

5. F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*; Hrsg.: M. Plaza et al., Krakau 2011, S. 144
6. *Świat na krawędzi. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*, Krakau 2000, S. 173–174
7. http://www.technovelgy.com/ct/Science_List_Detail.asp?BT=Medical
8. H. G. Stratmann, *Using Medicine in Science Fiction. The SF Writer's Guide to Human Biology*, Cham 2016
9. *Disability in Science Fiction. Representations of Technology as Cure*; Hrsg., K. Allan, Pallgrave MacMillan, New York 2013
10. Vgl.: H. G. Stratmann, 482–484, D. Binns, *The Bionic Woman: Machine or Human?*, [in:] K. Allan, S. 89–101.
11. F. Pohl, *Człowiek plus*; Hrsg.: M. Marszał, Warschau 1986, S. 150. [ebook]
12. G. Bear, *Pieśń krwi*; Hrsg.: K. Sokołowski, Warschau 1992, S. 72 [ebook]
13. N. Stephenson, *Epoka diamentu*; Hrsg.: W. Szypuła, Warschau 2018, S. 10
14. N. Spinrad, *Aniolowie Raka*, Hrsg.: M. Gębicka-Frać, [in:] *Niebezpieczne wizje*, H. Ellison, Olsztyn 2002, S. 637
15. Ebd., s. 636
16. Vgl. np. T. Leary, *Agenci ewolucji*; Hrsg.: D. Misiuna, Warschau 2017
17. J. Weng, et al, *Autonomous Mental Development by Robots and Animals*, »Science« 2001, Nr 291, S. 599–600
18. P. Watts, *Ślepowiedzenie*; Hrsg.: W.M. Próchniewicz, Warschau 2008, S. 323
19. Ebd. S. 214
20. S. Lem, *Summa Technologiae*, Warschau 1996, T. 2, S. 119
21. S. Lem, *Summa Technologiae*, T. 1, S. 242
22. Ebd., S. 268
23. Ebd., S. 273
24. Ebd., S. 277
25. J. G. Ballard, *Wymiatacz dźwięków*; Hrsg.: Z. Uhrynowska-Hanasz, [in:], *Ogród czasu*, Krakau 1983, S. 97
26. Ebd., S. 106
27. Ebd., s. 107
28. J. G. Ballard, *Ścieżka dźwiękowa 12*; Hrsg.: B. Drozdowski, [in:] *Rzeźbiarze chmur*, Krakau 2010, S. 151
29. Vgl.: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1YhW4Y83LKB9rSqBNLwq1c/between-ballards-ears-in-binaural-sound> [gesehen am: 12.08.2019].
30. Th. Disch, *Na skrzydłach pieśni*; Hrsg.: M. Raginiak, Stawiguda 2007
31. J. Brunner, *Na fali szoku*; Hrsg.: M. Jakuszewski, Warschau, 2015, S. 51
32. O. Stapledon, *Last and First Men: A Story of the Near and Far Future*, London 1930

Dariusz Brzostek ist außerordentlicher Professor für Kulturwissenschaften an der Nicolaus-Copernicus-Universität in Toruń, Polen. Seine Forschungsschwerpunkte sind Sound Studies, Science and Technology Studies, Science Fiction und Horror Studies. Sein aktuelles Forschungsprojekt befasst sich mit der frühen polnischen elektronischen Musik (Polish Radio Experimental Studio), der Gegenkultur in Polen, der kommunistischen Science-Fiction sowie der Geschichte des Jazz.

Noch einmal mit Gefühl

Der Einfluss medizinischen Denkens auf die Geschichte der Musikästhetik

James Kennaway

Ein Jeder hat wohl schon einmal über die Möglichkeit nachgedacht, dass die eigene Hörerfahrung kräftige physiologische Effekte haben kann, die von einem Schaudern bis hin zu einem beschleunigten Puls oder erhöhten Blutdruck reichen können. Vielleicht aber besonders jene, die schon einmal die massiven Einwirkungen moderner Amplifizierungstechnologien in ihren Lungen gespürt haben, wissen, dass der Körper buchstäblich mit der Musik resonieren kann. Welche andere Kunstform kommt der Musik mit ihrer unmittelbaren physischen Kraft gleich? Diese Kraft hat seit langem eine wichtige Rolle in Diskussionen über das Potenzial der Musik als therapeutische Form gespielt und, wie ich dies in meinem Buch *Bad Vibrations* darlege, hat zu einer unheimlichen Besorgnis über die angenommene Fähigkeit der Musik gesorgt, Krankheiten hervorzurufen, Hörer*innen zu hypnotisieren oder sie tot umfallen zu lassen. So ist die ganze Angelegenheit einer *Musica Sanae* – die Rolle der Musik für die Gesundheit – häufig als marginaler und vielleicht sogar wunderlicher Aspekt dieser Kunstform Musik dargestellt worden. Auf Grund dieser schier unumgänglichkeit einer Physikalität von Musik stehen Theorien über die Möglichkeiten der Musik, den Körper zu heilen oder Krankheiten zu provozieren, in Beziehung zu einigen der bedeutendsten Fragen unseres Verständnisses über Musik im Allgemeinen.

Im Grunde sind Modelle eines *verkörperten* Hörens auf vielfältigste Arten und Weisen in den vergangenen Jahrzehnten dominant geworden. Sie rücken medizinisches und wissenschaftliches Denken über Musik ins Zentrum von Ästhetik. Diese Herangehensweise wird häufig mit einer allgemeingültigen Vorstellung von Musik verbunden, dass sie – um ein überstrapaziertes Klischee zu bedienen – eine »Sprache der Emotionen« sei, obwohl die Rolle von Gefühlen in der Musik von Ästhetiker*innen tatsächlich weiterhin kontrovers diskutiert wird. Die Verbindung der offensichtlich direkten physischen Natur des Hörens (im Vergleich zum Lesen eines Romans beispielsweise) und der wiederkehrenden Vorstellung, dass ein Verständnis von Musik – die Erlangung eines Wissens über ihren Charakter – eine Angelegenheit der Erkenntnis ihres emotionalen Inhalts sei, hat dazu geführt, dass Musik zum Gegenstand einer Debatte über die Beziehung zwischen Emotionen, medizinischem und ästhetischem Wissen sowie dem Körper geworden ist. Dessen ungeachtet lässt sich nicht sagen, dass medizinische Ansichten über Musik bloß das Resultat der Neurowissenschaften im 21. Jahrhundert oder des sogenannten *Corporeal Turn* in den Geisteswissenschaften sind: Schon seit langem haben derartige medizinische Auffassungen einen wenn auch nicht immer offensichtlichen, so doch tiefgreifenden Einfluss auf Musikästhetik. Besonders Vertreter*innen des Materialismus im Zeitalter der Aufklärung schufen

die Möglichkeit eines Denkens über Musik als ein Mittel zur Stimulierung der Nerven, was für einige implizierte, dass man ein unvermitteltes Wissen über ein Musikstück in der gleichen Art und Weise haben kann, wie man auch weiß, was man gerade so isst. Medizinische Auffassungen des Nervensystems zu dieser Zeit stellten eine solide Grundlage für eine Rückversicherung musikalischer Emotionen in der Wissenschaft bereit – eine Ansicht, die Johann Gottfried Herder als »Physiologie der menschlichen Seele« bezeichnete.¹ Dennoch wandte man sich in verschiedenen Debatten über Musik nach der Aufklärung dezidiert gegen eine solche quasi-medizinische Herangehensweise, indem man eine Wissenserkenntnis über Musik suchte, die ihren Ort im Körper und ihre Beziehung zu Emotionen transzendieren würde.

*

Mittelalterliche Vorstellungen von Musik hatten in den wenigsten Fällen etwas mit Emotionen oder dem Leib zu tun – dennoch bezog man Musik auf die Gesundheit. Körper, Geist und Kosmos in Balance zu halten wurde zum Ziel solchen Denkens, das durch Platon, Boethius und die christlichen Denker*innen mit der Begrifflichkeit des Pythagoras operierte.² Selbst Vorreiter der sogenannten Wissenschaftsrevolution wie Johannes Kepler schrieben weitläufig über die buchstäblichen Harmonien des Universums.³ Indessen gelangten die physikalische Akustik und die Anatomie des Hörens mit dem Abdriften älterer Traditionen der Sphärenharmonie in die Gefilde dichterischer Tropen und okkulten Esoterik im 17. Jahrhundert in die Lage, ein Fundament für Debatten über die Kraft der Musik zu legen. Obwohl der Jesuit und Universalgelehrte Athanasius Kircher in den 1650er-Jahren ein Modell von der Kraft der Musik entwickelte, das immer noch auf Galens Medizin

und Numerologie beruhte, stimmten so manche Zeitgenossen schon andere Töne an.⁴ Arbeiten über musikalische Temperierungen verließen beispielsweise den Bereich reiner Stimmung und stießen in Richtung irrationaler Zahlen vor, die nicht unter dem Verdacht standen, in ein System universeller Ordnung eingebunden werden zu können. Mit Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) und Johann Matthesons *Der vollkommene Capellmeister* (1739) als bedeutendste Werke der Musiktheorie im 18. Jahrhundert tritt ein nüchterner Zugang an die Effekte der Musik zu Tage, der sich wenig um allgemeinere kosmologische Spekulationen über Zahl und Symmetrie scherte, so wie sie traditionell die Basis dieses Gegenstands geformt haben.

Stattdessen wandte sich ein Großteil des aufklärerischen Denkens über Musikästhetik zur materialistischen Physik und Medizin. Traditionelle medizinische Modelle des menschlichen Körpers, die auf antiken Vorstellungen eines Ausgleichens und des Humors beruhten, wurden kritisiert (aber noch nicht abgelöst) von der heraufziehenden Wissenschaft und Medizin des Nervensystems. Ärzte wie Robert Whytt, William Cullen und andere europäische Protagonisten entwickelten etwas, das man das Nervenparadigma von Krankheit nennen kann, indem sie zeitweise erklärten, dass Nerven und ihre Stimulierung für die meisten – psychischen und physischen – Krankheiten verantwortlich seien.⁵ Einer der Pioniere dieses Ansatzes während der 1660er-Jahre war Thomas Willis, der die Bewegungen des »nervous liquor« und animalischer Geister vom Gehirn durch die Nerven mit einer »musikalischen Orgel« verglich und sich für die Existenz »sonorer Partikel« aussprach, die Klang über den Weg des animalisch Geistigen und »nervous juice« in Gehirntätigkeit übersetzen sollten.⁶ (Das 1758 publizierte *Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum* des franzö-

sischen Arztes Joseph-Louis Rogers ging sogar so weit, zu behaupten, dass Musiker*innen durch den Effekt der Musik auf ihr Nervensystem generell verrückt seien).⁷ Um 1700 wurde die Konzeptualisierung von Musik als Nervenstimulation dann zu einem Allgemeinplatz, der anspruchsvolle Debatten über die Disziplinengrenzen hinweg motivierte. Eine Vielzahl von Theorien über Nervenfunktionen, die animalische Geister, nervöse Flüssigkeiten und Vibrationen, nervliche Engführungen und elektrische Körperbahnen umfassten, lassen sich in gewissem Sinne gar als Vorreiter unserer zeitgenössischen Neurowissenschaft der Musik ansehen.

Die Medizin des Nervensystems hatte einen tiefgreifenden Einfluss auf die damalige Strömung der Empfindsamkeit oder *sensibility* (ein Terminus, der selbst direkt der Medizin entlehnt worden ist), die sich Nerven als »the anatomical guide to modern life« dachte.⁸ Medizinische Nervenmodelle scheinen dem Kult des Empfindsamen eine ernstzunehmende Grundlage geliefert zu haben, wie dies in den Romanen Laurence Sternes und Samuel Richardsons deutlich wird.⁹ Insofern hier auch die Musik betroffen ist, begann man in den 1740er-Jahren damit, die barocke *Affektenlehre*, das angeblich objektive System von Korrespondenzen zwischen musikalischen Merkmalen und klar zergliederbaren emotionalen Affekten, durch Modelle musikalischer Effektivität herauszufordern, die auf subjektiven *Empfindungen* beruhte. Der Einfluss der Musik wurde so zum Gegenstand spontaner Erwidierungen eines individuellen nervlich physiologischen und psychologischen Aufbaus. Die Musik im Paradigma des Nervensystems aufzufassen machte es möglich, einen Ansatz zu entwickeln, der auf Sensibilität als spontane, sich verändernde Emotionen beruht, ohne dass man sogleich kosmologische Strukturen und objektive Korrespondenzen *a priori* setzte. Der *empfindsame*

Stil – oder die *galante Musik* eines C.P.E. Bach beispielsweise – aus der Mitte des 18. Jahrhunderts reflektierte durch ihren Fokus auf Zugänglichkeit und Anmut diese Herangehensweise in seinen Kompositionen. Viel von dem Vokabular, das in den letzten drei Jahrhunderten so einflussreich geworden ist, wurde unmittelbar aus medizinischen Ideen übernommen, wodurch die Grenzen zwischen physikalischer und emotionaler Gefühle unscharf gemacht wurde.

Die gleiche Ansicht von Musik als physikalische Stimulation führte zu einer Lawine theoretischer Werke über Musiktherapie. Während ältere Bücher über dieses Thema an der Beziehung zwischen Kosmos und Seele festgehalten hatten, begannen seit den 1720er-Jahren die Nerven zu dominieren. So erklärte beispielsweise Richard Browne in seiner *Medicina musica* (1729) den emotionalen Einfluss rasant vortragender Streicher, indem er behauptete, dies würde die Nerven »briskly agitated« machen und »give a brisk and lively Pleasure to the Mind, which by Sympathy will invigorate the Motion of the Spirits [in the nerves], and communicate a correspondent Sensation through the whole Machine.«¹⁰ Er fuhr fort, indem er erklärte, dass verfeinerte Nerven eine Voraussetzung für das Musikverständnis seien, und behauptete, dass manche Menschen »hear as clearly and distinctly as others«, das Fehlen delikater und kultivierter »Auditory Nerves« aber zur Folge hätte, dass sie nicht dazu in der Lage seien, Musik angemessen wahrzunehmen.¹¹ Andere Schriftsteller schlugen vor, dass verfeinerte Nerven weniger eine Vorbedingung als vielmehr das Ergebnis des Musikhörens seien. In seinem *Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum* von 1758 erklärt Joseph-Louis Roger, dass »die Musik kann den Kriminellen entwaffnen. Sie verjüngt die Fantasie, erneuert die Empfindlichkeit«¹². Wie auch immer die Denkrichtung letztlich ausgefallen ist:

Es lässt sich vermuten, dass medizinische Argumente, die Musik, Nerven und Tugend miteinander verbinden, zu dieser Zeit angeführt wurden, um die Musiktherapie auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen, währenddessen sie zugleich – in einer paradoxen Bewegung – das Fundament weiterbestehender Formen von Friedrich Schillers humanistischem Idealismus über klassische Musik mit ihrem ganzen Eurozentrismus und Klasseninteressen bildeten.

*

Die Musikästhetik griff gleichermaßen auf dieses Wissensmodell der Nervenstimulation über musikalische Effekte zurück. Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774), die vom Haller Arzt Johann Gottlob Krüger beeinflusst ist, reflektiert materialistische und medizinische Konzeptionen der Kraft von Musik, die Neuroästhetiken von Wissenschaftlern des 21. Jahrhunderts wie Semir Zeki vorwegnehmen.¹³ Sulzer stellt Musik buchstäblich als Fall von »Stößen« dar, die dem Körper zugefügt werden und »ihre Wirkung auf das ganze System aller Nerven verbreiten.«¹⁴ Der unmittelbare Einfluss der Musik auf das sympathetische Nervensystem, ihre Kraft, den Körper resonieren zu lassen, ist dabei zentral. Der Effekt auf den Geist wiederum war bloß von zweitrangiger Bedeutung. Sulzer erklärt: »Es brauchte weder Ueberlegung, noch lange Erfahrung, um diese Kraft in dem Ton zu entdecken. Der unachtsame Mensch erfährt sie.«¹⁵ Derartige Ansichten lieferten eine Rechtfertigung für die Aufforderung, Musik als Kunst ernst zu nehmen und sich nicht mehr auf theoretische Texte oder kosmologische Theorien zu berufen, wodurch die Musik eher zum Symbol einer energischen *Lebenskraft* den zu einer mathematischen Rationalität wurde. Zugleich schien diese Vorstellung einen

Weg aus einer Ästhetik zu führen, die sich vornehmlich an der Mimetik und Rhetorik orientierte, indem sie die Musik an den Körper band und die sensible Seele auf die Ära des *Sturm und Drang* vorbereitete.

Johann Nikolaus Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788) legt ebenfalls eine Erklärung der Effekte von Musik vor, die sich auf die Nerven im Sinne Sulzers beruft. Seiner Ansicht nach hing die Existenz musikalischer Menschen davon ab, ob sie Nerven hätten oder nicht.¹⁶ Er argumentierte, dass Musik einen direkten Einfluss auf die Nerven hat, so wie dies sonst nur der Geist vermag, und dass dieser Effekt ausreiche, ihren emotionalen Einfluss zu erklären, ohne dass man sich eigens auf eine wie auch immer geartete Imaginationskraft berufen müsste. Er erklärt:

Leidenschaftlichen Vorstellungen der Seele sind nämlich mit gewissen Bewegungen im Nervensystem, oder in den feineren Theilen des Körpers, welche man Lebensgeister nennen kann, unzertrennlich verbunden, und werden durch Wahrnehmung dieser Bewegung unterhalten und verstärkt. Diese entsprechenden Nervenschütterungen entstehen im Körper, wenn vorher in der Seele eine leidenschaftliche Vorstellung erweckt war, so wie umgekehrt in der Seele die leidenschaftlichen Vorstellungen entstehen, wenn vorher im Körper die verwandten Erschütterungen erregt worden sind. Die Wirkung ist gegenseitig. Eben der Weg, der aus der Seele in den Körper führt, führt zurück in die Seele. Da nun die Erschütterungen des Nervensystems durch nichts so mächtig bewirkt werden können, als durch Töne, so erklärt sich aus dem gegenseitigen Verhältnis der Luft- und Nerven-Bewegungen die Kraft und Gewalt hinlänglich, welche schon einzelne Töne auf das Herz des Menschen haben können.¹⁷

Dennoch gerieten die Anhänger dieser materialistischen Musikauffassung gegen Ende der Aufklärung in Bedrängnis. Johann Joseph Kausch lehnte schon 1782 das »mechanische« Modell ab, so wie es Sulzer vorgelegt hatte, indem Kausch argumentierte, es gäbe eine »grundlosen Kluft« zwischen der Neurologie und der Seele, sodass die Fähigkeit der Medizin, etwas über musikalische Emotionen aussagen zu können, beschränkt sei (hier wird eine Kritik der Neurowissenschaft vorgezeichnet, die heute oft mit dem Namen Raymond Tallis verbunden wird).¹⁸ Nach 1800 lehnte die Musikästhetik die Nervenphysiologie als grundlegende Erklärung der Kraft von Musik häufig ab und wandte sich stattdessen zu einem transzendentalen Subjekt. Dessen ungeachtet hatten medizinische Ansichten in einem dialektischen Sinn einen tiefgreifenden Einfluss auf die neue Ästhetik. So wie die Medizin die Grundlage für ein Verständnis von Musik in den Begriffen nervöser Empfindsamkeit, Tugend und Gesundheit in der Mitte des 18. Jahrhunderts geschaffen hatte, so sorgte sie auch dafür, dass diese Einheit nun auseinanderbrach. Indem sie die Musik sozusagen zur Nervenstimulation eindampften, konnten Anhänger*innen eines im Wesentlichen materialistischen und medizinisch informierten Modells gegen Ende des 18. Jahrhunderts dem Bedürfnis entsagen, Musik in Begriffen kosmischer Harmonien, der Mimesis oder eines spezifischen Texts aufzufassen. Nach 1800 entwickelten andere Autor*innen diese Ansicht im Bereich der Instrumentalmusik zum Konzept einer absoluten Musik als abstrakte und inhaltslose weiter, wodurch sie eine neue Metaphysik der Musik begründeten, die auf dem interesselosen Wohlgefallen an der Form, am Sublimen und am autonomen Werk basierte.

*

Kants Ästhetik spielte eine besonders wichtige Rolle für diese Entwicklung. Tatsächlich betrachtete er Musik in einer Art und Weise, die dem Verständnis vieler seiner Zeitgenossen während der Aufklärung ähnlich war. Sie war für ihn hauptsächlich physisch, ein bloßes Spiel der Empfindungen. Die Instrumentalmusik rangierte so in der Hierarchie der Künste nur knapp über der Kochkunst. Dennoch halfen seine Ideen dabei, eher das quasi körperlose transzendente Subjekt den die Nerven ins Zentrum eines Wissens über Musik zu rücken. In Kants Worten: »Das reine Geschmacksurtheil ist von Reiz und Rührung unabhäengig.« In einem gewissen Sinne ist *alle* Musik in der spätaufklärerischen Ästhetik ein Gegenstand der Nerven gewesen, aber die nächste Generation der Ästhetiker schufen in Auseinandersetzung mit Kants Ideen eine Ablehnung der Sinne und Physikalität im Medium einer idealistischen Musikästhetik, die die Grundlage des Modells seines strukturalen Hörens wurde. Schon um 1800 begann Christian Michaelis damit, das Erhabene in Kants idealistische Ästhetik einzuarbeiten. Für Michaelis konnte die Musik nicht auf die »Erschütterungen der Luft und der Nerven« reduziert werden.¹⁹ Michaelis trennt scharf zwischen musikalischem Hören und bloßer Nervenstimulation, wenn er schreibt: »Diese Töne affizieren zunächst die Sinnlichkeit. Das Nervensystem wird von ihnen mehr oder weniger gereizt ... Dies ist ihre bloss mechanische oder physikalische Wirkung. Aber durch Einbildungskraft und inneren Sinn werden die Gehörsempfindungen auch als innere Veränderungen aufgefasst.«²⁰ Musikalisches Wissen wurde hier als Produkt einer mentalen und imaginären Kombinatorik verstanden, nicht als unvermittelte physische Wahrnehmung. Indem Schriftsteller*innen wie Michaelis argumentierten, dass wahres Hören ein aktiver Versuch sei, mental und emotional die Gesamtform eines Musik-

stücks zu begreifen und nicht bloß passiv Stimuli zu empfangen, begründeten sie eine völlig neue Metaphysik der Musik, die nicht darauf beruhte, die Rolle der Nerven für das Hören zu ignorieren, sondern diese Rolle bewusst als Grundlage einer Ästhetik abzulehnen.

Ausgehend von solchen Ideen schufen deutsche Musikschriftsteller*innen im frühen 19. Jahr-

Musik als transzendentaler Kunst unterstützten und zugleich dem Gefühlskult in der Musik huldigten, indem sie sich auf die aufklärerische Empfindsamkeit und Edmund Burkes Erhabenes (das seinen eigenen medizinischen Hintergrund hatte) beriefen, um zu erklären, dass Musik einzig durch Emotionen erkennbar sei.

Diese Vermischung materialistischer und

Er zog das ästhetische Verständnis der Form offensichtlich einem »pathologischen« Hören vor, das lediglich die Nerven stimuliere.

hundert eine Ästhetik der absoluten Musik (also eine Verteidigung der Instrumentalmusik als transzendente Kunst, die auf autonomen Werken beruht), die auf einer Trennung zwischen ernster Musik in ihrer Beziehung zum Hegel'schen Geist auf der einen Seite und einer vermeintlich femininen, empfindsamen Musik auf der anderen Seite beruhte, die lediglich der Nervenstimulierung diene. Gerade deutsche Autor*innen waren darum bemüht zu argumentieren, dass musikalische Effekte und die Erkenntnis ihres Charakters durch den Geist und die Imagination erfolgte und nicht einfach durch Nervenzuckungen. Berliner Musikkritiker wie Adolf Bernhard Marx und Ludwig Rellstab stehen stellvertretend für diese Auffassung. Sie verwendeten solche Ideen nicht bloß dazu, ihre neue Ästhetik, sondern auch eine neue Musik zu propagieren – eine deutsche, intellektuelle, ernste und maskuline, wie dies A.B. Marx' Ausführungen über Beethovens Aufgabe der Vergeistigung der Musik deutlich machen. Dieses idealistische Modell der Musikerkenntnis und Emotionen stand in einer widersprüchlichen Beziehung zu dem, was man allgemein als Romantik bezeichnet. Es hat sicherlich eine ganze Reihe von Romantiker*innen im 19. Jahrhundert gegeben, die die idealistische Verteidigung von

idealistischer Auffassungen tritt besonders deutlich in der wichtigsten musikästhetischen Schrift aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zutage: Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* aus dem Jahr 1954, das *expressis verbis* die Rolle des Gefühls für die Musikerkenntnis ablehnt. Laut Hanslick hat das wahre Musikverständnis überhaupt nichts mit Gefühlen zu tun. Er bestritt, dass Musik die Eingebung oder Hervorbringung von Gefühlen oder Emotionen zum Ziel hat oder dass solche Emotionen gar Gegenstand von Musik seien. »Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird.«²¹ Hanslick argumentiert zwar auf höchstem Niveau dafür, Musik in ihren eigenen abstrakten Begriffen zu verstehen, allerdings erkannte sogar er die Rolle des Körpers an. Er gestand die Realität einer »intensive Wirkung« des musikalischen Einflusses »mit den Nerven ... des unsichtbaren Telegraphendienst zwischen Leib und Seele«²² an, aber bezweifelte, wie vor ihm Kausch, dass Physiologie wirklich etwas über den ästhetischen Charakter musikalischer Erfahrung aussagen kann. Obwohl er die Existenz emotionaler Reaktionen auf Musik bereitwillig zugab, bestand er darauf, dass es sich entgegen der Vorstellungen »ästhetischen Schwärme in »ihre

klingenden Opiumträume« dabei um keine Erkenntnisform handelt. Er fährt fort:

Ich teile vollkommen die Ansicht, daß der letzte Wert des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird. Aber ebenso fest halte ich an der Überzeugung, daß man aus all den üblichen Appellationen an das Gefühl nicht ein einziges musikalisches Ge-

Form mit neurologischen Erkenntnissen über den Einfluss der Musik zusammenzufügen, da wohl beide auf einer abstrakten Ebene zusammenfinden können, die über Aspekte individueller Gefühle und kultureller Kontexte hinausgeht.

Hanslicks Dichotomie zwischen »realer« Musik, die an die Seele appelliert, und »krankter« Musik, die den Körper erregt, wurde zum Be-

Die Dialektik zwischen der Idee einer Musik als Metaphysik und einer Musik als Sinneslust, wie sie in Grundzügen schon bei Platon angelegt ist, nahm so einen medizinischen Ausblick an.

setz ableiten kann... An und für sich unphilosophisch, bekommen solche Ästhetiken in ihrer Anwendung auf die ätherischste aller Künste geradezu etwas Sentimentales; das, so erquickend als möglich für schöne Seelen, dem Lernbegierigen äußerst wenig Aufklärung bietet. Wer über das Wesen der Tonkunst Belehrung sucht, der wünscht eben aus der dunklen Herrschaft des Gefühls herauszukommen, und nicht – wie ihm in den meisten Handbüchern geschieht – fortwährend auf das Gefühl verwiesen zu werden.²³

Ungeachtet dieser Zurückweisung von Emotionen und des Nervenparadigmas ist der Einfluss medizinischen Denkens auf Hanslick klar. Er zog das ästhetische Verständnis der Form offensichtlich einem »pathologischen« Hören vor, das lediglich die Nerven stimuliere und spielte so auf die Jahrzehnte der theoretischen Auseinandersetzungen um die gefährliche Rolle der Musik für die Gesundheit und des ganzen aufklärerischen Nervenmodells an. An dieser Stelle muss auch gesagt werden, dass Hanslick regelmäßig in den Neurowissenschaften des 21. Jahrhunderts zitiert wird. Hier wird deutlich, dass es auffällig einfach scheint, seine Auffassung von Musik als Gegenstand einer interesselosen Beurteilung von

standteil einer breiteren Diskursentwicklung zur pathologischen Musik, die im 19. Jahrhundert einsetzte und ihren Höhepunkt in der national-sozialistischen Konzeption einer entarteten Musik erreichte. James H. Johnson zeigte 1995 in seiner Publikation *Listening in Paris*, dass eine neue emotionale Intensität zum Bestandteil der öffentlichen Musikkultur in der Aufklärung wurde, die häufig einem medizinischen Kontext entnommen worden war. Beispielsweise erklärte ein Zuhörer nach der Aufführung einer Gluck-Oper: »From the first measures I was seized by such a strong feeling of awe, and felt within me so intensely that religious impulse that penetrates those who attend the ceremonies of a revered and august religion, that without even knowing it, I fell to my knees in my box and stayed in this position, supplicant and with my hands clasped, until the end of the piece.«²⁴ Während derartig extreme physische Reaktionen häufig im Kontext einer Kultur verfeinerter Nerven und der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts verstanden wurden, begann man nach 1800 damit, die medizinischen Auswirkungen von Musik im Rahmen einer allgemeineren Kritik am kränkenden und korrumpierten modernen Leben zu betrachten. Die Dialektik

zwischen der Idee einer Musik als Metaphysik und einer Musik als Sinneslust, wie sie in Grundzügen schon bei Platon angelegt ist, nahm so einen medizinischen Ausblick an. Es ist kein Zufall, dass diese Verlagerung von der Empfindsamkeit zur Pathologie gleichzeitig zum Aufstieg der idealistischen Musikästhetik stattfand, die in ihrem Zentrum eher vom quasi-entkörpernten Subjekt als

werden – ein Programm, das institutionell durch Universitäten wie auch von der kommerziellen Phonographenherstellung unterstützt wurde. Dieser Ansatz bezeichnet einen bedeutenden Wandel im Umgang mit Musik vom bürgerlichen Modell des Spielens und Hanslick'schen strukturalen Hörens zu einem Konsum von Musik, der vom Phonographen unterstützt wurde und potentiell

Dieses Paradigma einer Musikauffassung wird in den letzten Jahren zunehmend einflussreich und erweckt den Eindruck, dass wir in gewisser Art und Weise zu einer – im Wesentlichen aufklärerischen – Ansicht von Musik als Nervensystem zurückgekehrt sind.

vom Nervensystem zur Erklärung musikalischer Effekte ausging. Viele Autor*innen wollten eine implizite Trennung der Musik in eine gesunde, die sich an die Seele richtet, und eine verkommene »moderne« Musik, die die Nerven überstrapaziert, ausmachen können. So lässt sich sagen, dass medizinische Modelle selbst den Aufstieg der idealistischen Musikauffassung überdauerten, da sie der Erklärung »schlechter« Musik dienten.

*

Seitdem hat sich die Beziehung zwischen medizinischen Konzeptionen über Musik und Musik als Stimulation im Sinne idealistischer Überlegungen auf verschiedenen Wegen weiterentwickelt. Im 20. Jahrhundert gründeten amerikanische Forscher wie Carl Seashore, Max Schoen und Walter Van Dyke Bingham eine experimentelle Musikpsychologie, indem sie sich auf frühere Arbeiten deutscher Wissenschaftler wie Wilhelm Wundt beriefen. Selbstbeschreibungen emotionaler Reaktionen und physiologische Daten ließen Gefühle zu einem zentralen Aspekt der Musikerkenntnis

positive gesundheitliche Auswirkungen wie eine Tasse Kaffee haben konnte. Die Rolle der Technologie stärkte das Stimulationsmodell von Musik, indem Wissenschaftler*innen Phonographen mit explizit emotionalen Titeln verwendeten, um eine Veränderung des Gemüts zu erreichen und nicht, solche Gefühle bloß auszudrücken.²⁵ Während die Musikpsychologie selbst beschriebene emotionale Zustände bis heute als Daten verwendet, hat sich in den letzten 20 Jahren eine Tendenz eingestellt, die sich der Musik auf einen direkteren medizinischen Weg als Neurowissenschaft annähert. Einer der Hauptgründe dafür sind die aufsehenerregenden Fortschritte im Bereich der bildgebenden Verfahren. PET Scans (mit Radiopharmaka), fMRI Scans (zeichnen Blutströme im Gehirn auf) und der gleichen Dinge mehr haben zugleich eine unübersehbare Menge neuer Daten, wie Musik das Gehirn affektiert, und erstzunehmende neue intellektuelle Herausforderungen geschaffen. Sie bilden außerdem die Grundlage für die Entwicklung der Neurologischen Musiktherapie (NMT), die es sich zum Ziel gesetzt hat, Musiktherapie durch ein neues Verständnis des Gehirns auf eine standar-

disierte wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Dieses Paradigma einer Musikauffassung wird in den letzten Jahren zunehmend einflussreich und erweckt den Eindruck, dass wir in gewisser Art und Weise zu einer – im Wesentlichen aufklärerischen – Ansicht von Musik als Nervensystem zurückgekehrt sind.

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass dieser medizinische Ansatz sich zur gleichen Zeit wie die sogenannte New Musicology mit ihrem doppelten Schwerpunkt auf Musik und den Körper herausgebildet hat. Zu einer Zeit, da die Ideologie der absoluten Musik von allen Seiten (aus Perspektiven von Rasse, Geschlecht, Klasse usw.) kritisiert wird, stellen beide Disziplinen die neue Grundlage für ein Wissen über Musik im Körper bereit. Zukünftige Modelle der Musik, des Gehirns und der Emotionen würden vielleicht von einem klareren konzeptionellen Verstehen von Begrifflichkeiten profitieren, das von den Erkenntnissen der Geschichte der Emotionen ausgeht, die bereits zeigen konnte, wie unsere Terminologie historisch determiniert ist. Verkörperte Vorstellungen von Musik beruhen zwangsläufig auf medizinischen und wissenschaftlichen Erkenntnissen und werden deshalb sicherlich fortbestehen. Musik in ihrer Doppelrolle als Quintessenz mathematischer Rationalität und empfindsamer Irrationalität ist in gewissem Sinne in jenem »inescapable body« und dem Verlangen, ihn zu transzendieren, gefangen, von dem Susan McClary spricht.²⁶

Aus dem Englischen übersetzt von
Patrick Becker-Naydenov

--

1. »Physiologie der menschlichen Seele«. Johann Gottfried Herder, *Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen. Über Riedels Theorie der schönen Künste*. In: ders., *Werke*, hrsg. von Wolfgang Pross, Bd. 2, Wien 1987, S. 59–213, hier: S. 146

2. Francesco Pelosi, »Music, Mind and Wellbeing in Antiquity«, in: *The Routledge Companion to Music, Mind and Wellbeing*, hrsg. von Penelope Gouk, James Kennaway, Jacomien Prins und Wiebke Thormaehlen, Abingdon 2019, S. 19–32; David S. Chamberlain, »Philosophy of Music in the Consolatio of Boethius«, in: *Speculum* 45 (1970), S. 80–97; Martin West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992
3. D. P. Walker, »Kepler's Celestial Music«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), S. 228–250; W. Harburger, *Johannes Keplers kosmische Harmonie*, Leipzig 1925
4. Penelope Gouk, »Making Music, Making Knowledge: The Harmonious Universe of Athanasius Kirchers«, in: *The Great Art of Knowing: The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*, hrsg. von Daniel Stolzenberg, Stanford 2001, S. 71–83
5. George Rousseau, *Nervous Acts: Essays on Literature, Culture and Sensibility*, Basingstoke 2004
6. Thomas Willis, *The Anatomy of the Brain*, Tuckahoe 1971, S. 105; Thomas Willis, »Two Discourses Concerning the Soul of Brutes«, in: *The Remaining Medical Works*, London 1683, S. 69–74
7. Zitiert in Edward Podolsky, »Music and Health«, in: *Canadian Medical Association* (February 1934), S. 195–200, hier: S. 198.
8. George S. Rousseau, *Nervous Acts: Essays on Literature, Culture and Sensibility*, Basingstoke 2004, S. 55
9. G. J. Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth Century Britain*, Chicago 1992; Frank Baasner, *Der Begriff »Sensibilität« im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg 1988
10. Richard Browne, *Medicina Musica; or a Mechanical Essay on the Effects of Singing Music, and Dancing on Human Bodies*, London 1729, S. 36
11. Ebd., S. 34
12. Joseph-Louis Roger, *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, aus dem Lateinischen übersetzt von Etienne Sainte-Marie, Paris 1803, S. 29
13. Semir Zeki, *Splendor and Miseries of the Brain*, London 2008
14. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 3, Leipzig 1793, S. 422, S. 422
15. Ebd.
16. Ebd. Band 2. Leipzig 1788 S. 8
17. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig 1788, S. 10
18. Johann Joseph Kausch, *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele; nebst einem Anhang über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste*, Breslau 1782, S. 12; Raymond Tallis, »Was Schubert a musical brain?«, in: ders., *Reflections of a Metaphysical Flaneur*, London 2014, S. 46–55
19. Christian Friedrich Michaelis, *Über den Geist der Tonkunst, mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft*, Leipzig 1800, S. 4

20. Christian Friedrich Michaelis, »Nachtrag zu den Ideen über den ästhetischen Natur der Musik«, *Eunomia* 1.1 (1801), S. 343–348, (344–345)
21. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig: R. Weigel, 1858), S. 22
22. Ebd., S. 86
23. Ebd., S. 8, 19
24. James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley und Los Angeles 1996, S. 61
25. Marta Garcia Quinones, »What is this Music Doing to Me?: Psychological Experiments on the Effects of Music on Mood in the First Half of the Twentieth Century«, in: (eds.), *The Routledge Companion to Music, Mind and Wellbeing*, hrsg. von Penelope Gouk, James Kennaway, Jacomien Prins und Wiebke Thormaehlen, Abingdon 2019, S. 135–148
26. Susan McClary, »Music, the Pythagoreans and the Body«, in Susan Leigh Foster (ed.), *Choreographing History* (Bloomington, 1985), S. 82–104, (83)

James Kennaway ist Medizinhistoriker bei der University of Roehampton in London. Er hat viel über das Verhältnis von Musik und Medizin geschrieben, insbesondere in seinem Buch *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*.

Therapie im Operetten-Rhythmus

Musik in Kurorten

Marta Michalska

Die Idee von Kurorten, die mit ihrer Abgeschiedenheit von alltäglichen städtischen Angelegenheiten sowie mit einer einzigartigen Phonosphäre in erster Linie der Entspannung dienen sollten, erlangte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Psychiatrie besondere Bedeutung. Immer häufiger und immer genauer wurden damals die Symptome und Ursachen von allgemeinen nervösen Verstimmungen und ähnlichen Störungen beschrieben, die noch nicht als schwerwiegende psychische Erkrankungen wie Schizophrenie oder Demenz eingestuft wurden. Als Ursachen für allgemeine Schwäche, Schlaflosigkeit oder Nervosität wurden neben genetischen Veranlagungen vornehmlich Umweltfaktoren angegeben: unangemessene Sozialisation, schlechte Ernährung, Drogenkonsum (Alkohol und Tabak), sexuelle Unzüchtigkeit, Überlastung bei der Arbeit, Streben nach Geld und Karriere, im Allgemeinen ein schnelleres Lebenstempo und ein verbissener »Existenzkampf«. Diese letzten Zivilisationsfaktoren wurden so ernst genommen, dass »viele den gesamten Charakter, das gesamte System unserer Zeit als die eigentliche Ursache für Nervosität sahen – und mit Fug und Recht – die Nervenschwäche als die Krankheit unserer Zeit bezeichneten.«¹ Bedeutet dies, dass Nervenkrankheiten gegen Ende des 19. Jahrhunderts den Namen Zivilisationskrankheiten² gewannen? Und welche Rolle spielten dabei die Kurorte? Um diese Fragen zu beantworten, müssen wir einige Jahre in die Geschichte zurückgehen.

1869 kündigte der amerikanische Elektrotherapeut George Beard die Entdeckung eines neuen Krankheitsbildes an – die Neurasthenie. Sie unter anderem in Kopfschmerzen, allgemeiner Müdigkeit, Reizbarkeit oder Schlaflosigkeit offenbarend, beschrieb sie eine Störung, die wir heute eher als Syndrom chronischer Müdigkeit oder einfach psychischer Müdigkeit bezeichnen würden, die auf ein unausgewogenes Gleichgewicht zwischen Arbeit und Erholung zurückzuführen wäre. Obwohl dem Konzept von Beard wissenschaftliche Grundlagen fehlten, gewann es an beträchtlicher Popularität.³ Wie der Historiker Edward Shorter berichtet:

Vor dem Ersten Weltkrieg war Neurasthenie die Standarddiagnose für alle funktionellen Nervenkrankheiten. Einerseits wurden ihr schwere Depressionen und Psychosen zugeordnet, andererseits Hysterie, die noch immer bei Frauen diagnostiziert wurde.⁴

Die Behandlung von Neurasthenie als funktionelle Krankheit bedeutete, dass ihre Symptome ausschließlich auf der Grundlage der vom Patienten bereitgestellten Beschreibung identifiziert wurden; bei der Diagnose war der Arzt nicht in der Lage, seine »objektiven« Standardmethoden anzuwenden. Die Diagnose wurde häufiger bei Stadtbewohner*innen als in Dörfern und bei geistig arbeitenden Menschen (aber auch bei Händlern mit hohem Arbeitstempo oder bei Frauen, die eine professionelle Arbeit aufnahmen oder

Festival Neue Musik Stuttgart 5.– 9. Februar 2020

Musik der Jahrhunderte
eclat.org

ECLAT
M