamburg: Meiner
- Hume, David (1964/1757): Of the Standard of Taste, in: Green, Th. H. und Grose, Th. H. (Hg.): The Philosophical Works. Vol. III, Aalen: Scientia, S.266-284
- Ingarden, Roman (1982/1962): Prinzipien einer erkenntnistheoretischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung, in: Henrich, D. und Iser, W. (Hg.): Theorien der Kunst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.70-80

- Kaiser, Hermann-Josef & Nolte, Eckhard (1989): Musikdidaktik. Sachverhalte – Argumente – Begründungen. Ein Lese- und Arbeitsbuch. Mainz: Schott
- Kant, Immanuel (1774/1790): Kritik der Urteilskraft. Hamburg: Meiner
- Kern, Andrea (2000): Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Kivy, Peter (2002): Introduction to a Philosophy of Music. Oxford: University Press
- Kleimann, Bernd (2005): Wie sprechen und urteilen wir über Kunst, in: Jäger, Chr. und Meggle, G. (Hg.): Kunst und Erkenntnis. Paderborn: mentis, S.95-116
- Langer, Susanne K. (1984/1942): Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken. im Ritus und in der Kunst. Frankfurt a. M.: Fischer
- Nussbaum, Martha C. (2001): Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions. Cambridge: University Press
- Oberschmidt, Jürgen (2011): Mit Metaphern Wissen schaffen. Erkenntnispotentiale metaphorischen Sprachgebrauchs im Umgang mit Musik. Augsburg: Wißner
- Robinson, Jenefer (2010): Emotional Responses to Music: What Are They? How Do They work? And Are They Relevant to Aesthetic Appreciation?, in: Goldie, P. (Hg.): The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion. Oxford: University Press, S.651-680
- Rolle, Christian (2004): Bilden mit Musik. Zwischen der Inszenierung ästhetischer Erfahrungssituationen und systematisch-aufbauendem Musiklernen, in: Landesverband der Kunstschulen Niedersachsens (Hg.): bilden mit kunst. Bielefeld: transcript, S.197-215
- Rolle, Christian (1999): Musikalisch-ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse. Kassel: Bosse
- Rolle, Christian (2008a): Warum wir populäre Musik mögen und warum wir sie manchmal nicht mögen. Über musikalische Präferenzen, ihre Geltung und Bedeutung in ästhetischen Praxen, in: Bielefeldt, Chr.; Dahmen, U. & Grossmann, R. (Hg.): Pop Musicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Bielefeld: transcript, S.38-60
- Rolle, Christian (2008b): Argumentationsfähigkeit: eine zentrale Dimension musikalischer Kompetenz?, in: Schäfer-Lembeck, H.-U. (Hg.): Leistung im Musikunterricht. Beiträge des Münchner Tagung 2008. München: Allitera, S.70-100
- Rolle, Christian & Wallbaum, Christopher (2011): Ästhetischer Streit im Musikunterricht. Didaktische und methodische Überlegungen zu Unterrichtsgesprächen über Musik, in: Kirschenmann, J., Richter, Chr. & Spinner, K. H. (Hg.): Reden über Kunst. Fachdidaktisches Forschungssymposium in Literatur, Kunst und Musik. München: kopaed, S.509-537
- Scheer, Brigitte (2004): Können Gefühle urteilen?, in: Herding, K. & Stumpfhaus, B. (Hg.): Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten. Berlin und New York: Walter de Gruyter, S.260-273
- Scruton, Roger (1999): The Aesthetics of Music. Oxford: University Press
- Seel, Martin (1985): Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Seel, Martin (1987): Was ist ein ästhetisches Argument?, in: Philosophisches Jahrbuch 94/1987, S.42-63
- Vogel, Matthias (2001): Medien der Vernunft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Vogel, Matthias (2007): Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns, in: Becker, A. und Vogel, M. (Hg.): Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.314-368
- Vogt, Jürgen (2007): Starke Gefühle – Zu den prä-rationalen Grundlagen ästhetischer Erfahrung. Teil 1: Kants Ekel, in: ZfKM 2007, S.54-71 (online zugänglich unter <http://www.zfkm.org>)
- Vogt, Jürgen (2008): Starke Gefühle. Zu den prä-rationalen Grundlagen ästhetischer Erfahrung. Teil 2: Adornos Idiosynkrasie, in: ZfKM 2008, S.6-22 (online zugänglich unter <http://www.zfkm.org>)
- Vogt, Jürgen (2011): Starke Gefühle. Zu den prä-rationalen Grundlagen ästhetischer Erfahrung. Teil 3: Nietzsches Ressentiment, in: ZfKM 2008, S.1-17 (online zugänglich unter <http://www.zfkm.org>)
- Wellmer, Albrecht (2009): Versuch über Musik und Sprache. München: Hanser
- Wittgenstein, Ludwig (2011/1953): Philosophische Untersuchungen, Berlin: Suhrkamp
- Ziff, Paul (1977/1958): Gründe in der Kunstkritik, in: Bittner, R. und Pfaff, P. (Hg.): Das ästhetische Urteil. Beiträge zur sprachanalytischen Ästhetik. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S.63-80

Zimmermann, Jörg (2004): Musik als Wissen durch das Gefühl an den Grenzen der Sprache, in:
Herding, K. und Stumpfhaus, B. (Hg.): Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten.
Berlin und New York: de Gruyter, S.224-243