



## **Musikbezogene Gefühle als Dimension und Bezugspunkt im künstlerischen Unterricht**

Wie Gefühle zum Gegenstand des Geigenunterrichts gemacht werden können

*Leontine Bayer*

### **Einleitung**

Gefühle durch ein Instrument auszudrücken und für andere fühlbar zu machen, scheint ein zentrales Ziel des Instrumentalunterrichts zu sein. So wird häufig ein gefühlvolles Spiel angestrebt, welches über die bloße Ausführung des Notentextes hinausgeht. Doch um dieses Ziel zu erreichen, müssen musikbezogene Gefühle auch eine Dimension und ein Bezugspunkt des Instrumentalunterrichts sein. Der Beitrag widmet sich daher der Frage, ob und auf welche Weise musikbezogene Gefühle als Unterrichtsgegenstand des künstlerischen Unterrichts an Musikhochschulen vermittelt werden können. Konkrete Hinweise für die Instrumentalunterrichtspraxis werden zwar angerissen, jedoch zielen die folgenden Überlegungen vorrangig auf eine theoretische Auseinandersetzung.

Der Artikel geht aus einem Dialog zwischen der Autorin und der Violinpädagogin Konstanze Beyer hervor, der am 22.06.2024 auf der Tagung „Musik als Gegenstand von Unterricht“ an der HMT Leipzig geführt wurde. Für diesen Aufsatz werden Erfahrungsberichte aus der Unterrichts- und Spielpraxis von Konstanze Beyer mit einer phänomenologischen Perspektive auf musikbezogene Gefühle verknüpft. Die Erfahrungsberichte, im Folgenden als Fallbeispiele bezeichnet, wurden auf Grundlage von Gesprächen mit Konstanze Beyer verfasst und sind in ihrer hier dargestellten Form an Vignetten angelehnt, auch wenn es sich bei der vorliegenden Untersuchung nicht um eine Vignettenforschung handelt. Es wird mit der Schilderung einer Situation aus dem Geigenunterricht begonnen, auf die im weiteren Verlauf Bezug genommen wird. Weitere Fallbeispiele beziehen sich auf Reflexionen des Umgangs mit Gefühlen beim Musizieren sowie auf Überlegungen zur Vermittlung von Gefühlen im Unterricht. Die Fallbeispiele sind durch Kursivschreibung vom restlichen Text abgehoben.

### **Fallbeispiel aus dem Geigenunterricht**

*Ein Studierender mit Hauptfach Geige übt seit kurzem ein neues Stück: den zweiten Satz aus der F-Dur-Sonate von Edvard Grieg. Technisch beherrscht er es schon sehr gut, doch fehlt ihm bislang ein Zugang zum Stück. Also besprechen wir im Geigenunterricht bestimmte Merkmale des Stücks, die sich sowohl an Form und Aufbau als auch an Tonverläufen und der*

*Melodie orientieren, die einen bestimmten Charakter vermitteln. Um diesen Charakter näher zu beschreiben, frage ich zum Beispiel, wie die Melodie wirkt: Die Antwort lautet „beschwingt“, es handelt sich um einen 3/4-Takt. Die Stimmung ist trotzdem ernst, das Tongeschlecht Moll. Es entwickelt sich ein Gespräch über das Stück. Beim Blick auf den weiteren Verlauf des Stücks fällt ein Mittelteil auf, der andere, regelrecht kontrastierende Merkmale aufweist. Hier wirkt die Melodie im 3/4-Takt eher fröhlich, die Stimmung ist ausgelassen, das Tongeschlecht Dur. Beim nächsten Spielen, ich begleite ein wenig am Klavier, klingt es anders. Etwas wurde in dem Studierenden ausgelöst. Diese basalen Feststellungen über das Tongeschlecht haben sich auf den Charakter und somit das Gefühl ausgewirkt, welches das Stück dem Musizierenden vermittelt. Für mich als Zuhörende wird das sofort fühlbar.*

*Ich habe auch schon erlebt, dass sich im Erarbeitungsprozess eines vorgegebenen Stücks der Eindruck, der durch solche oben beschriebenen Analysen, Reflexion und nicht zuletzt technischer Aneignung entsteht, durchaus ändern kann. Damit ändert sich auch das Gefühl, welches das Musizieren des Stücks bestimmen wird. Das Gefühl entwickelt sich im Laufe des Erarbeitungsprozesses und verändert den Musizierenden innerlich und äußerlich. Mit der Gestaltungsfähigkeit wächst auch das Fühlen. Neben allen technischen Übungen steht somit immer die Musik im Vordergrund des Unterrichts. Informationen zum Aufbau des Stücks – Tonverläufe, Rhythmus, Tonalität oder Grundcharakter – müssen dafür erkannt und anschließend entschlüsselt werden.*

Das Beispiel wirft die Frage auf, worauf es im künstlerischen Unterricht ankommt, also was der zu vermittelnde Gegenstand ist. Ist es die richtige Technik des Geigespielens? Gerade in Prüfungssituationen kommt es eher darauf an, besonders musikalisch oder gefühlvoll zu spielen, also mithilfe des Instruments Gefühle auszudrücken. Das sind nicht zuletzt Kriterien, nach denen eine Prüfung häufig auch bewertet wird. In dem Beispiel werden die Aspekte „Technik“ und „Gefühl“ gegenübergestellt, wobei hinterfragt werden muss, inwiefern diese miteinander unvereinbar sind. Es bleibt die Frage, ob Gefühle zum Gegenstand des Geigenunterrichts gemacht werden können.

### **Unterrichtsgegenstand als Tätigkeitsdisposition**

Vorweg soll geklärt werden, was ein Unterrichtsgegenstand ist. Es handelt sich dabei nicht um einen materiellen Gegenstand in herkömmlicher Weise, also um irgendein ‚Ding‘. Der Begriff wird meist in der allgemeinen Didaktik verortet und bezeichnet laut des digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache das, was unterrichtet wird.<sup>1</sup> Erweitern lässt sich diese recht ungenaue Definition durch den Erziehungswissenschaftler Wolfgang Sünkel, dessen Definition den hier angestellten Überlegungen zugrunde gelegt wird. Er definiert den Unterrichtsgegenstand als „Tätigkeitsdisposition“: Unterricht soll demnach dazu befähigen, bestimmte gesellschaftlich

---

<sup>1</sup> DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, Unterrichtsgegenstand, der.

anerkannte Tätigkeiten ausüben zu können; diese Tätigkeiten sollen von den Lehrenden vermittelt werden, damit sich die Schüler\*innen diese aneignen können.<sup>2</sup>

Für den Geigenunterricht liegt die Tätigkeitsdisposition scheinbar auf der Hand: Das Geigenspiel ist der Unterrichtsgegenstand – also die richtige Bogenhaltung, saubere Intonation, Fingerfertigkeit, Lagenwechsel oder die technische Bewältigung einer Kreuzer-Etüde. Alles Tätigkeiten, die es zu beherrschen gilt, um Geige spielen zu können, und die daher im Unterricht gelehrt werden müssen. Doch vergegenwärtigt man sich das oben erwähnte Beispiel, stößt diese Bestimmung des Unterrichtsgegenstandes des Geigenunterrichts schnell an seine Grenzen. Dort war das Ausschlaggebende nicht die technisch fehlerfreie Beherrschung der F-Dur-Sonate.

Im folgenden Abschnitt wird zunächst ein Gefühlsbegriff erarbeitet, der anschließend auf Musik übertragen wird. Den Bezugsrahmen stellt eine phänomenologische Perspektive dar. Wie fühlt es sich an, mit Musik umzugehen? Der theoretische Hintergrund wird anschließend mit geschilderten Erfahrungsmomenten von Konstanze Beyer verknüpft. Den Abschluss bildet die für den Hochschulkontext entscheidende Frage nach der Lehr- und Lernbarkeit von musikbezogenen Gefühlen. Eröffnen musikbezogene Gefühle, wie oben beschrieben, Zugänge zur Musik? Und (wie) können diese zum Gegenstand des Geigenunterrichts gemacht werden?

### **Darstellung des zugrundeliegenden Gefühlsbegriffs**

Zu Beginn soll dargelegt werden, was mit dem Begriff ‚Gefühl‘ gemeint ist und warum dieser vom Begriff der Emotion zu unterscheiden ist. „Was Gefühle sind, weiß eigentlich jeder“<sup>3</sup>, schreibt Constanze Rora. Doch gerade die Omnipräsenz des Phänomens lässt es ihr zufolge aussichtslos erscheinen, eine Definition vorzunehmen. Das Feld der Theorien und Konzeptionen rund um das Thema Gefühle ist schier unendlich und das nicht zuletzt, weil es sich dabei um ein interdisziplinäres Problem handelt. Viele Forschungsdisziplinen wie die Psychologie, die Philosophie oder die soziologische Praxistheorie haben sich bereits mit der Frage, was Emotionen bzw. Gefühle sind, beschäftigt. Die Philosophin Sabine Döring stellt sogar infrage, ob es eine Theorie *der* Gefühle überhaupt geben kann.<sup>4</sup> Auch die folgenden Ausführungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr wird ein Begriffsinventar für den weiteren Gang des Beitrages herausgearbeitet, wobei der Schwerpunkt auf die phänomenologische Gefühlstheorie von Hermann Schmitz gesetzt werden soll.

Zunächst liegt es nahe, in einer empirischen Wissenschaft wie der Psychologie nach einem Erklärungsansatz zu suchen. Hauke Egermann stellt fest, dass trotz einer Vielzahl an

---

<sup>2</sup> Vgl. Sünkel, Phänomenologie des Unterrichts, S. 67.

<sup>3</sup> Rora, „Gefühl – Musik – Bildung“, S. 1.

<sup>4</sup> Vgl. Döring, „Allgemeine Einleitung: Philosophie der Gefühle heute“, S. 1.

Emotionsmodellen diese meist darin übereinstimmen, dass Emotionen aus verschiedenen Komponenten bestehen.<sup>5</sup> Solche kognitiven Emotionstheorien erklären die Entstehung von Emotionen situationsabhängig und als Zusammenspiel verschiedener kognitiver Vorgänge.<sup>6</sup> Auch Gebauer et al. greifen auf ein Mehrkomponentenmodell zurück, was den sogenannten Einschätzungstheorien („appraisal theories“) zuzuordnen ist.<sup>7</sup> Ihnen zufolge bestehen Emotionen jeweils aus einer physiologischen Reaktion (z. B. Herzrasen, Schwitzen), einer Handlungsbereitschaft (z. B. Annäherung, Flucht), einem motorischen Ausdruck (z. B. Aufreißen der Augen) und einem subjektiven Gefühl. Das subjektive Gefühl definieren sie auch als „Erleben des emotionalen Zustandes aus der Vollzugsperspektive“.<sup>8</sup> Aus diesem Ansatz lässt sich ableiten, dass die Begriffe ‚Emotion‘ und ‚Gefühl‘ nicht dasselbe meinen. Das Gefühl ist eine Komponente einer Emotion, die das subjektive Erleben einer Emotion beschreibt.

Rein kognitive Ansätze, wie der beschriebene, missachten laut des Psychiaters und Philosophen Thomas Fuchs die leibliche Erfahrung der Gefühle, weil sie nicht in der Lage sind, die „besondere phänomenale Qualität und Subjektivität [einer Emotion] wiederzugeben“.<sup>9</sup> Sie können also nicht beschreiben, wie es sich anfühlt, eine Emotion am eigenen Leib zu spüren. Das oben beschriebene psychologische Emotionsmodell reicht für die vorliegende Betrachtung deshalb nicht aus. Zwar lässt sich mithilfe der Emotionskomponenten gut beobachten und beschreiben, was im Umgang mit Musik passiert: die Gänsehaut beim Hören eines Musikstücks (physiologische Reaktion), die Bereitschaft zum Hüpfen zur Musik (Handlungsbereitschaft) oder wildes Bewegen der Arme oder Weinen zur Musik (Ausdruck einer Emotion). Doch das Modell ist nicht in der Lage, die subjektive Komponente einer Emotion in Bezug auf Musik, das subjektive Gefühl beim Musikhören oder -machen, zu beschreiben. Für diese Abhandlung wird ein Gefühlsbegriff gesucht, mit dessen Hilfe sich beschreiben lässt, wie es sich leiblich anfühlt, Musik zu machen oder zu hören. Die Beschreibung der leiblichen Erfahrung eines Gefühls ist aus phänomenologischer Perspektive möglich, was im Folgenden genauer ausgeführt wird.

Weil der Begriff ‚leiblich‘ im weiteren Verlauf eine Rolle spielt, soll kurz auf den in der Phänomenologie üblichen Leib-Körper-Diskurs eingegangen und dieser für den Gefühlsbegriff fruchtbar gemacht werden. Wie Lars Oberhaus erläutert, gehen die Begriffe ‚Leib‘ und ‚Körper‘ auf zwei unterschiedliche Auffassungen menschlicher Existenz zurück:

---

<sup>5</sup> Vgl. Egermann, „Zum Zusammenhang von musikalischer Erwartung und Emotion“, S. 327f.

<sup>6</sup> Vgl. Piotraschke, Gefühle im Musikunterricht, S. 116.

<sup>7</sup> Vgl. Gebauer et al., „Was sind Emotionen?“, S. 17.

<sup>8</sup> Ebd., S. 25.

<sup>9</sup> Fuchs, „Verkörpernde Emotionen. Emotionskonzepte der Phänomenologie“, S. 95.

Der Körper repräsentiert das Analytische, Objektivierbare und Mechanische, indem er z. B. in der Medizin untersucht werden kann. Der Leib dagegen zeichnet sich durch Individualität, Subjektivität und Expressivität aus.<sup>10</sup>

Mit Bezug auf Maurice Merleau-Ponty führt er aus, dass der Leib ein „Medium der Weiterfahrung und Grundphänomen des menschlichen Seins schlechthin“<sup>11</sup> sei. Eine körperliche Erfahrung wäre demnach so etwas wie eine Gänsehaut, weil sie als messbares Phänomen untersucht werden kann. Eine leibliche Erfahrung beschreibt hingegen die subjektive Erfahrung von etwas.

Ergänzend soll der Leibbegriff von Hermann Schmitz, auf den weiter unten Bezug genommen wird, hinzugezogen werden. Laut Schmitz ist jegliche Wahrnehmung leiblich. „Ich spreche, wenn ich ‚leiblich‘ sage, nicht vom sichtbaren und tastbaren Körper, sondern vom spürbaren Leib [...]“.<sup>12</sup> Weiter führt er aus:

*Leiblich* ist, was jemand in der Gegend (nicht immer in den Grenzen) seines Körpers von sich selbst, als zu sich selbst gehörig, spüren kann, ohne sich der fünf Sinne, namentlich des Sehens und Tastens, und des aus deren Erfahrungen gewonnenen perzeptiven Körperschemas (der habituellen Vorstellung vom eigenen Körper) zu bedienen [Hervor. i. Orig.].<sup>13</sup>

Schmitz' Leibverständnis verweist zwar auf die Unterscheidung zwischen dem „tastbaren Körper“ und dem „spürbaren Leib“, macht jedoch gleichzeitig die Verschränkung von Leib und Körper deutlich, um die es im Weiteren noch geht.

Mit den folgenden Ausführungen soll versucht werden, die leibliche Erfahrung von Gefühlen näher zu beschreiben. Dafür erweist sich der Begriff des ‚leiblichen Spürens‘ als gewinnbringend. Rora bezieht sich dabei auf Hartmut Böhme, der das Fühlen mit der Doppelempfindung des Tastsinns in Verbindung bringe: „Tasten ist zugleich Berührt-Werden“<sup>14</sup>. Hartmut Böhme bezeichnet das von ihm bezeichnete eigenleibliche Spüren als „autoreflexiv[e] Selbstgegebenheit des eigenen Leibes“<sup>15</sup>. Mit anderen Worten: „Man kann nicht *etwas spüren*, ohne zugleich *sich zu spüren* [Hervor. i. Orig.]“<sup>16</sup>. Laut Böhme müssen Gefühle vom Leib her gedacht werden. Die Existenz körperlicher Erfahrungen von Gefühlen soll hier aber nicht abgestritten werden. Vielmehr gehen leibliche und körperliche Erfahrungen Hand in Hand.

Mit ‚Gefühl‘ aus phänomenologischer Perspektive ist laut Wolfgang Fuhrmann die Erfahrung einer Emotion aus der Ich-Perspektive gemeint, die in der leibgebundenen

<sup>10</sup> Oberhaus, „Hier tanzt der Leib!“, S. 2.

<sup>11</sup> Oberhaus, Musik als Vollzug von Leiblichkeit, S. 117.

<sup>12</sup> Schmitz, Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie, S. 34–35.

<sup>13</sup> Ebd., S. 35.

<sup>14</sup> Rora, „Gefühl – Musik – Bildung“, S. 2.

<sup>15</sup> Böhme, „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne“.

<sup>16</sup> Ebd.

Selbstwahrnehmung verankert ist.<sup>17</sup> Die Leibesempfindung, oder anders gesagt die Erfahrung einer Emotion am eigenen Leib, eben das Gefühl, lässt sich mithilfe von Hermann Schmitz, dem Begründer der sogenannten „Neuen Phänomenologie“, weiter ausdifferenzieren. Schmitz unterscheidet zwischen subjekt- und objektgebundenen Gefühlen: der leiblich-affektiven Betroffenheit, dem Fühlen von Gefühlen auf der Seite des Subjekts, und dem Gefühl als Atmosphäre bzw. dem Gefühlsraum auf Objektseite.<sup>18</sup>

Ich beginne mit den objektgebundenen Gefühlen. Menschen sind laut Schmitz in der Lage, Gefühle aus der Distanz wahrzunehmen, ohne direkt von ihnen betroffen zu sein.<sup>19</sup> Den objektiven Gefühlen als „räumlich ergossene Atmosphären“<sup>20</sup> schreibt er eine gewisse Eigenständigkeit zu, d. h. sie sind nicht notwendigerweise von einem fühlenden Subjekt abhängig.<sup>21</sup> Sie existieren demnach auch, wenn sie von keinem anwesenden Subjekt gefühlt werden. Ein Beispiel dafür ist die angespannte Stimmung bei Prüfungen: Irgendetwas „hängt in der Luft“, was aber nicht ausschließlich von einem einzigen Objekt oder Subjekt ausgeht.

Die subjektgebundenen Gefühle beschreiben das individuell empfundene Gefühl. Wir fühlen Gefühle, weil sie uns leiblich ergreifen und wir sie am eigenen Leib spüren. Das nennt Schmitz affektives Betroffensein und beschreibt es als Betroffensein eines Subjektes von entweder leiblichen Regungen (z. B. Müdigkeit oder Schmerz) oder von objektgebundenen Gefühlen, d. h. von Gefühlen als Atmosphären, wodurch die objektgebundenen Gefühle wiederum zum subjektiven Gefühl des betreffenden Subjektes werden können.<sup>22</sup>

Das Besondere bei Schmitz ist, dass er Gefühle nicht mehr ausschließlich als Bestandteil der Innenwelt erlebender Subjekte versteht, sondern auch als ausgebreitete Atmosphären; er unterscheidet zwischen der subjektiven Seite des Gefühlslebens als leiblich-affektives Betroffensein und den Gefühlen als ausgebreitete Atmosphären auf Objektseite. Jürgen Vogt beschreibt den von Schmitz benannten „Gefühlsraum“ als ein „Zwischen“.<sup>23</sup> Ihm zufolge sind Gefühle weder bloß den Subjekten, die sie erfahren, noch den Objekten, von denen sie (als Atmosphären) ausgehen, zuzurechnen: „Gefühle, so könnte man formulieren, finden zwar im Subjekt statt, sie sind aber nicht allein auf das Subjekt und seine seelische Verfasstheit zurückzuführen“.<sup>24</sup>

---

<sup>17</sup> Vgl. Fuhrmann, „Musikalischer Ausdruck und musikalische Subjektivität“, S. 85.

<sup>18</sup> Vgl. Schmitz, Der Gefühlsraum, S. 98.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 91ff.

<sup>20</sup> Schmitz, Der Leib, der Raum und die Gefühle, S. 23.

<sup>21</sup> Vgl. Schmitz, Der Gefühlsraum, S. 103.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 138.

<sup>23</sup> Vgl. Vogt, „Musikpädagogik und Gefühl“, S. 33f.

<sup>24</sup> Ebd., S. 34.

## Musikbezogene Gefühle

Nun möchte ich zeigen, dass sich Hermann Schmitz' Gefühlsverständnis auf die Wahrnehmung von Musik übertragen lässt. Musik kann einerseits gefühlt werden, zum Beispiel beim Singen im Chor oder beim Hören einer Lieblingsmusik. In Bezug auf Musik handelt es sich aber nicht immer zwingend um Gefühle, die Musikschafter im Moment des Komponierens, Interpretierens und Improvisierens (oder auch Hörens) fühlen. Ganz im Gegenteil: Komponieren kann etwas höchst Rationales sein und beim Geigespielen kann man auch an etwas ganz anderes denken. Ich kann ein Stück zudem als (objektiv) traurig identifizieren, ohne davon selbst (subjektiv) traurig zu werden. Ich kann mich aber auch von einem Musikstück affizieren lassen, wodurch dieses Gefühl zu meinem eigenen wird. Die von der Musik intendierten Gefühle und meine eigenen können, müssen aber nicht identisch sein.

Auf der einen Seite wird Musik von einem erlebenden Subjekt individuell gefühlt. Mit anderen Worten geht es auf Subjektseite um die gefühlsbezogene Wahrnehmung von Musik, bei der das eigenleibliche Spüren eine Rolle spielt. Auf der anderen Seite geht von Musik ein Gefühlsraum aus, der wiederum von einem Subjekt gefühlt wird. Laut Vogt hängt die Art und Weise, in der mich ein Musikstück berührt, davon ab, wie ich die Musik leiblich erfahre.<sup>25</sup> Die Leiblichkeit des Subjekts und die mit der Musik zusammenhängende Atmosphäre hängen eng miteinander zusammen: „Kein Gefühlsraum der Musik ohne Subjekt, das wiederum leiblich in diesen eingelassen ist“.<sup>26</sup> Dies soll im nächsten Abschnitt vertieft werden.

## Anwendung auf die Fallbeispiele

Nun möchte ich den Versuch unternehmen, das oben entwickelte Gefühlsverständnis auf die Erfahrungsberichte von Konstanze Beyer zu übertragen und diese in Bezug auf die hier erarbeitete phänomenologische Perspektive einzuordnen. Wie oben bemerkt, geht es auf Subjektseite um das individuell empfundene Gefühl, also das leibliche Spüren einer Emotion in Bezug auf Musik; musikbezogene Gefühle erfahren wir leiblich, sie sind auf Subjektseite leibgebunden. Auch Jürgen Vogt verweist in diesem Sinne auf die leibliche Grundlage musikalischer Wahrnehmung und somit auf die Wahrnehmung im Sinne der Aisthesis.<sup>27</sup> Ein von Musik betroffenes Subjekt fühlt dies als affektiv-leibliches Betroffensein. Das kann mit leiblichen Regungen, aber auch körperlichen Zuständen wie einer Gänsehaut einhergehen. Die Leibgebundenheit musikbezogener Gefühle zeigt sich in der folgenden Schilderung einer Musiziersituation.

*Beim Musizieren macht sich ein Gefühl bemerkbar, eine Kombination aus Durchdringen des musikalischen Stoffes und dem physischen Erleben. Es versetzt – manchmal gezielt,*

---

<sup>25</sup> Vgl. Vogt, „Musikpädagogik und Gefühl“, S. 34.

<sup>26</sup> Ebd., S. 35.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 35.

*manchmal spontan – in einen Zustand, der sehr gegenwärtig und trotzdem nicht reflektiert sein muss. Es hat fühlbare Intensität, Einmaligkeit, aktives Erleben ohne den Versuch, dafür Worte zu finden.*

Das Musizieren wird hier als ein fühlender Zustand des Subjekts beschrieben, der „sehr gegenwärtig und trotzdem nicht reflektiert“ ist. Körperlich messbare Zustände wie eine Gänsehaut oder ein rasender Puls kommen nicht zur Sprache, sondern die leibliche Erfahrung des Gefühls im Moment des Musizierens steht im Mittelpunkt der Beschreibung. Es geht um das Spüren von Musik am eigenen Leib. Das Gefühl wird als intensiv beschrieben und zeichnet sich durch Einmaligkeit aus. Die im Beispiel ausgedrückte Kombination aus „Durchdringen des musikalischen Stoffes und dem physischen Erleben“ kann als Versuch gedeutet werden, sprachlich die Doppelempfindung des Fühlens auszudrücken: Leibliches Spüren von Musik bedeutet immer zugleich, sich selbst zu spüren.

Dass auch einzelne Töne als sinnliches Erlebnis wahrgenommen werden können, zeigt das nächste Beispiel, in dem der Klang der leeren Saite beim Stimmen des Instrumentes am eigenen Leib gespürt wird. Hier kommt wiederum die leibliche Grundlage der musikalischen Wahrnehmung zum Tragen, deren Ausgangspunkt die unmittelbar sinnliche Wahrnehmung im Sinne der Aisthesis ist, worauf Vogt verweist (s. o.).

*Jeder Ton kann zu Musik werden. Selbst das Stimmen des Instruments ist Musik, weil es um Klang geht. Der spezifische Klang der leeren Saite kann Gefühle insofern befördern, weil das freie Schwingen der Saiten auch ein sinnliches Erlebnis ist: Resonanz des Klangkörpers, freie Bewegungen des rechten Arms, ohne dass an die linke Seite schon Aufgaben gestellt sind.*

Auch das hier Beschriebene kann mit dem Begriff des eigenleiblichen Spürens von Böhme in Verbindung gebracht werden. Böhme, der nicht nur die sinnliche Wahrnehmung, sondern alle Emotionen als Abkömmlinge des Tastsinns beschreibt, geht von der Doppelempfindung des Gefühls aus, laut dem wir im Moment des Spürens von etwas (wie hier dem Klang der leeren Saite) immer auch uns selbst spüren.<sup>28</sup> Auch wenn es sich bei dem im Beispiel beschriebenen Gefühl, das durch das Schwingen der leeren Saite beim Stimmen hervorgerufen wird, nicht um einen musikalischen Gefühlsraum im oben beschriebenen Sinne handelt, eröffnet die Herleitung des Fühlens vom Tastsinn eine interessante Perspektive. Beim Stimmen der leeren Saite kommt etwas anderes zum Tragen, nämlich das eigenleibliche Spüren des Klanges.

Musik und Klang werden leiblich gespürt, was die Subjektseite musikbezogener Gefühle auszeichnet. Die Leibgebundenheit musikbezogener Gefühle zeichnet sich dabei durch Doppelempfindung aus: Im Moment des Spürens von Klang und Musik, spüre ich zugleich mich selbst.

---

<sup>28</sup> Vgl. Böhme, „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne“.

Auf Objektseite kann Musik als Gefühlsraum oder Atmosphäre beschrieben werden. Musik selbst könne laut Vogt Gefühlsräume eröffnen.<sup>29</sup> Das Subjekt, welches leiblich in diesen Gefühlsraum eingebettet ist, und der musikalische Gefühlsraum sind dabei nicht unabhängig voneinander zu betrachten: Dass ein Subjekt leiblich anwesend ist, ist die Grundvoraussetzung dafür, dass der von Musik ausgehende Gefühlsraum wahrgenommen wird.<sup>30</sup> Diese von Vogt beschriebene Verschränkung des fühlenden Subjekts mit dem musikalischen Gefühlsraum wird im folgenden Fallbeispiel deutlich.

*Bestimmte Musik macht sichtlich etwas mit Menschen. Es wieder hören zu wollen, nochmal und nochmal, das hat sicher mit Gefühlen zu tun. Die Tonkonstellation erreicht die Zuhörenden und macht sie froh oder drückt sie nieder. Manche Musik ruft direkt zum Tanz auf, kein Fuß hält da still. Andere Musik macht wiederum ganz ruhig. Beim Musikmachen selbst das zu fühlen, was froh macht oder was bedrückt, oder was zum Tanzen aufrufen oder ganz viel Ruhe transportieren soll, das ist dann der aktive Teil des Musikmachens. Beim Spielen geht es dann darum, zum Beispiel den Notentext nach außen zu bringen.*

In diesem Beispiel beschreibt Konstanze Beyer, wie von Musik ein Gefühlsraum ausgeht, der sich gefühlsmäßig auf den Menschen auswirkt. Das Fühlen von Musik wird darüber hinaus sogar als Bedingung des Musizierens beschrieben, den Ausdruck der Musik nach außen zu transportieren und für andere fühlbar zu machen.

Doch wie lässt sich erklären, dass von Musik ein Gefühlsraum ausgeht? Warum macht uns manche Musik „froh“ oder „bedrückt“ uns? Schnell ergeben sich bei der Bestimmung der objektbezogenen musikbezogenen Gefühle Schwierigkeiten. Es wäre beispielsweise eine problematische Behauptung zu sagen, Musik habe Gefühle, denn sie ist schließlich kein Lebewesen. Auch ist Musik kein Gefäß, in dem Gefühle irgendwie drinstecken. Doch scheint manche Musik mit bestimmten, immer gleichen Gefühlen konnotiert zu sein, was am Beispiel des Alt-Rezitativs *Die Freude wird zur Traurigkeit* aus Bachs Kantate BWV 26 *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* demonstriert werden soll. Das Beispiel zeichnet sich durch ein enges Verhältnis zwischen Text und Musik aus: In dem Moment, wo aus der Freude die Traurigkeit wird, steht ein verminderter Moll-Akkord. Dabei ist davon auszugehen, dass es sich nicht um etwas der Musik Immanentes handelt, sondern dass bewusst musikalische Mittel eingesetzt werden, die wiederum ein Gefühl transportieren sollen.

---

<sup>29</sup> Vgl. Vogt, „Musikpädagogik und Gefühl“, S. 34.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 35.

3. *Recitativo*

Alto

Continuo Organo (bez.)

Org.

Die Freu - - - - - de wird zur Trau-rig-keit, die

Notenbeispiel 1: Rezitativ *Die Freude wird zur Traurigkeit* aus Johann Sebastian Bachs Kantate BWV 26 *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*<sup>31</sup>

Als Ausweg aus der oben beschriebenen Problematik sollen Theorien musikalischen Ausdrucks hinzugezogen werden. Mithilfe dieser Theorien soll erklärt werden, wie der oben beschriebene musikalische Gefühlsraum zustande kommt.

Der Musikwissenschaftler Wolfgang Fuhrmann versteht musikalischen Ausdruck zunächst einmal als „musikalisch geformter Ausdruck menschlicher Emotionen“.<sup>32</sup> Bestimmten Musikstücken kann ihm zufolge ein musikalischer Ausdruck zugesprochen werden, weil sie sich so anhören, „als wären sie traurig, fröhlich [...] [Hervor. i. Orig.]“.<sup>33</sup> Die Wahrnehmung musikalischer Expressivität ist ihm zufolge auch nicht beliebig, sondern findet immer innerhalb eines kulturellen Rahmens statt. Ausdrucksqualitäten werden häufig ähnlich wahrgenommen, auch wenn sie sich in der genauen Differenzierung unterscheiden.<sup>34</sup> Dies könnte erklären, warum wir Bachs Einsatz des verminderten Moll-Akkords in Verbindung mit dem Wort Traurigkeit intuitiv verstehen.

Fuhrman bezieht sich auf die Konturtheorie des angloamerikanischen Musikwissenschaftlers und -philosophen Peter Kivy. Dessen Annahme nach *ist* Musik nicht traurig, sondern trägt bloß die Merkmale von Traurigkeit.<sup>35</sup> Kivy verdeutlicht dies an einem Bernhardiner-Hund: Der Hund sieht traurig aus, er *ist* aber nicht traurig.<sup>36</sup> Es besteht Kivy zufolge eine gewisse Analogie bzw. Ähnlichkeit zwischen menschlichem Ausdrucksverhalten und musikalischem Ausdruck:

„In other words, there seems to be a direct analogy between how people look and sound when they *express* the gardenvariety [*sic*] emotions [...] and how music sounds or is described when it is perceived as *expressive* of those same emotions [Hervor. i. Orig.]“.<sup>37</sup>

Thomas Dworschak stellt in Bezug auf diese Theorie fest, dass Kivy das Hören von Trauer als Ausdruck der Musik streng davon trennt, Trauer auch zu fühlen.<sup>38</sup> Diese Trennung stützt die

<sup>31</sup> Bärenreiter Verlag, 1968, Hg. von Alfred Dürr, S. 49.

<sup>32</sup> Fuhrmann, „Musikalischer Ausdruck und musikalische Subjektivität“, S. 83.

<sup>33</sup> Ebd., S. 89.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 90f.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 92.

<sup>36</sup> Vgl. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, S. 37.

<sup>37</sup> Ebd., S. 37.

<sup>38</sup> Vgl. Dworschak, *Hörbarer Sinn*, S. 189.

These, dass subjekt- und objektgebundene musikbezogene Gefühle miteinander einher gehen können, aber nicht zwingend müssen. Ein (z. B. nach kulturellen Konventionen) wiedererkanntes Gefühl in der Musik muss nicht zwingend zum eigenen subjektiven Gefühl werden.

Es gibt jedoch auch Ansätze, wie der von Gerson Reuter, die grundsätzlich in Frage stellen, dass Musik überhaupt emotionale Gehalte in sich trage. Ihm zufolge fehle ein Subjekt, das überhaupt etwas ausdrücken könne, und somit auch eine Emotion.<sup>39</sup> Reuter geht davon aus, dass Hörer\*innen expressive Gehalte durch ihre (kognitive) Vorstellungskraft in ihre Musikerfahrung hineinbringen. Dieses „Hören-als“ sei als Ergebnis des Hineinwachsens in eine musikalische Praxis zu verstehen.<sup>40</sup> Ihm zufolge hören wir in Bachs Rezitativ Traurigkeit, weil wir dies als kognitive Vorstellung in die Musik hineintransportieren. Dieser Ansatz widerspricht der Theorie der Leiblichkeit von Gefühlen, weil die Wahrnehmung musikalischer Expressivität von der kognitiven Interpretation des Subjekts abhängt.

Auf weitere Ausdruckstheorien, die jeweils den Anspruch erheben zu erklären, wie musikalischer Ausdruck zustande kommt, kann aus Platzgründen hier nicht weiter eingegangen werden. Im nächsten Abschnitt sollen einige didaktische Überlegungen zu musikbezogenen Gefühlen im Instrumentalunterricht angeführt werden, wobei es sich mehr um Anregungen als um konkrete Hinweise handelt.

### **Musikbezogene Gefühle als Gegenstand des künstlerischen Unterrichts**

Bisher wurde deutlich gemacht, dass musikbezogene Gefühle sowie das Fühlen von Musik und Klang, abgeleitet von der Doppelpemphindung des Tastsinns, eine Dimension des Geigespielens sind. Das haben die geschilderten Erfahrungsmomente gezeigt. Zum Schluss soll sich der Frage nach der Lehr- und Lernbarkeit musikbezogener Gefühle gewidmet werden und somit der Frage, ob sich musikbezogene Gefühle als Unterrichtsgegenstand überhaupt anbieten.

Hierfür soll erneut an das Anfangsbeispiel erinnert werden, wo einem Studierenden zunächst der Zugang zum Stück fehlt. Der Studierende spürt die musikalischen Nuancen noch nicht, übergeht Kontraste, variiert (noch) nicht in der Klangfarbe. Infolge einer Reflexion der eigenen Wahrnehmung sowie der Analyse von Melodie, Tongeschlecht und Charakter des Stückes im Unterricht tritt eine Änderung des Spiels ein. Dies geschieht unmittelbar, ohne dass Fragen der (technischen) Ausführung eigens thematisiert werden. Die Situation ist einerseits von Aspekten des Wissens um musikalische Konventionen und andererseits von Aspekten des individuellen Spürens von Musik bestimmt. Ausdruck und Gestaltung sind dabei Termini, die im Laufe eines Erarbeitungsprozesses im Geigenunterricht häufig verwendet werden. Die im

---

<sup>39</sup> Vgl. Reuter, „Die Rolle der Vorstellungskraft für unsere Musikwahrnehmung“, S. 627f.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 635.

ersten Beispiel beschriebenen Gegenpole „Technik“ und „Gefühl“ lösen sich auf, wenn man sich die Verschränkung von Leib und Körper vergegenwärtigt: leibliches Spüren, die Ebene des Gefühls, und körperliches Spüren, die Ebene der technischen Beherrschung des Instrumentes, sind keine Gegensätze, sondern existieren nur miteinander.<sup>41</sup>

Mit Bezug auf die Theorien von Schmitz und Kivy ließe sich formulieren, dass der Studierende lernen muss, das objektive musikbezogene Gefühl zu erkennen, um es anschließend selbst zu fühlen. Dazu kommt, dass er lernen muss, dies auf dem Instrument technisch umzusetzen. Da Körper und Leib miteinander verschränkt sind, gehen das Fühlen der Musik und die musikalisch technische Gestaltung Hand in Hand. Indem der Studierende sein Spielverhalten und sich infolgedessen beispielsweise die Klangfarbe verändert, fühlt er die Musik anders.

Nur stellt sich die Frage, wie Ausdruck und Gestaltung in einen musikalischen Vortrag eingebracht werden können. Das zu erarbeiten, ist Ziel des künstlerischen Unterrichts. Ohne ein gefühlsbezogenes sowie kognitives Durchdringen einer Komposition wird es keine überzeugende Gestaltung geben. Das für sich selbst Musizieren und das Eintauchen in Klang, Töne und Tonkonstellationen kann dabei als Voraussetzung beschrieben werden, um das Fühlen von Musik zu ermöglichen. Technische Aspekte und Ausdrucksverhalten müssen im Unterricht Hand in Hand gehen, wie es der beschriebene Leib-Körper-Diskurs nahelegt.

Es müssen auf Seiten der Studierenden aber auch die technischen Möglichkeiten geschaffen werden, ein bestimmtes Ausdrucksverhalten umsetzen zu können. Oft legt sich das Bewusstsein zur technischen Ausführung aber über die musikalische Idee. Die Gefühle müssen dann im Unterricht erst geweckt werden. Dafür braucht es eine Haltung zum Stück, die entstehen muss.

Musikbezogene Gefühle können zum Unterrichtsgegenstand gemacht werden, indem, wie oben am Beispiel der Grieg-Sonate beschrieben, die musikalischen Mittel erkannt und entschlüsselt werden. Mitfühlen und Nachfühlen kann im Unterricht angeregt werden. Dabei berufen wir uns ständig auf bestimmte musikalische Muster und Vorgaben: für Trauer oder Freude, oder Tanz oder Ruhe. Dies zu erkennen und zu entschlüsseln ist sowohl ein kognitiver als auch ein gefühlsbezogener Lernprozess. Mit der Stimme oder dem Instrument musikbezogenen Gefühlen nachzugehen und diese hörbar und nachfühlbar zu machen, ist eine wichtige Dimension im künstlerischen Unterricht.

Eine weitere Möglichkeit, musikbezogene Gefühle zum Gegenstand des Unterrichts zu machen, ist die freie Improvisation. Diese ist anders als im Jazz oder in der Populärmusik im klassischen Instrumentalunterricht zwar (bisher) weniger gängig, doch lassen sich auch hier

---

<sup>41</sup> An dieser Stelle sei auf einen Beitrag von Julia von Hasselbach verwiesen. Die Autorin beschreibt darin, welche klangphysikalischen und biomechanischen Kriterien im Streichinstrumentenspiel erfüllt sein müssen, damit diese zu einer gefühlvoll wirkenden Klanggestaltung genutzt werden können. Vgl. von Hasselbach, „Für ‚lebendige‘ und ‚beziehungsfähige‘ Töne im Streichinstrumentenspiel“, S. 78.

gefühlsmäßige Felder erschließen, die weniger kognitiv wie bei einem vorgegebenen Stück, sondern spontan erschlossen werden. Der Annäherungsprozess an Gefühle kann bei improvisierter Musik – ob frei oder nach Vorgaben – unmittelbar und zeitlich gesehen oft schneller erfolgen als bei der Erarbeitung eines vorgegebenen Stücks. Diesen Ansatz beschreibt Konstanze Beyer folgendermaßen:

*Die freie Improvisation kann zunächst über lange Töne, ruhige Bewegungen oder Tonschichtungen erarbeitet werden. Dadurch entwickelt sich bei den Studierenden eine andere Wahrnehmung der Klänge, als wenn im Unterricht von Noten ausgegangen wird, die korrekt abgespielt werden müssen. Denn beim Spielen nach Noten kommen zusätzliche Anforderungen hinzu, die sich zum Beispiel auf den technischen Bereich beziehen oder auf musikalische Gestaltungsmittel. Diese Anforderungen fallen beim freien Improvisieren zunächst weg, wodurch Gefühle frei entfaltet werden können. Die Improvisation kann über kleine Vorgaben wie ein ‚dunkelroter‘ oder ‚goldgelber‘ Klang gestaltet werden oder über ein vorgegebenes Bild, welches mit einer bestimmten Stimmung assoziiert wird. Oder es wird versucht, Erlebnisse oder Gefühle wie ‚Traurigkeit‘ oder ‚Fröhlichkeit‘ in Klang umzusetzen. Die Erfahrung aus der Unterrichtspraxis zeigt, dass Studierende meist sehr unterschiedlich auf solche Spielvorgaben reagieren. Doch worauf es ankommt, ist, dass sie darauf reagieren. Solche Vorgaben können Assoziationen oder Gefühle wecken, die in improvisierte Musik – in Töne, Tonfolgen, Rhythmen etc. – umgesetzt werden. Die Aufgabe der Lehrperson ist es herauszufinden, welche Improvisationsvorgaben bei den Studierenden Zugänge zu Gefühlen wecken. Die Erfahrung, die dabei entsteht, welche Gefühle Töne unvorbereitet erzeugen, kann den Zugang zu Gefühlen sehr unterstützen. So können gerade über das freie Improvisieren musikalische Gefühlsräume eröffnet werden, die dann in das Spiel von komponierter Musik übertragen werden, wo sie sich gebunden an stilistische Merkmale wiederfinden.*

## **Fazit**

In diesem Beitrag wurde eine phänomenologische Perspektive auf musikbezogene Gefühle eingenommen, mit deren Hilfe geschilderten Erfahrungsmomente von Konstanze Beyer eingeordnet wurden. Gefühle mithilfe der Stimme oder einem Instrument auszudrücken und für Zuhörende fühlbar zu machen, kann als Unterrichtsgegenstand, verstanden als Tätigkeitsdisposition, im künstlerischen Unterricht vermittelt werden. Dafür müssen im Unterricht Möglichkeitsräume geschaffen werden. Improvisation kann so ein Raum sein, um beispielsweise das eigenleibliche Spüren von Klängen zu erfahren. Zudem müssen musikalische Merkmale, die zu einem bestimmten Gefühl führen, im Unterricht entschlüsselt werden. Das Gefühl kann ganz individuell sein. Leib und Körper sind dabei stets zusammen zu denken. Die wichtigste Voraussetzung, musikbezogene Gefühle durch ein Instrument oder

eine Stimme für andere fühlbar zu machen, ist es, die Musik selbst zu fühlen. So können musikbezogene Gefühle zum Gegenstand des künstlerischen Unterrichts werden.

### Literaturverzeichnis

Böhme, Hartmut: Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis. 1998, <https://www.hartmutboehme.de/static/archiv/volltexte/texte/tasten.html> (Stand: 29.01.2025).

Döring, Sabine A.: Allgemeine Einleitung: Philosophie der Gefühle heute. In: Döring, Sabine A. (Hg.): Philosophie der Gefühle (5. Auflage). Frankfurt am Main 2009, S. 12–68.

DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: Unterrichtsgegenstand, der, online verfügbar: <https://www.dwds.de/wb/Unterrichtsgegenstand> [zuletzt gesehen: 03.01.2025].

Dworschak, Thomas: Hörbarer Sinn. Philosophische Zugänge zu Grundbegriffen der Musik. Freiburg 2017.

Egermann, Hauke: Zum Zusammenhang von musikalischer Erwartung und Emotion. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 10 (2), 2013, S. 327–342. Online verfügbar: <https://doi.org/10.31751/725> [zuletzt gesehen: 03.01.2025].

Fuchs, Thomas: Verkörperte Emotionen. Emotionskonzepte der Phänomenologie. In: Kappelhoff, Hermann / Bakels, Jan-Hendrik / Lehmann, Hauke & Schmitt, Christina (Hg.): Emotionen. Ein Interdisziplinäres Handbuch. Berlin 2019, S. 95–101.

Fuhrmann, Wolfgang: Musikalischer Ausdruck und musikalische Subjektivität. Umriss einer Theorie. In: Stolzenberg, Jürgen (Hg.): Ausdruck in der Musik. Theorien und Formationen. München 2021, S. 83–114.

Gebauer, Gunter / Holodynski, Manfred / Koelsch, Stefan & Scheve, Christian von: Was sind Emotionen? Gebauer, Gunter / Holodynski, Manfred / Koelsch, Stefan & Scheve, Christian von (Hg.), Von der Emotion zur Sprache: Wie wir lernen, über unsere Gefühle zu sprechen. Weilerswist 2017, S. 17–33.

von Hasselbach, Julia: Für 'lebendige' und 'beziehungsfähige' Töne im Streichinstrumentenspiel. Eine Reaktion auf Peter Röbbkes Einleitung zu *Das Musizieren und die Gefühle*. In: Krause, Martina & Oberhaus, Lars (Hg.): Musik und Gefühl: Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Perspektive. Hildesheim 2012, S. 67–88.

Kivy, Peter: Introduction to a Philosophy of Music. Oxford 2002.

Oberhaus, Lars: Musik als Vollzug von Leiblichkeit. Zur phänomenologischen Analyse von Leiblichkeit in musikpädagogischer Absicht. Essen 2006.

Oberhaus, Lars: Hier tanzt der Leib! Wie sich Körper- und Leiberleben im Tanz unterscheiden. In: Zeitschrift für Ästhetische Bildung ([www.zaeb.de](http://www.zaeb.de)) 2 (1), 2010, S. 1-14.

Piotraschke, Maximilian: Gefühle im Musikunterricht. Eine hermeneutische Studie zur Relevanz leiblicher Affektivität für musikpädagogisches Denken und Handeln. Rostock 2022. Online verfügbar: [https://rosdok.uni-rostock.de/resolve/id/rosdok\\_disshab\\_0000002815](https://rosdok.uni-rostock.de/resolve/id/rosdok_disshab_0000002815), [zuletzt gesehen: 25.04.2024].

Reuter, Gerson: Die Rolle der Vorstellungskraft für unsere Musikwahrnehmung: Das Phänomen des Hörens-als. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 63 (4), 2015, S. 625–643.

Rora, Constanze: Gefühl – Musik – Bildung. In: Zeitschrift für Ästhetische Bildung ([www.zaeb.de](http://www.zaeb.de)) 3 (1), 2011, S. 1–12.

Schmitz, Hermann: Der Leib, der Raum und die Gefühle. Um eine Vorr. verm. und aktualisierte Neuaufl. der Ausg. von 1998. Bielefeld 2007.

Schmitz, Hermann: Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie. Freiburg, München 2009.

Schmitz, Hermann: System der Philosophie. Dritter Band: Der Raum, Zweiter Teil: Der Gefühlsraum [1969]. Neuausgabe. Freiburg, München 2019.

Sünkel, Wolfgang: Phänomenologie des Unterrichts. Weinheim 1996.

Vogt, Jürgen: Musikpädagogik und Gefühl: Zu Geschichte und Gegenwart eines problematischen Verhältnisses. In: Krause, Martina & Oberhaus, Lars (Hg.): Musik und Gefühl: Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Perspektive. Hildesheim 2012, S. 17–39.

**Leontine Bayer** studierte die Fächer Musik und Deutsch für das gymnasiale Lehramt an der HMT und Universität Leipzig. Seit 2024 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im ESF-Projekt „Sprache – Musik – Wahrnehmung“ an der Hochschule für Musik Dresden und promoviert zum Thema Sprechen über musikbezogene Gefühle bei Schüler\*innen der Sekundarstufe I und II.

**Konstanze Beyer** studierte in Leipzig Violine und Violinpädagogik. Sie war langjährig an einer Musikschule tätig und ist seit 2013 Dozentin für Violine am Institut für Musikpädagogik der HMT Leipzig, seit 2021 als apl. Professorin. In ihrer Lehrtätigkeit lehrt sie physiologisch orientierte Spielweise und bezieht dabei Ansätze aus der Musikkinesiologie und ihre künstlerischen Erfahrungen als Musikerin mit ein. Sie ist seit 30 Jahren Konzertmeisterin des Leipziger Barockorchesters.