

Powered by Emotion

Zu Bedeutung und Grammatik der musikalischen Sprache · Von Kai Degenhardt

(erschien zuerst in: Kai Degenhardt, Roll Over Song & Dance, Essen 2008)

„Ich hege eine politische Abneigung gegen die Musik. [...] Ich gehe nicht zu weit, wenn ich sie für politisch verdächtig erkläre.“

Thomas Mann¹

„Deutschland war der Ort, an dem es möglich gewesen war, dass es KZ-Kommandanten gab, die wunderbare Bach-Konzerte spielen konnten.“

Rolf Clemens Wager²

Ich weiß, die allermeisten Musikliebhaber hören das gar nicht gerne, aber das hilft ja nu mal nicht: Reine Musik, ohne Text, hat aus sich selbst heraus keine Bedeutung! Jedenfalls nicht außerhalb ihres eigenen kompositorischen Gehalts. Sie ist nicht referentiell, d.h. sie bezieht sich nicht auf Sachverhalte in der Welt. Wie soll sie auch? Sie besitzt zwar wie die Sprache Regeln, eine Art Grammatik, besteht in komplexen zeitlichen Mustern, hat Melodie, Rhythmus, Groove und Sound. Es gibt auch eine allgemeine musikalische Zeichenlehre, und wie die wörtliche Rede kennt auch die Instrumentalmusik Thema, Essenz, Floskel, Verzierung, Wiederholung und ähnliche, der Linguistik bzw. der Rhetorik verwandte Begriffe. Wie die Sprache, wird auch Musik ganzheitlich wahrgenommen. Wir hören nicht Frequenzen und ihre Obertöne in versetzten zeitlichen Abständen und machen dann Wörter oder Melodien daraus; wir hören Wörter und Melodien gleich als solche. Musikalische Muster haben aber, anders als Sprache, keine eigene Semantik.

Klingt nach Mistgabel

Es gibt in der Musik nämlich keine Vokabeln im fremdsprachlichen Sinne, sodass mit rein musikalischen Ausdrucksmitteln auch nichts in der Welt verbindlich bezeichnet werden kann. Musik ist nicht fähig, eine Mistgabel darzustellen, soll Richard Strauss einmal gesagt haben, und damit hatte er Recht. Sie kann auch durch die raffinierteste Nachahmung oder Tonmalerei nicht annähernd ausdrücken, was ein einfaches Wort oder die banalste Kinderkritzelei im Handumdrehen vermag. Musik ist nicht gegenständlich und kann es, im Gegensatz zur Malerei, auch dann nicht sein, wenn sie es wollte. Sie hat daher auch keine Erzähl-Struktur:

Sachverhalte und Handlungsabläufe sind mit Tönen, Rhythmen und Akkorden nicht darstellbar. Natürlich können ausübende Instrumentalisten einen narrativen, plaudernden oder rhetorischen Gestus einnehmen. Die gespielte Musik ist – ohne Text – dadurch aber nicht in der Lage, auch nur das Geringste Partikelchen an Außenwelt zu vermitteln.

Auch wenn in der Musikgeschichte hundertfach dahingehende Versuche unternommen worden sind. Von den pompösen Schlachtmusiken des Barock über die „Vogelkadenz“ in Beethovens „Pastorale“ bis zur Wagnerschen Illustrationstechnik, die Eisler so kommentierte: „Wenn von einem Hund gesprochen wird, bellt es im Orchester, wenn von einem Vogel gesprochen wird, zwitschert es im Orchester, wenn vom Tod gesprochen wird, werden die Herren Posaunisten bemüht, in der Liebe gibt es die geteilten hohen Geigen in E-Dur, und beim Triumph setzt das bewährte Schlagwerk auch noch mit ein. Das ist unerträglich.“³

Alle diese Stücke der Programmmusik oder der Oper; wären sie nicht so beschriftet oder bebildert – „Die Vier Jahreszeiten“, „Wellingtons Sieg“, „Szene am Bach“, „Hummelflug“, „Siegfrieds Rheinfahrt“, „Bilder einer Ausstellung“ und wie sie alle heißen –, man könnte aus ihnen alles Mögliche raushören bzw. in sie hinein interpretieren. Die Tatsache, dass das Auge die dingliche Welt vermittelt, nicht aber das Ohr, hinterlässt ihre Spur auch in der ästhetischen Wahrnehmung: Der musikalischen Illustrationstechnik haftet, wenn man sie nur akustisch wahrnimmt, immer etwas Komisches, Nicht-Ganz-Ernst-Gemeintes an. Etwa wie wenn einer beim Gesellschaftsspiel ‚Activity‘ einen Filmtitel pantomimisch darstellen soll.

Nur dadurch, dass bestimmte Konfigurationen, musikalische Gestalten und Sounds im Verlauf der Musikgeschichte zu Modellen wurden, die wiederholt eingesetzt und bewusst immer wieder als Illustrationen oder Kodierungen für die gleichen Gegenstände oder Gefühlsregungen erhalten mussten, wurde gezeitigt, dass gewisse musikalische Klischees, auch ohne Text oder Bebilderung, heute automatisch mit bestimmten Ausdrucksgehalten assoziiert werden und dadurch schließlich ausdrucksvoll an sich scheinen.

Ein solcher, quasi reflexartiger Assoziationsvorgang setzt bei jedem Hörer ein gewisses Maß an musikalischer Erfahrung und geronnener Hörgewohnheit voraus. Die entsprechenden kulturellen Prägungen erhielt man früher in Konzertsälen, Opern- und Operettenhäusern. Heute dagegen wird man von Hollywood-Soundtracks und Fahrstuhl-Muzak, TV-Serien-Melodien, Tier- und Reise-Dokus etc. sowie den tausenden von Videoclips und Werbespots,

die einem im Alltag um die Ohren geballert werden, praktisch überall und zu jeder Zeit musikalisch konditioniert. Die Bilder und Situationen, bei denen Erlebnisse, Stimmungen, Handlungen oder Erwartungen mit parallel dazu gehörter Musik im Gedächtnis verknüpft werden, sind heute, im Vergleich zu früher, um ein vielfaches potenziert. Die damit verbundene Herausbildung und Verankerung von standardisierten musikalischen Mustern, mit denen Erinnerungen austapeziert werden, findet entsprechend häufiger und nachhaltiger statt.

Sie spielen unser Lied, Schatz

Den wahrscheinlich stärksten Zusammenhang zwischen Musik und Erinnerungen sowie den damit konnotierten Emotionen stellt der in der Wissenschaft tatsächlich so genannte „Darling, they’re playing our tune-Effekt“ dar. Jeder hat die Erfahrung gemacht, dass nicht nur das Lied, bei dem man sich zum ersten Mal verliebt hat, sondern auch andere Musikstücke ganz bestimmte Erinnerungen hervorrufen. Man spricht dabei von so genannten episodischen Assoziationen. Der durch ein Musikstück abgerufene Gedächtnisinhalt birgt dabei immer auch einen Nachhall des erlebten emotionalen Befindens in sich, weshalb man oft geneigt ist, der Musik zu unterstellen, sie transportiere diese Gefühle. Das ist aber nicht richtig. Die Emotion, oder besser: die Erinnerung daran ist schon davor vorhanden, sie wird lediglich durchs Musikstück-Hören wieder in den mentalen Arbeitsspeicher befördert.

Ein sehr berühmtes Beispiel für diesen Effekt, das zwar nichts mit Musik zu tun hat, aber auf demselben Mechanismus beruht, ist die berühmte Roman-Szene bei Marcel Proust aus dem ersten Teil von „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ – die Madeleine-Episode: Der Erzähler erkennt den Geschmack jener Madeleine wieder, die seine Tante ihm früher, in Lindenblütentee eingetaucht, regelmäßig verabreichte, und „in der Sekunde nun, da dieser mit den Gebäckkrümeln gemischte Schluck Tee meinen Gaumen berührte, zuckte ich zusammen und war wie gebannt durch etwas Ungewöhnliches, das sich in mir vollzog. Ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb, hatte mich durchströmt.“⁴ Mit einem Mal steigt vor dem geistigen Auge des Erzählers das unermessliche Gebäude seiner Kindheitserlebnisse auf – mit allen Bildern, Klängen, Geschmäckern und Gerüchen.

Der Trick des menschlichen Gehirns dabei ist, dass aufgrund winziger, vertrauter Zeichen ganze erlebte Begebenheiten erinnert werden, inklusive dabei Gesehenem, Gehörtem, Gefühltem und Gerochenem. Der „verzaubernde“ Effekt wird dabei häufig dem diesen

sinnlichen Vorgang auslösenden Gegenstand gutgeschrieben. Dessen besondere Beschaffenheit ist dafür allerdings egal; es muss sich nur um Geruch, Geschmack oder eben Musik handeln. Die Einzelheiten sind schnurz und vollkommen individueller Natur. Der Schlüssel muss ins Schloss passen.

Die Mittelmeer-Mandoline

Weniger individuell und in ihrer Intensität vermutlich reduzierter, dafür aber allgemeinverbindlicher sind Erinnerungen und Anwendungen, die durch „öffentliche“ musikalische Kennungen hervorgerufen werden, welche aufgrund der Penetranz, mit der sie im Zusammenhang mit immer denselben Bildern oder darzustellenden Seelenlagen wieder und wieder bemüht werden, beinahe wie Markenlogos funktionieren. Sozusagen die Zweite Liga der durch Musik hervorgeholten Stimmungs-Souvenirs. Hier ein paar Beispiele:

Der Werbekomponist Klaus Wüsthoff⁵ hat bereits vor 30 Jahren eine ganze Reihe von Soundklischees aufgelistet und in einer „Instrumententabelle der Gebrauchsmusik“ zusammengefasst, die auch heute noch Gültigkeit für sich beanspruchen kann – wenn auch mit Abstrichen und Ergänzungen:

Tabelle 1: Typische Instrumentenklischees

<u>Instrument</u>	<u>Bedeutung</u>	<u>Bemerkung</u>
Akkordeon	Paris, Seefahrt, Volksmusik	richtet sich nach der gespielten Melodie
Balalaika	Russland, Folklore	klischeegebunden; mit Akkorden noch „russiger“
Bongos	Urwald	oft mit anderen Trommeln
Bouzouki	Griechenland, Folklore	Lindenstraße: „Bei Familie Sarikakis“
Conga (meist 2)	Lateinamerika	Urlaub, Softdrinks, Lebensfreude
Cembalo	Barock	leise aber scharf, Perücken und Brokat-Kostüme
Dudelsack	Schottland	der Bordunton verleiht den Highland-Charakter
English Horn	Eis, Schnee	scharfe, traurige Melodien
Flöte	Folklore, Landpartie	der Schäfer grüßt
Hawaii-Gitarre	Südsee	es gibt kaum ein platteres Klischee
Horn (Waldhorn)	Jagd, Wald, Feld	einfache, weiche Melodien
Kastagnette	Spanien	barfüßig, vollbusig, schwarzhaarig.
Klarinette	Bayern, Oldtime-Jazz, Jiddisch	je nach Melodieführung
Konzert-Gitarre	Spanien, Classic	je nach Anschlagsart; Flamenco oder Bach-Fuge
Kirchenorgel	sakral, feierlich	klings stets nach Sonntag oder Hochzeit
Mundharmonika	Blues, Südstaaten, Wasser	je nach Melodieführung
Mandoline	Italien, Mittelmeer	„Zitteraal“-Tremolo; der Venedig-Effekt
Panflöte	Folklore, Natur	fährt ein Auto zur Panflöte, hat es Hybrid-Antrieb
Sitar	Indien, 60er-Jahre-Hippies	jammernder Drahtklang, klischeegebunden
Trompete	Militär, Jazz	je nach Melodieführung,
Tuba	Bayern	Volksmusik
Zither	Alpen	<i>Der dritte Mann</i>

Quelle: Klaus Wüsthoff, Die Rolle der Musik in der Film-, Funk- und Fernsehwerbung, Berlin 1978, S. 38 ff. zitiert nach: Manfred Spitzer, Musik im Kopf, S. 422 bzw. Claudia Bullerjahn, Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, S.82

So weit, so abgeschmackt: Kommt der König zu Besuch, ertönt die Fanfare, geht es ums einfache Volk, sind Fidel und Drehleier am Start. Man kennt das. Der Anteil der Film- und Werbemusik an der Herausbildung solch assoziativer Bedeutungs-Floskeln kann im Grunde kaum überschätzt werden. Wie formal und inhaltlich idiotisch es dabei mitunter zugeht und wie fernab von jeder selbst gemachten persönlichen Erfahrungen das stattfindet, stellt man fest, wenn man sich mal klar macht, wie oft man in seinem Leben eigentlich schon Mandolinen am Mittelmeer gehört hat, Bongos im Urwald oder Hawaii-Gitarren in der Südsee.

Und wenn „das Ländliche“ als solches repräsentiert werden soll, wird's für gewöhnlich vollends belämmert: Hochgebirge – Streichertremolo mit signalähnlichem Hornmotiv. Feld und Wiese – lyrische Flötenmelodie. Natur im Sinne der trivialsten Denkgewohnheiten. Als Gegensatz zur Stadt, als das Reich, wo die Menschen angeblich aufatmen können. Es ist der heruntergekommene und selber längst standardisierte Naturbegriff aus der Lyrik des neunzehnten Jahrhunderts, der immer noch verbraten wird. Und die Klänge werden wie Streichkäse oben drauf geschmiert.⁶

Aber Instrumentenklischees erfahren von Zeit zu Zeit auch Updates: Wenn heute jemand von „spacigen“ Sounds spricht, meint er in der Regel Synthesizer-Klänge aus der Frühphase elektronischer Musik-Tüfteleien. Weil Einiges des damaligen Gezwitschers und Gefiepses auch bei der Programmierung der ersten Tele- und Videospiele verwendet wurde, in denen Asteroide zerschossen und außerirdische „Cosmic Aliens“ abgewehrt werden mussten, sind sie heute als Weltraum-Sounds kodiert. Ist natürlich vollkommener Stuss. Im Weltraum gibt es, wie jedes Kind weiß, wegen des dort herrschenden Vakuums überhaupt keine Geräusche. Aber was soll's?!

Auch die Natur-Klischees haben in ihrer musikalischen Konnotation inzwischen eine neue, archaisch-esoterische Erweiterung erfahren: So werden Ruhezone von Saunalandschaften und Fitnessclubs gern mit leisem Urwald- oder vermeintlichem Naturvolk-Soundgewaber beschallt. Dass soll ein Gefühl des harmonischen Einklangs von Mensch, Natur und Universum auf die Gäste übertragen. Es unterstellt und verfestigt ganz nebenbei auch eine

globetrottel-neokolonialistische Vorstellung von den lieben langen Tag erdverbunden und entspannt in der Landschaft rumsummsenden Indigena und Aborigines.

Getrauert wird in Moll

Aber auch jenseits von Instrumenten- und Soundklischees, von denen vorstehend natürlich nur ein kleiner Ausschnitt beleuchtet wurde, gibt es noch andere, eher kompositorisch zu nennende Strukturstandards, denen, wegen ihrer gewohnheitsmäßigen Verwendung in bestimmten Zusammenhängen, Bedeutung, vor allem auf emotionaler Ebene, zugewiesen wird. Im hiesigen „westlichen Kulturkreis“ – das wurde auch anhand einiger empirischer Untersuchungen herausgefunden – können folgende klassische Wechselbeziehungen zwischen musikalischen Merkmalen und Empfindungen festgestellt werden:

Tabelle 2: Musikalische Merkmale und zugeschriebene Emotionen

<u>Emotion</u>	<u>Musikalische Merkmale</u>
ernst, feierlich	langsam, niedrige Tonhöhe, regelmäßiger Rhythmus, wenig Dissonanzen
traurig	langsam, niedrige Tonhöhe, Moll, viel Dissonanz
fröhlich	schnell, hohe Tonhöhe, Dur wenig Dissonanz
erregt	schnell, laut, viel Dissonanz

Quelle: Gabriëlsson / Juslin, zitiert nach: Jörg Schönberger, Musik und Emotionen, Berlin 2006, S. 23

Diese Zuweisungen haben sich zum ganz überwiegenden Teil durch, mitunter viele Generationen übergreifende, kulturelle Einübungen und damit verbundene Prägung und Habituation zu so etwas wie einer allgemein verbindlichen Art und Weise des Hörens verfestigt. Sie liegen dadurch aber nicht etwa „in der Natur der Musik“ oder Ähnlichem begründet.

Wer mal ein bisschen in außereuropäische Musik oder auch solche, die hier vor etwa 1600 entstanden ist, hineinhört, wird bemerken, dass die dem kollektiven Ohr scheinbar so vertraute Dichotomie von Dur – fröhlich / Moll – traurig sonst nirgends existiert: In der orientalischen Musiktradition sind z.B. die Tonarten gar nicht auf die uns bekannten Halbtonschritte (schwarze und weiße Tasten) beschränkt und hören sich für abendländisch sozialisierte Ohren immer „verstimmt“ an. Der scheinbar so fundamentale Dur-Moll-Gegensatz funktioniert nach den Gesetzen der Physik auch nur dann, wenn man die temperierte Stimmung, die erst im 17. Jahrhundert entwickelt wurde, als Norm voraussetzt. Im Mittelalter bestimmten noch acht „Modi“ genannte Kirchentonarten die Musik, die sich alle durch ein spezifisches Muster der Lage der Halbtöne innerhalb einer Tonleiter

auszeichneten. Mit Dur und Moll hatte das nichts zu tun. Das unseren Ohren heute vertraute Konsonanz-/Dissonanz-Empfinden entwickelte sich erst im Anschluss daran.

Noch zu Brahms Zeiten bewertete man die verschiedenen Tonarten außerdem nach den ihnen vermeintlich eigentümlichen Charakteristiken und Stimmungen; etwa: C-Dur – freudig, D-Dur – kriegerisch, A-Dur – ländlich, e-Moll – weiblich usw.⁷ Das war und ist aber Unsinn! Erstens bräuchte man zum Erkennen der jeweiligen Tonartfunktion ein „absolutes Gehör“. Über ein solches verfügen aber nur ca. 0,01 % der Menschen. (Übrigens ist diese Fähigkeit bei Asiaten hoch signifikant häufiger als bei Nicht-Asiaten). Und zweitens haben sich die Tonarten in ihrer absoluten Höhe über die Jahre hinweg geändert. Man hört Beethovens Es-Dur Sinfonie heute tatsächlich schon im damaligen E-Dur.⁸

Ein paar wenige anthropologische Konstanten scheint es aber dennoch auch bei der Wahrnehmung und Empfindung musikalischer Muster zu geben. So gibt es praktisch in allen Kulturen Wiegenlieder, mit denen Eltern ihre Kinder beruhigen und in den Schlaf singen. Überall auf der Welt sind das langsame, fast immer gesungene Musikstücke. Meistens stehen sie im Dreivierteltakt, der durch die Frequenz und den Bewegungs-Rhythmus des Schaukelns bestimmt ist. Das Schaukeln ist Bestandteil der Einschlaf-Zeremonie – all around the world. Die Gleichförmigkeit zeigt sich auch daran, dass Wiegenlieder der verschiedensten Kulturen spontan als solche erkannt werden können.⁹

Man kann daraus ableiten, dass es interkulturell auch noch einige andere, relativ stabile Interpretationsweisen von akustischen Sachverhalten gibt – vor allem in Bezug auf unterschiedliche Tempi. Bei Angst, Anstrengung und schneller Bewegung rast der Puls, der, das weiß jeder, der ein Instrument spielt, wie eine Art inneres Metronom fungiert. Beim zufriedenen Wohlfühlen, aber auch bei Niedergeschlagenheit und Trauer, sind Herzschlag und Atmung dagegen ruhig und langsam. Das bestimmt natürlich auch die Bedeutungszuweisungen von schnellen bzw. langsamen Musikstücken.

Ob die zugeordneten Emotionen beim Hören bestimmter Stücke oder Passagen allerdings tatsächlich empfunden werden, oder ob den gehörten Tönen und Rhythmen der entsprechende Charakter eher auf rationale Weise, „eiskalt“ zugeschrieben wird, ist eine ganz andere Frage, die sich schwerlich messen lässt. Es ist aber zu vermuten, dass es durchaus auch zu so etwas wie „Ansteckung“ von Stimmungen beim Musikhören kommt. Stimmungen sind hierbei als

das „emotionale Kleingeld“ zu verstehen. Als eine Art Wetterlage, Tönung, Trübung oder Aufhellung von Erlebnissen. Eine Art Tagesform, im Allgemeinen schwächer und weniger variabel, dafür aber länger andauernd als die so genannten „Gefühle“.¹⁰ Letztere sind hier als zeitlich begrenzte, deutlich in körperlichen Reaktionen bemerkbare Zustände zu verstehen.

Gänsehaut pur

Auch diese „Big Emotions“, in der Forschung „Thrills“ genannt, denen gerne eine kathartische Wirkung im Sinne der Lösung innerer Konflikte bescheinigt wird, lassen sich durch Musikhören auslösen. Dies wurde mehrfach untersucht und gilt heute als wissenschaftlich belegt. Das Erleben solcher Zustände wurde von den getesteten Personen meist als angenehm geschildert und als ein Schauer oder ein Kitzeln beschrieben, oft begleitet von Gänsehaut, Seufzen, Herzklopfen, Tränen und plötzlichen Veränderungen in der Stimmungslage. Zwei Studien wollen sogar herausgearbeitet haben, dass sich die emotionalen Reaktionen der Versuchspersonen auf bestimmbar harmonische, rhythmische oder melodische Strukturen eines gehörten Stücks bezogen.¹¹ Zusammengefasst sehen die Testergebnisse so aus:

Tabelle 3: Strukturmerkmale von Musikpassagen, die emotionale körperliche Reaktionen hervorrufen

<i>Emotionale Reaktion</i>	<i>Eigenschaft</i>	<i>typische Stücke</i>
Tränen	<ul style="list-style-type: none"> – Harmoniefolge zur Tonika absteigender Quinten – melodische Höhepunkte, Vorhalte – melodische bzw. harmonische Sequenz 	Takt 1 bis 6 des dritten Satzes der 2. Symphonie von Sergej Rachmaninoff, Akt 2 in „La Bohème“ von Puccini an der Textstelle „Donde lieta usci“ (Mimi verlässt Rudolfo) Whitney Huston – „I Will Always Love You“
Gänsehaut, Schauer	<ul style="list-style-type: none"> – plötzlicher Harmoniewechsel – plötzlicher Wechsel von Dynamik – enharmonische Verwechslung 	Takt 228 aus „Verklärte Nacht“ von Arnold Schönberg, Whitney Huston – „I Will Always Love You“, Guns’n’Roses – „November Rain“,
Pulserhöhung	<ul style="list-style-type: none"> – wiederholte Synkopen – hervortretendes Ereignis früher als erwartet 	Takt 191 des letzten Satzes des vierten Klavierkonzerts von Ludwig van Beethoven

Quellen: Sloboda, J.A. Music structure and emotional response: Some empirical findings. *Psychology of Music*, 19, 110-20, zitiert nach: Jörg Schönberger, *Musik und Emotionen*, S. 44 f., bzw. Manfred Spitzer, *Musik im Kopf*, S. 390, und Jörg Schönberger, a.a.O., S. 87 ff.

Den Hardcore-Gruffie möchte ich allerdings sehen, dem bei Whitney Hustons „I Will Always Love You“ die Tränen in die Augen schießen. Und von welcher Art die Schauer sind, die Adornos „gänzlich adäquatem“ Hörer (aus der „Einleitung in die Musiksoziologie“), der spontan beim zweiten Satz von Weberns Streichtrio dessen verschiedene Formteile zu benennen weiß, über den Rücken laufen, wenn er das E-Gitarrensolo in „November Rain“ hört, kann ich mir vorstellen.

Im Ernst: Ich glaube ja gerne, dass solche emotionalen Phänomene hier und da beim Hören von Musik ausgelöst werden – wenn man entsprechend vorgestimmt ist und die nötige innere Bereitschaft mitbringt. Dies irgendwelchen herausgehobenen, musiktheoretisch vergleichbaren kompositorischen Mustern zuzuschreiben, halte ich allerdings für abenteuerlich.

Man beachte, dass die eine der beiden Untersuchungen, die das herausgearbeitet haben will, an gerade mal 83 Teilnehmern durchgeführt wurde, von denen 34 professionelle Musiker waren, und auch nur klassische Musik berücksichtigt wurde. Und die zweite Studie war zwar etwas breiter angelegt (193 Testpersonen), wurde aber via Internet und nur anhand eines Online-Fragebogens durchgeführt. Das hatte zur Folge, dass ca. 85 % der Befragten unter 35 Jahre alt waren. Viele der dortigen „Thrill“-Erlebnisberichte lesen sich wie glühende Fanschwärmereien für bestimmte Bands und Popstars. Andere lassen erkennen, dass sehr einschneidende biographische Ereignisse im Sinne der „Darling, they're playing our tune-Theorie“ mit einem Musikstück verbunden waren.

Das spricht alles dafür, dass es auf einer ganz allgemeinen, sehr stark kultur- und milieubezogenen Ebene zwar so etwas wie eine Grammatik musikalischer Ereignisse geben mag, bei deren Verletzung im Sinne von Unerwartetheit emotionale Reaktion auftreten kann – aber nicht muss. Die Möglichkeiten sind auch so stark individualisiert und voneinander verschieden, dass man beim besten Willen keine seriöse, wissenschaftlich-systematische Erklärung darüber abgeben kann, wann und warum Menschen von Musik „geflasht“ werden.

Rainald Goetz in Donaueschingen

Das übernimmt auch besser das sich selbst gern als „Diskurs“ überhöhende Feuilleton-Geschnatter – in E-Musik und Pop. Was dabei regelmäßig an kulturwissenschaftlichem und erkenntnistheoretischem Wissen in die Waageschale geworfen wird, wie mit der eigenen

Intellektualität auf der einen und der berühmten „Sinnlichkeit“ auf der anderen Seite rumgehubert wird, wenn es ums Beschreiben von musikalischem Ausdruck und dessen Bedeutungen geht, – das spottet wirklich jeder Beschreibung.

Fürs Pop-Gebrabbel hat Rainald Goetz das so formuliert: Es gibt keine vernünftige Weise, über Pop zu reden, als sich „hingerissen über das Hinreißende zu zeigen“.¹² Und das klingt dann so: „Warum sagt Musik genau das, was ich sagen muss. Sie sagt: Sehnsucht, Wille, Überschwang, Passion, Triumph. [...] Es ist der Moment, wo man mehr versteht, als man versteht, wo man zustimmt und nicht weiß wozu, außer dieser Verschwörung, die die restliche Welt ausschließt und so alles, den ganzen Kosmos, einschließt. Für das Gute, für Wahrheit, Versöhnlichkeit, für Friede.“ (Rainald Goetz, *Rave*)¹³

Für die E-Musik-Aficionados sind die jährlich stattfindenden Musiktage in Donaueschingen willkommener Anlass, sich ins Zeug zu schmeißen: „Mit brutalen Streicherpizzikati, die Schicksalsschlägen gleichen, mit zerlaufenden, fast unartikulierten Geräuschpartien und hartnäckig auf Metallplatten wütenden Schlagzeugern verwandelte André das Klangbild in eine so wüst wie erhaben daliegende Landschaft.“ (taz) – oder: „Huber spannt zwischen den Extremen einer geräuschnahen „Musica funebre“ aus Kontrabassflageoletten und einer als „Musica di spazio“ dritteltönig schwebenden Sphäre höchster Geigentöne ein ungemein farbiges, fein ziseliertes, so subtil wie plastisch ausgehörtes Universum auf: ein Werk, das alle Fragen nach einer inhaltlichen Programmatik durch seine pure ästhetische Überzeugungskraft hinwegfegt.“ (FAZ)¹⁴

Wo sie Recht haben...

Demagogie oder Klassenkampf

Dass hier nicht der Eindruck entsteht, ich verträte die Auffassung, ein Klang, eine Melodie oder auch ein Musikstück gelte nur dann etwas und habe nur dann einen Wert oder Belang, wenn es auch auf Anderes, Außermusikalisches verweist. Im Gegenteil! Es soll lediglich festgestellt werden, dass ohne einen begleitenden Text, Kontext, Interpretation oder externen Verweis jedes Musikstück in seiner Bedeutung zunächst einmal unbestimmt und dem Innenraum der Hörer-Subjektivität überlassen bleibt. Ohne Kindheitserinnerungen, Bildassoziationen und Körpergefühle, also ohne kulturelle Prägung, bleibt es ein leeres Geräusch. Das muss ja nicht schlecht sein!

Musik lässt sich deshalb aber auch wunderbar einsetzen und benutzen, um andere Inhalte emotional aufzuladen und damit „rüber zu bringen“. Sie setzt an, das ganze Universum der privaten Konnotationen wachzurufen. Die verklärte Erinnerung an ursprüngliche Erfahrungen auf der einen, das Spiel der Assoziationen, die das Verführerische an erinnerungsträchtigen, suggestiven Bildern und Vorstellungen ausmalen, auf der anderen Seite. Sie schmeichelt den bestehenden Dispositionen ihrer Hörer und lässt sie – gerade weil sie sich in den dargebotenen kleinen Privatmythologien aus Tönen und akustischen Zeichen, wie man so sagt: „wiederfinden“ – sich die Huckepack übermittelte Text- oder Kontext-Message zu Eigen machen.¹⁵ „Musik ist eine Hure, die mit jedem Text geht“, hat Ernst Bloch gesagt.

Daher kann sie aber auch wunderbar fungieren im Sinne der letzten von Brechts „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“, nämlich als List sie zu verbreiten, die als ihre fortschrittlichste Funktion nicht zu unterschätzen ist.

Eisler wurde 1948 vom berüchtigten McCarthy-Ausschuss gegen „unamerikanische Umtriebe“ vorgeworfen, er vertrete die Auffassung, Musik diene dem Klassenkampf. Er verteidigte sich damit, dass diese Theorie nicht von ihm sei, sondern auf Napoleon zurückgehe. Der habe beim Hören der „Marseillaise“ gesagt: „Die ist mir lieber wie dreihundert Kanonen.“¹⁶ Und sie hatte einen guten Text!

¹ in: Der Zauberberg, S. 157 f.

² in: junge Welt vom 18.10.2007; S. 8 (Interview: „Wir wollten den revolutionären Prozess weitertreiben“)

³ Hanns Eisler, Über die Dummheit in der Musik, S. 391

⁴ Marcel Proust, In Swanns Welt, S. 66 ff.

⁵ Klaus Wüsthoff, Die Rolle der Musik in der Film-, Funk- und Fernsehwerbung, S. 38 ff.

⁶ Adorno/Eisler, Komposition für den Film, S. 19

⁷ vgl. Tabelle bei Wolfgang Weller: www.wellermusik.de/Padagogik/Tonarten/tonarten.html

⁸ Hanns Eisler in: Nathan Notowicz, Wir reden hier nicht von Napoleon, S. 168

⁹ Manfred Spitzer, Musik im Kopf, S. 385 f.

¹⁰ Peter Winterhoff-Spurk, Kalte Herzen, S. 129 ff.

¹¹ John Sloboda, Music structure and emotional response: Some empirical findings, *Psychology of Music*, 19, 110 ff. bzw. Jörg Schönberger, Musik und Emotionen, Saarbrücken 2006

¹² zitiert nach: Peter Wicke, Soundtracks, in: Grasskamp u.a. (Hg.), Was ist Pop?, S. 115

¹³ zitiert nach: Felix Klopotek, Words don't come easy, in: Bonz u.a. (Hg.), Popjournalismus, S. 72

¹⁴ jeweils vom 24.10.2007

¹⁵ vgl. Pierre Bourdieu, Der Einzige und sein Eigenheim, S. 54 f.

¹⁶ Hanns Eisler in: Nathan Notowicz, Wir reden hier nicht von Napoleon, S. 204