

## Gefühl – Musik – Bildung

*Constanze Rora*

In dem vorliegenden Beitrag soll nach dem Umgang mit Gefühlen im Musikunterricht gefragt werden. Diese Frage mag auf den ersten Blick befremdlich wirken, denn der Einwand liegt nahe, dass die Frage der Gefühle eine Sache der allgemeinen Pädagogik sei, Unterricht aber sich in erster Linie fachlich zu bestimmen habe. Schließlich bildet der schulische Erziehungsauftrag eine gemeinsame Grundlage für die Gestaltung schulischer Lehr-Lern-Situationen, die für den Mathematiklehrer genauso Geltung besitzt wie für die Musiklehrerin.

Dem Einwand wird hier dadurch begegnet, dass die Problematik einer Verbindung von allgemeinpädagogischer und fachlicher Perspektive zum Gegenstand gemacht wird. Es wird zunächst darum gehen, das Verhältnis zwischen Gefühl und Musik zu bestimmen, um daran angelehnt Elemente des Musikunterrichts hervorzuheben, die für eine Bildung der Gefühle besondere Relevanz haben.

### **‚Gefühle‘ als interdisziplinärer Gegenstand**

Mit dem Thema ‚Gefühle‘ ist ein Gegenstandsbereich angesprochen, der für wissenschaftliche Betrachtungen ebenso interessant ist wie für ästhetische Reflexionen, der in der alltäglichen Kommunikation ebenso eine Rolle spielt wie für intime Bestandsaufnahmen, etwa das Schreiben eines Tagebuchs. Was Gefühle sind, weiß eigentlich jeder. Die Omnipräsenz des Phänomens lässt es aussichtslos erscheinen eine Definition vorzunehmen, denn definieren lassen sich nur Begriffe, die in einem systematisch aufgebauten Theoriegebäude eine festumrissene Funktion erfüllen.

In meinen nicht auf systematische Vollständigkeit hin angelegten Überlegungen zum Gefühlsbegriff möchte ich zwischen Gefühl im Singular und Gefühlen im Plural unterscheiden. Das Gefühl ist eine Instanz, die dem Denken und der begrifflichen Vernunft gegenübergestellt ist. In dieser Bedeutung gibt es den Gefühlsbegriff erst seit Ende des 17. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Dort bezeichnete er zunächst den Tastsinn, d.h. den zentralen Bereich der sogenannten niederen Sinne. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelte sich dann die übertragene Bedeutung von Gefühl „als innerer Empfindung“ heraus.<sup>2</sup> Doch bleibt das Gefühl

---

<sup>1</sup> Vgl. Scheer: Gefühl, S. 629.

<sup>2</sup> Ebd., S. 630.

weiterhin dem „Animalisch-Körperlichen“<sup>3</sup> zugeordnet und steht damit der abendländischen Polarisierung folgend in einer Reihe mit Sinnlichkeit und Körper der Seite von Geist, Vernunft und Intellekt gegenüber. Zwar wurde gerade im 18. Jahrhundert der Dualismus von Gefühl und Vernunft - insbesondere durch die neu entstandene philosophische Disziplin der Ästhetik - von verschiedenen Seiten infrage gestellt, doch gelang es nicht, diesen aufzuheben.

Das Gefühl ist fluide, oft schwer zu bestimmen und verändert sich von Augenblick zu Augenblick. Hartmut Böhme bringt diese Fluidität des Gefühls mit der Doppelpemphindung des Berührungssinns in Verbindung: denn Tasten ist zugleich Berührt-Werden. Indem wir etwas ertasten, fühlen wir uns selbst: „Man kann nicht etwas spüren, ohne zugleich sich zu spüren. Im Tasten geht die fundamentale Unterscheidung von eigenleiblichem Spüren und Fremdkörper auf. In dieser Differenz ist alles leibliche Selbstbewußtsein fundiert“<sup>4</sup> Es ist nach diesem Verständnis also der Tastsinn, auf dem die subjektkonstituierende Objekterfahrung gründet. Dabei entsteht im Tasten noch nicht das ‚stereometrische Körperbild‘, über das wir im Zusammenspiel unserer verschiedenen Sinne verfügen. „Vielmehr ist das eigenleiblich gespürte Hautempfinden eine fluktuierende und unregelmäßige Sphäre, die zwar begrenzend, aber nicht als lineare oder flächige Grenze wahrgenommen wird.“<sup>5</sup> Es hat mit dieser Flüssigkeit, aber auch der Omnipräsenz des Berührens zu tun, dass Böhme an anderer Stelle die zwischen Aktivität und Passivität changierende Doppelstruktur des Gefühls hervorhebt, das einerseits erlitten und andererseits gestaltet werden kann:

„[W]ir können nicht wählen, ob wir fühlen wollen oder nicht. Selbst der Vorsatz kalt und unberührt zu sein, löst Gefühle aus. Wir können Gefühle stilisieren und kultivieren, können sie unterdrücken, stimulieren oder künstlich erzeugen, doch wir können nicht entscheiden, nicht mehr zu fühlen. Wir haben Gefühle – doch in unseren Gefühlen sind wir uns gegeben. Wir sind Subjekt und Objekt zugleich der Gefühle, die wir die unsrigen nennen.“<sup>6</sup>

Dieses Zitat von H. Böhme verdeutlicht über die Unausweichlichkeit des Fühlens hinaus, dass Gefühle nicht nur als passives Erleiden, als Pathos aufgefasst werden können, sondern gestaltbar sind. Auch Brigitte Scheer hebt als Charakteristikum des neuzeitlichen Gefühlskonzepts in Abgrenzung von den antiken Konzepten *affectus* und *passio* hervor, dass „die passive Komponente des menschlichen Gefühlslebens [...] das Erleiden von etwas, das Betroffensein bzw. die Besetzung von einer Leidenschaft [...] nur mehr ein zurücktretendes Moment der neuzeitlichen Konzeption des Gefühls“ bezeichnet.<sup>7</sup>

Mit der Hervorhebung der Gestaltbarkeit von Gefühlen stellt sich unversehens der Plural ein. Dies lässt sich damit in Zusammenhang bringen, dass mit *den* Gefühlen ein Aspekt von

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Böhme: Der Tastsinn im Gefüge der Sinne

<sup>5</sup> Ebd., S. 13.

<sup>6</sup> Böhme: Gefühle, S. 525.

<sup>7</sup> Scheer: Gefühl, S. 629.

Unterscheidung, Identifizierbarkeit und Benennbarkeit in die Thematik hineingetragen wird. Ungeachtet seiner fluiden Unbestimmbarkeit kann das Gefühl auch identifizierbare Formen ausprägen: wir sprechen von Wut, Angst, Freude, Scham etc. Dies zeigt, dass wir im Fühlen Differenzierungen vornehmen, die sich nicht nur unserem innerlichen Fühlen selbst bemerkbar machen, sondern auch zu begrifflichen Unterscheidungen führen; in der Rede von Gefühlen im Plural zeigen sich diese als Entitäten, die auch über das subjektiv-individuelle Spüren hinaus intersubjektive Wirklichkeit erlangen können. Identifizierbare Gefühle sind eingebettet in situative Zusammenhänge, auf die nicht nur das fühlende Individuum einen Anspruch hat, sondern die von den Anderen erwartet, abgelehnt, gefürchtet, geteilt oder vielleicht nur quittiert werden.

Insbesondere in der Oper spielt die Typisierung von Gefühlen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eine zentrale Rolle. Es liegt daher nahe, ein Beispiel aus einem Libretto – ein stilisiert dargestelltes Gefühlserlebnis – zur Veranschaulichung zu bemühen: In Mozarts ‚Zauberflöte‘ thematisiert Tamino, als er das Bildnis von Pamina betrachtet, seine Empfindung mit den Worten: „Das Etwas kann ich zwar nicht nennen, doch fühl ich’s hier wie Feuer brennen, soll die Empfindung Liebe sein?“ Das Gefühl erwachender Liebe erscheint hier als körperliche Empfindung, deren Deutlichkeit das Gefühl zum Gegenstand werden lässt. Das ‚Brennen‘ der Liebe ist hier weder eine nur äußere (körperliche) noch eine nur innere (seelische) Erscheinung, sondern umfasst das Erleben ganzheitlich.

Aus phänomenologischer Sicht stellt die Leiblichkeit von Gefühlen, d.h. ihre Präsenz in der körperlichen Empfindung, die Vorstellung einer Dichotomie zwischen einem raumlosen, immateriellen Innen und einem dem äußeren Raum angehörenden materiellen Körper in Frage. Das Gefühl ist von seinem körperlichen Gefühl-Werden nicht ablösbar.<sup>8</sup> Mit der Lokalisierung der identifizierbaren Gefühle in einen Zwischenbereich von Innen und Außen gerät auch ihre Zwischenstellung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, bzw. Individualität und Allgemeinheit in den Blick. Hartmut Böhme verdeutlicht dies am Gefühl der Scham:

„Sie kann gerade ‚dort‘ nicht empfunden werden, wo sie zu erwarten wäre, während sie wiederum empfunden wird, wo sie nur ‚stellvertreten‘ wird. Wie aber ist das möglich – sich ‚für jemanden‘ schämen? [...] Ist als die Nicht-Scham des einen eine Peinlichkeit für den anderen? Oder ist Scham eine räumlich spürbare Atmosphäre, die sich beklemmend auch über diejenigen legt, welche keinen Grund zur Scham haben, sie aber ‚mit‘empfinden? Aber wenn es beschämende, räumliche Atmosphären gibt: Wie kommt es, daß man diese Beschämung

---

<sup>8</sup> Die Geste, die der Bühnen-Tamino vermutlich an der genannten Stelle ausführt, nämlich die Hand auf die Herzgegend zu legen, wäre im Fall einer Realsituation möglicherweise weniger eine symbolische Geste als eine unwillkürliche Bewegung, vergleichbar dem Impuls sich an den Kopf zu fassen, wenn man ihn sich gestoßen hat.

empfinden kann, während man gleichzeitig z.B. heiter oder traurig sein mag, mithin in deutlicher Abhebung zur eigenen Gestimmtheit?“<sup>9</sup>

Gefühle und ihre Ausdrucksgesten sind auch konventionell bestimmte Äußerungen, so dass der Philosoph Ronald de Sousa soweit geht zu behaupten, dass unsere Gefühle ähnlich wie die Sprache erlernt werden müssen.<sup>10</sup>

## Musik und Gefühl

Zwischen Gefühl und Musik besteht ein Verhältnis der Analogie. Diese Überzeugung kann als ein Konsens zwischen den sehr verschiedenen Auffassungen gelten, die sich im Verlauf der abendländischen Musikgeschichte zur Frage des Verhältnisses von Musik und Gefühl gebildet haben. Selbst Eduard Hanslick, der als berühmtester Kronzeuge einer formalistischen musikästhetischen Haltung gelten kann, kommt nicht umhin, der Musik „eine heftige Eindringlichkeit in das Nervensystem“ zu bescheinigen, die auf ihr Material zurückzuführen sei, „dem die Natur jene unergründliche physiologische Wahlverwandschaft eingeboren hat.“<sup>11</sup>

Worin besteht aber diese unergründliche Wahlverwandschaft? Aus den unterschiedlichen musikästhetischen Schriften ließe sich ein ganzer Katalog an Analogien auflisten, aus dem ich hier drei Aspekte herausgreife: Zum einen wird auf die *Bewegungsdynamik* verwiesen, die Musik und Gefühl miteinander gemeinsam haben. In seiner Musikästhetik zitiert Carl Dahlhaus in diesem Zusammenhang den Gestaltpsychologen Wolfgang Köhler, der seinerseits die Dynamik des Gefühls anhand musikalischer Begriffe veranschaulicht:

„Ganz allgemein zeigen innere Vorgänge, seien sie emotional oder intellektuell, Entwicklungstypen, denen man gewöhnlich auf musikalisches Geschehen angewandte Bezeichnungen wie *crescendo* und *diminuendo*, *accelerando* und *ritardando* geben kann.“<sup>12</sup>

In poetischer Sprache bringt dies Gottfried Herder zum Ausdruck: „Das Leidenschaftliche in uns hebet sich und sinkt, es hüpfet oder schleicht, und schreitet langsam, jetzt wird es andringend, jetzt zurückweichend, jetzt schwächer, jetzt stärker gerührt.“<sup>13</sup>

Die Nähe zwischen Gefühlsbewegung und musikalischer Bewegung zeigt sich auch darin, dass die musikalische Bewegung „bei unbefangener Wahrnehmung“ wie Dahlhaus sagt, „dem Tongebilde selbst als Eigenschaft zugeschrieben“ wird.<sup>14</sup> „Das melodische Motiv drückt zunächst, bei unbefangener Wahrnehmung, nicht Mattigkeit aus und versetzt auch nicht in eine matte Stimmung, sondern erscheint selbst als matt.“<sup>15</sup> Damit verweist Dahlhaus auf den

<sup>9</sup> Böhme: Gefühle, S. 526 f.

<sup>10</sup> de Sousa: Die Rationalität des Gefühls, S. 12.

<sup>11</sup> Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen, S. 70.

<sup>12</sup> Wolfgang Köhler in: Carl Dahlhaus: Musikästhetik, S. 76.

<sup>13</sup> Herder in: Dahlhaus: Musikästhetik, S. 33.

<sup>14</sup> Dahlhaus: Musikästhetik, S. 30.

<sup>15</sup> Ebd.

präsentativen Symbolmodus, den Susanne Langer in Anlehnung an Cassirers Philosophie der Symbolischen Formen als spezifischen Zeichenmodus der Künste herausarbeitet. Präsentative Symbole lösen sich - anders als diskursive Symbole - in ihrer Form nicht von dem, was sie vertreten. Sie sind „unübersetzbar“ und können „das Allgemeine direkt nicht vermitteln“.<sup>16</sup>

Herder ist es auch, der eine weitere Analogie zwischen Musik und Gefühl ins Spiel bringt, indem er die Musik als *Strömen* beschreibt und hervorhebt „daß die „Seele [...] ergriffen vom Strom des Gesangs sich selbst vergißt, sich selbst verliert.“<sup>17</sup> Arne Stollberg sieht in Herders Metapher des Strömens den Hinweis auf die genuin auditive Qualität von Musik – die in dieser Metapher nicht mehr mit dem Vokabular des Sehsinns beschrieben wird, sondern eigenen Prämissen folgt: Anstelle einer vom Auge her gedachten Formkonzeption wie sie in Analogien zwischen der Baukunst und Musik hervorgehoben wird, und zu Begriffen der Symmetrie und Proportion führt, plädiert Herder mit der Metapher des Strömens dafür, „daß die Musik nicht in das Prokrustesbett eines syntaktischen Ebenmaßes gezwängt werden sollte, da sie dem Werden und Vergehen der Gefühle unmittelbaren Ausdruck verleiht.“<sup>18</sup>

Das Werden und Vergehen der Gefühle in Analogie zu Musik (bzw. der Musik in Analogie zum Gefühl) ist verbunden mit dem Eindruck des *Unbestimmten*, Undeutlichen, einer weiteren Gemeinsamkeit von Musik und Gefühl. Das unmittelbare Erleben im Hier und Jetzt liefert sich den einander ablösenden wechselhaften Empfindungen aus, ohne sie zu gliedern oder zu identifizieren. Ernst Kurth, dessen energetische Musiktheorie viele Bezüge zu Herders Konzeption aufweist, hebt hervor, dass im unmittelbaren Erleben von Musik ein unbestimmter räumlicher Gesamteindruck entsteht, der in der nachträglich sichtenden Reflexion gestalthafte und von dem unmittelbaren Eindruck differenzierte Formen annimmt:

„Die Undeutlichkeit des musikalischen Raumes aber ist nicht visionären, auch nicht visuellen Charakters, sondern sie verbleibt überhaupt noch unterhalb einer sinnlich klaren Anschauung. Sie ist ein Gefühl, das dieser vorangeht, gegen sie nur hinstrebt und – sich dabei verliert.“<sup>19</sup>

Und auch Adorno recurriert in seiner ‚Ästhetischen Theorie‘ auf das Unbestimmte, auf das durch Begriffe nicht Erfasste, das er als Erkenntnisgegenstand der Kunst betrachtet. „Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.“<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Langer: Philosophie auf neuem Wege, S. 103.

<sup>17</sup> Herder in: Stollberg: Ohr und Auge – Klang und Form, S. 73.

<sup>18</sup> Stollberg: Ohr und Auge – Klang und Form, S. 73.

<sup>19</sup> Kurth: Musikpsychologie, S. 120

<sup>20</sup> Adorno in: Sander: Der Topos der Undarstellbarkeit, S. 200.

*Bewegung, Strömen* und *Unbestimmtheit* sind analoge Eigenschaften von Musik und Gefühl. Sie deuten auf eine Fluidität beider Bereiche, die sich einer Fixierung und Bestimmbarkeit entziehen. Insbesondere die begriffliche Verfügbarkeit wird für beide Bereiche in Frage gestellt. Die Frage nach dem Stellenwert des sprachlich nicht Darstellbaren als ‚Mehrwert‘ ästhetischer Erkenntnis gegenüber dem sprachlich-diskursiv verfassten Denken, beschäftigt die Ästhetik bis in die Gegenwart hinein.

Der ‚Topos des Undarstellbaren‘<sup>21</sup> spielt in der Ästhetik Jean-Francois Lyotards eine zentrale Rolle. In seiner Darstellung der Funktionsweise tonaler Musik lassen sich die genannten Aspekte der Analogie von Musik und Gefühl (*Bewegung, Strömen, Unbestimmtheit*) wiederfinden. So verweist er - beziehend auf die Leibphänomenologie Merleau-Pontys - auf die Verbindung zwischen Körper und Musik: „Für den Phänomenologen ist der Körper eine Region, wo sich die Töne in Musik verwandeln, wo das Un-gebundene (das Un-bewußte) sich bindet, wo das Geräusch Sonorität wird.“<sup>22</sup> Indem er im Prinzip von Dissonanz und Auflösung der dur-moll-harmonischen Musik die Verwandlung von Libido-Energie in Gestalthaftes erkennt, greift er indirekt auf die Analogie von Bewegung und Gefühl zurück: Der libidinöse Wunsch nach Vereinigung und seine Erfüllung – Lyotard bezieht sich hier auf das von Freud geschilderte „Fort-Da-Spiel“ eines kleinen Jungen mit einer Garnrolle – wird mit den Mitteln der Musik nachgeahmt.

In der Verwandlung von akustischer zu ästhetischer Wirklichkeit fungiert der Körper Lyotard zufolge als Filter, der zwischen sensiblem Material und Nicht-Material trennt. Einer extremen Sensibilisierung gegenüber dem musikalischen Material auf der einen Seite steht die „Entsensibilisierung ganzer Ton- und Klangbereiche“ auf der anderen Seite gegenüber.<sup>23</sup> In der sinnlichen Wahrnehmung selber sind damit gesellschaftlich bestimmte Ausgrenzungsprozesse angelegt. Wolfgang Welsch bezeichnet dies als „interne Anästhetik der Sinne“<sup>24</sup>

Gegenüber der ausgrenzenden und strukturierenden Entsensibilisierung ist die extreme Sensibilisierung dem zugelassenen Material gegenüber Ursache für die Erfahrung von Intensität, die von Lyotard als „ein Überfluss an Metaphern [...] der vibrierenden und synästhetischen Gewalt“ beschrieben wird.<sup>25</sup> Sie lässt sich mit dem Aspekt des *Strömens der Musik* (s.o.) in Verbindung bringen, das einen Gegenpol zu der Vergegenwärtigung einzelner Elemente oder Töne bildet. Intensität als Einheit des Erlebens entsteht nicht „mit jenem Laut dort, diesem Ton hier“<sup>26</sup>, d.h. sie kann nicht auf ‚Referenzeinheiten‘ zurückgeführt werden, sondern bleibt etwas Eigenes, nicht rational Nachvollziehbares. Verbunden mit dieser Einheit

<sup>21</sup> Vgl. Sander: Der Topos der Undarstellbarkeit.

<sup>22</sup> Lyotard: Essays zu einer affirmativen Ästhetik, S. 97.

<sup>23</sup> Ebd., S. 98.

<sup>24</sup> Welsch: Ästhetik und Anästhetik, S. 82.

<sup>25</sup> Lyotard: Essays zu einer affirmativen Ästhetik, S. 98.

<sup>26</sup> Ebd., S. 99.

des Erlebens ist die Verwandlung des klanglichen Ereignisses in eine andere Dimension, einen anderen Symbolmodus:

„Dieses Ereignis hören, heißt, es verwandeln: in Tränen, in Gesten, in Lachen, in Tänze, in Worte, in Töne, in Theoreme, in das Streichen der Zimmerwände, in den Umzug eines Freundes.“<sup>27</sup>

In ihrer Auseinandersetzung mit dem Topos der Undarstellbarkeit hebt Sander die Orientierung Lyotards am Ereignisbegriff hervor. Lyotard sieht die Aufgabe von Kunst darin, den Rezipienten an einem Ereignis teilhaben zu lassen, das diesen erschüttert. Mit dem Ereignisbegriff verbunden sind Kategorien des Plötzlichen, des Schreckens, des Schocks.

Auf Seiten des Rezipienten korrespondiert dem Ereignis der Aspekt des Ergriffenwerdens. Dieser aber setzt *Empfänglichkeit*, d.h. „eine intuitive Art und Weise der Erfassung eines Gegenstandes noch vor seiner feststellenden Aneignung“<sup>28</sup> voraus. Denn einer (begrifflichen) *Aneignung* widersetzt sich Lyotard zufolge das Kunstwerk, weil es „all die Intensitäten (enthält), die von den gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen verdrängt oder abgestoßen werden.“<sup>29</sup>

„Die plastische Qualität innerer Bilder und Vorstellungen kann nicht oder nur bedingt in die diskursiv-begriffliche Sprache umgewandelt werden, weil diese inneren Bilder und Emotionen der widerspruchsfreien, chronologischen Organisation begrifflich vermittelter Vorstellungen der diskursiven Sprache inkommensurabel sind.“<sup>30</sup> (Sander 231)

Die interne Anästhetik der Sinne manifestiert sich auch in dem Fehlen sprachlicher Begriffe zur Darstellung dieser Wahrnehmungsbereiche.

Der Aufforderung an den Rezipienten, ‚empfänglich‘ für die ergreifende Wirkung von Kunst zu sein, ist, wie Lyotard hervorhebt, auch ein Appell an die Gerechtigkeit implizit. Weil in den sprachlich nicht fassbaren Eindrücken der Kunst Bilder, Themen, Inhalte artikuliert werden, die in der ‚vergesellschafteten‘ Sprache keinen Raum erhalten, ist die Öffnung für diese Eindrücke geübte Gerechtigkeit: „Im Augenblick kann ich nur sagen, daß es gerecht ist, sich ausdrücklich für etwas empfänglich zu halten, was immer vergessen wird.“<sup>31</sup>

Soll Kunst aber der Aufhebung von Grenzen und damit dem Freisetzen des Subjekts von gesellschaftlichen Zwängen dienen, muss sie sich dem Schein und der Vertrautheit verweigern. Gefragt ist Musik, die nicht in eine Verwandlung im oben genannten Sinne führt, sondern Intensität „außerhalb von Bedeutung“<sup>32</sup> sucht. Ausgehend von diesem Anspruch der

<sup>27</sup> Ebd., S. 99.

<sup>28</sup> Sander: Der Topos der Undarstellbarkeit, S. 238.

<sup>29</sup> Ebd., S. 230.

<sup>30</sup> Ebd., S. 231.

<sup>31</sup> Lyotard zit. nach Sander, S. 238.

<sup>32</sup> Lyotard, S. 116.

Lyotard'schen Ästhetik schlägt Welsch eine „Kultur des blinden Flecks“<sup>33</sup> vor und beschwört damit eine Haltung, die sich skeptisch „gegen all die schönen und etablierten Angebote des Ästhetischen“<sup>34</sup> verhält und die „eigene leitende Bildlichkeit“ kritisch befragt.<sup>35</sup>

Zugänge zu einem Bereich, der nicht der Herrschaft des Subjekts unterliegt, sind nicht mit jedem Kunstprodukt gegeben. Musik, die in diesem Sinne sich für das ‚Andere‘, d.h. für das Vergessene, Ausgefilterte offenhält, entsteht mit der Hinwendung zum Geräusch als dem Bereich auditiver Erscheinungen, der in der abendländischen Musikentwicklung der „Entsensibilisierung“ anheim gefallen ist. Lyotard bezieht sich auf die Musik und die musikästhetischen Überlegungen von John Cage, indem er betont, dass mit Einbeziehung des Geräusches – als gewissermaßen lärmende Stille – bestehende Grenzen und Herrschaftsverhältnisse aufgekündigt werden:

„Wenn Cage sagt, es gibt keine Stille, dann sagt er: kein Anderes hat Gewalt über den Ton, es gibt keinen Gott, keinen Signifikanten als vereinigendes Kompositions-Prinzip. Es gibt kein Filtern, keine Ausschlüsse, also auch kein Werk mehr, keine Eingrenzung [...] welche die Musikalität als Bereich bestimmt.“<sup>36</sup>

### Ästhetische Gefühle im Musikunterricht

Die Fragen, die im Zusammenhang mit dem Problem der Undarstellbarkeit ästhetischer Gefühle entstehen, sind für den Musikunterricht dort von Interesse, wo es darum geht, zur Rezeption von Musik anzuleiten. Wie ist mit der Lyotard zugeschriebenen Forderung umzugehen, „dass Subjekte sich von ihren Wahrnehmungen von Welt zuweilen beunruhigen, schockieren oder auch aus der Bequemlichkeit der Alltagsroutine aufstören lassen, dass sie bereit sind, ein Gefühl auszuhalten oder überhaupt zu empfinden, das nicht sogleich seiner besonderen Qualität entkleidet wird, indem es eingeordnet, analysiert oder erklärt wird und damit nicht mehr Gefühl, sondern begrifflich-diskursive Erkenntnis wäre“?<sup>37</sup> Sowohl der Aspekt der Beunruhigung, als auch das Hintanstellen begrifflich-diskursiver Erkenntnis steht in einem Spannungsverhältnis zu dem gewohnten Blick auf die Aufgaben von Schule und Unterricht.

Unabhängig von solcher Art fachdidaktischer Fragen hat sich in den letzten Jahren eine allgemeinpädagogische Aufmerksamkeit für die Gefühlsthematik herauskristallisiert, als deren oft zitierter Anstoß das Buch von Daniel Goleman „Emotionale Intelligenz“ (1995) gilt. In ihm wird die Bedeutung emotionaler Fähigkeiten gegenüber einem Absolutheitsanspruch kognitiver Intelligenz hervorgehoben. Dem liegt die Überlegung zugrunde, dass Verhaltensauffälligkeiten bei Kindern und Jugendlichen oft auf deren Unvermögen zurückzuführen

<sup>33</sup> Welsch: Ästhetik und Anästhetik, S. 85.

<sup>34</sup> Ebd., S. 84.

<sup>35</sup> Ebd., S. 86.

<sup>36</sup> Lyotard, S. 120

<sup>37</sup> Sander, S. 255.



sind, körpersprachliche Signale angemessen zu deuten, so dass zum Beispiel ein versehentliches Anrempeln als absichtliche Provokation wahrgenommen wird. Mit dem Konzept einer „Schulung der Gefühle“ setzt Goleman darauf, Emotionen bewusst zu machen und vernünftig auszuagieren, d.h. zunächst verbal zu artikulieren und gegebenenfalls zu unterdrücken. Übungen zur Körpersprache helfen dabei, Emotionen an anderen wahrzunehmen und zu identifizieren. Bestimmte Regeln – zum Beispiel bis zehn zu zählen, bevor eine Antwort auf eine provozierende Geste gegeben wird – sollen das Anwenden körperlicher Gewalt unterbinden helfen.

In neueren Konzepten der Gefühlsbildung wird eine Fokussierung auf den Aspekt der Kontrollierbarkeit, wie sie für Golemans Ansatz kennzeichnend ist, vermieden. Emotionale Kompetenz wird als Fähigkeit, jede Form von Gefühlserfahrungen in das Selbst zu integrieren, betrachtet, so dass sich der Radius thematisierter Gefühle erweitert. „Gefühle wahrnehmen, unterscheiden, kommunizieren und deren Informationsgehalt angemessen in Denkprozessen und für Handlungen im Sinne der Selbstwirksamkeit (self efficacy) nutzen können“, gilt nunmehr als Grundsatz.<sup>38</sup> Dabei ist allerdings der Fokus auf die Versprachlichung von Gefühlen unverändert. In pädagogischen Kontexten haben Gefühle ihren Ort in der sprachlichen Aufarbeitung und Reflexion.

„Sich seiner Gefühle bewusst werden“ als Aufgabe einer Bildung der Gefühle - die über das Programm zur Schulung der Gefühlskontrolle hinausgeht - ist auch dem Musikunterricht nicht fremd. Die sprachliche Thematisierung musikalischer Empfindungen gehört zum Grundbestand des Musikunterrichts. Eine Grundform musikdidaktischer Inszenierungen bildet in diesem Zusammenhang das Ausloten von Beziehungen zwischen subjektiver Empfindung und musikalischer Struktur im Unterrichtsgespräch: Ein Musikstück wird gehört, die Schüler äußern ihre Eindrücke zu Stimmung und Charakter der Musik, anschließend wird analysiert, welche Merkmale der musikalischen Struktur zu den Eindrücken geführt haben könnten.

Was sich zunächst als erprobte Unterrichtsfigur darstellt, erweist sich mit Blick auf den Topos der Undarstellbarkeit als problematisch. Wenn das ‚Fühlen‘ der Musik unbestimmbar bleibt und bleiben muss – weil es dem begrifflich-diskursiven Sprechen entgegengesetzt ist – dann liegt die Gefahr nahe, dass Worte, die dem individuellen Erleben der Musik angemessen wären, nicht so ohne weiteres gefunden werden können. Zum einen deshalb nicht, weil in dem Gruppengespräch der Klasse die geäußerten individuellen (erlebnishaften) Eindrücke auf das Verständnis von Klasse und Lehrer treffen müssen, zum anderen, weil möglicherweise das erklungene Faktum (noch) gar nicht ‚erlebt‘ wurde, d.h. die Schüler nicht ‚ergriffen‘ hat. Bevor nun die objektive Struktur in ein Verhältnis zu dem subjektiven ‚Fühlen‘ der Musik

---

<sup>38</sup> Klann-Delius: Sich seiner Gefühle bewusst werden, S. 94.

gesetzt werden kann, müssten von didaktischer Seite Räume für das Erleben von Musik geschaffen werden.

Es wäre zu einfach diese Räume ausschließlich in der musikalischen Reproduktion, im Musizieren zu suchen. Zwar ist gerade die musikalische Interpretation ein Ort, an dem sich das ‚Fühlen‘ von Musik Ausdruck verschafft. Selbst der gestrenge Formalist Hanslick billigt der musikalischen Interpretation alles Gefühl zu, das in die Musik hineinzulegen er dem Zuhörer versagt:

„Dem Spieler ist es gegönnt, sich des Gefühls, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Ausbrennen, die heitere Kraft und Freude seines Innern zu hauchen. Schon das körperlich Innige, daß durch meine Fingerspitzen die innere Bebung unvermittelt an die Saite drückt oder den Bogen reißt oder gar im Gesang selbsttönend wird, macht den persönlichen Erguß der Stimmung im Musizieren recht eigentlich möglich.“<sup>39</sup>

Doch ist bekannt, dass das schulische Musizieren – abgesehen davon, dass ihm im Allgemeinen ein anderes Repertoire zugrunde liegt als der Hörerziehung – durch die damit verbundenen Übungsprozesse zu einer Mechanisierung, Automatisierung führen kann, die sich dem Erleben widersetzt. Es kann also nicht gelten, dass das Musizieren im Unterricht in jedem Fall und unabhängig von seiner didaktischen Gestaltung für einen fühlenden Zugang bürgt. Daraus folgt, dass auch das Musizieren der didaktischen Reflexion hinsichtlich der Ermöglichung von Intensität und Ergriffenheit bedarf. Gefragt sind Situationen des Musizierens, die aufmerksames Hinhören und Gestalten eher fordern als eine störungsfreie Motorik. In diesem Sinn argumentiert Hans Schneider für eine experimentelle, an die ungewohnten Klangbereiche Neuer Musik angelehnte Spielpraxis, mit der Intensität evoziert werden kann.<sup>40</sup> Ein zentrales Element dieser Spielpraxis ist die dem Spiel vorgelagerte Vorstellung. Sie lässt sich als Bemühen, eine ‚Empfänglichkeit‘ der Spieler herzustellen, auffassen:

„Für die schulpraktische Arbeit bedeutet dies, dass für das Gelingen und für bleibende Erfahrungen eine ‚künstlerische‘ Haltung ausschlaggebend ist, die wiederum von einer Reflektiertheit, von Intensität und einem gestischen Ausdruck geprägt ist. Jede akustische Äußerung, jede körperliche Aktion, jedes verbale und nonverbale Signal, jedes Gestalten und Wahrnehmen von Zeit, also jedes Element muss von Beginn an mit ‚energeia‘ gestaltet werden, d.h. mit anderen Worten, mit einem ‚Gestus‘ versehen sein und aufgeladen werden.“<sup>41</sup>

Doch auch bezogen auf andere Tätigkeitsbereiche des Musikunterrichts finden sich Ansätze, die sich dem Erleben zuwenden, ohne es zu schnell der Fixierung verallgemeinernder Begriffe oder musikpraktischer Stereotypen zu überlassen. Als ein solcher Ansatz kann z.B. die Sammlung von Praxisvorschlägen in dem von Franz Niermann und Christine Stöger

<sup>39</sup> Hanslick, S. 57.

<sup>40</sup> Schneider: Lose Anweisungen für klare Klangkonstellationen, S. 248 ff.

<sup>41</sup> Ebd., S. 254.

herausgegebenen Band „Aktionsräume – Künstlerische Tätigkeiten in der Begegnung mit Musik“ (1997) gelten. Hier geht es darum, sich in der pädagogischen Vermittlungssituation nicht primär verbalsprachlich der Musik anzunähern, sondern mithilfe anderer künstlerischer Ausdrucksmedien – dem Malen, Schreiben, Bewegen. Dabei reflektieren die Autoren jeweils bezogen auf die einzelnen Transformationsbereiche die Rolle der Sprache und ihre unterschiedlichen Möglichkeiten auf die ästhetische Praxis Bezug zu nehmen. In der Begründung für ihren Ansatz heben die Herausgeber die Erweiterung von Ausdrucksmöglichkeiten hervor – auch hier geht es um die Förderung von ‚Empfänglichkeit‘:

„Das Angebot, einem Musikstück durch künstlerische (auch außermusikalische) Tätigkeiten näherzukommen, eröffnet gerade für musikalische Laien eine Fülle von Möglichkeiten, indem das persönliche Ausdrucksrepertoire vorerst abseits der musikalischen Fachsprache – über weite Strecken überhaupt außerhalb verbaler Kommunikation – erweitert und in Beziehung gesetzt wird.“<sup>42</sup>

Gefühlsbildung im Medium der Musik – so das vorläufige Fazit – wird dort gefördert, wo didaktische Verfahren Räume für das individuelle, situative Erleben schaffen und die sprachliche Verständigung über den ästhetischen Gegenstand durchlässig für subjektive Empfindungsäußerungen halten. Von Bedeutung ist dabei die Entstehung von Intensität im Sinne einer Empfänglichkeit für Eindrücke, die sich der Einordnung in vorhandene Kategorien widersetzen.

## Literatur

Böhme, Hartmut: Gefühle. In: Wulf, Chr. (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim 1997, S. 525-549.

Böhme, Hartmut: Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis. 1998, <http://www3.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/tasten.html> (Stand:18.6.2011).

Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik. (1854) Darmstadt 1991.

Klann-Delius, Gisela: Sich seiner Gefühle bewusst werden. Sprache, Bewusstheit und Selbstaufmerksamkeit. In: Salisch, M.v. (Hg.): Emotionale Kompetenz entwickeln. Memmingen 2004.

Kurth, Ernst: Musikpsychologie. Berlin 1990 (1931).

Langer, Susanne: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Berlin 1965.

Lyotard, Jean-François: Essays zu einer affirmativen Ästhetik. Berlin 1982.

Niermann, Franz / Stöger, Christine (Hg.): Aktionsräume – Künstlerische Tätigkeiten in der Begegnung mit Musik. Modelle – Methoden – Materialien aus DIE KUNST DER STUNDE Wien 1997.

<sup>42</sup> Niermann/Stöger: Aktionsräume, S. 7.

Sander, Sabine: Der Topos der Undarstellbarkeit. Ästhetische Positionen nach Adorno und Lyotard. Erlangen 2008.

Scheer, Brigitte: Gefühl. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe. Bd. 2, Stuttgart 2001/ 2010.

de Sousa, Ronald: Die Rationalität des Gefühls. Frankfurt a. M. 2009 (amerikan. origin.1987),

Schneider, Hans: Lose Anweisungen für klare Klangkonstellationen. Musiken und musikalische Phänomene des 20. Jahrhunderts: ihre Bedeutung für die Musikpädagogik. Saarbrücken 2000.

Stollberg, Arne: Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker. München 2006 (= Beihefte zum Archiv für MuWiss. Bd 58).

Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik. In: Ders. / Pries, Christine: Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard. Weinheim 1991, S. 67-90.

*Dr. Constanze Rora, Professorin für Musikpädagogik und -didaktik an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Forschungsschwerpunkte in den Bereichen Ästhetische Grundlagen des Musikunterrichts und Qualitative Forschung in der Musikpädagogik.*