

Marie Louise Herzfeld-Schild

Musikalische Immersion. "Hörende Anwesenheit spüren"

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12596>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Herzfeld-Schild, Marie Louise: Musikalische Immersion. "Hörende Anwesenheit spüren". In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. Immersion : Grenzen und Metaphorik des digitalen Subjekts, Jg. 19 (2019), Nr. 1, S. 71–88. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12596>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-14371>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

MUSIKALISCHE IMMERSION

»Hörend Anwesenheit spüren«

MARIE LOUISE HERZFELD-SCHILD

ABSTRACT

In diesem Beitrag werden Immersionserfahrungen in spezifisch musikalischen Kontexten betrachtet. Musikalische Immersion wird dabei als »Synchronisierung von Ich und Musik über das Vehikel des Sich-in-der-Welt-Fühlens des Ich im gegebenen Augenblick« definiert. Aus physiologischen, literarischen und philosophischen Quellen seit dem 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein werden Beispiele vorgestellt, die in diesem Sinne als Beschreibungen musikalischer Immersionserfahrungen aufgefasst werden können. Diese Beispiele zeigen, dass der Verschmelzungsmoment von Musik und Subjekt über die Jahrzehnte hinweg unterschiedlich beschrieben, gefüllt und bewertet wurde. Sie machen jedoch auch deutlich, dass es dabei Kontinuitäten gibt, die überraschend stabil sind.

I. BEGRIFFSKLÄRUNG

Der Themenkomplex »Musik und Immersion« weckt eine Reihe von Assoziationen und scheint allzu vertraut: aus eigenen positiven immersiven Erfahrungen beim Machen oder Hören von Musik, durch Erfahrungen von Musik im Film, beim Computerspielen oder auch in Ritualen, bei denen etwa Meditation, Trance oder Mystik eine Rolle spielen. Doch auch kritische Stimmen könnten laut werden, die das immersive Potential der Musik als Überwältigungsmechanismus erkennen und dabei an ideologische, zumeist massenwirksame Propaganda denken lassen.

Dass Musik immersive Kraft besitzt, wird daher vermutlich jeder fraglos anerkennen. Schwieriger wird es jedoch bei der Frage, was eigentlich unter einer musikalischen Immersion verstanden werden kann. Denn nicht nur kann »Musik« auf unterschiedliche Weise definiert werden, auch die Bedeutung von Immersion ist keine Statische. Das Bedeutungspotenzial des Begriffs wandelt sich je nach Disziplin und Kontext, je nach Untersuchungsobjekt und Erkenntnisinteresse. Etymologisch gesehen haben wir es mit einem »Eintauchen in Flüssigkeit« zu tun, und darauf baut der folgende Beitrag ganz basal auf. Daher sollte nicht davon ausgegangen werden, dass bei einer Immersion das Bewusstsein oder der Ich-Sinn ausgeschaltet wird – denn dies wäre weniger ein Eintauchen als ein Auflösen. Vielmehr bleibt bei der Immersion das Ich durchaus zugegen; was sich ändert, ist seine Relation zu seiner Umwelt, denn der Mensch befindet sich – um das zu Bild bedienen – nicht mehr auf dem Trockenen, sondern ist rundum von Wasser umgeben, was zu veränderten Sinneswahrnehmungen und einer veränderten Erfah-

rung der Naturgesetze (wie z.B. der Schwerkraft) führt. Auch kann der Mensch unter Wasser nicht sprechen, geschweige denn atmen, so dass er quasi aus dem normalen, aktiven »Lauf« des Lebens herausgerissen ist. Er ist im Wasser ganz anders auf seine Körperlichkeit angewiesen – die Stärken und Schwächen des Körpers bekommen andere Bedeutungen. Durch all diese veränderten Relationen zur Umwelt wird letztlich auch der Ich-Sinn des eingetauchten Menschen verändert – das Ich bleibt jedoch vorhanden, es löst sich nicht auf.

Ebenso kann dieses aquatische Bild auch für den Prozess des Wiederauftauchens und der Re- oder auch Neu-Figuration in der Realität herangezogen werden. Denn eine Immersionserfahrung wirkt nach dem Wiederauftauchen noch weiter. Die Ich-Relation zur realen Umwelt bleibt noch vom Immersionserlebnis geprägt, so wie der wieder aufgetauchte Mensch zunächst noch nass ist und damit die Erfahrung der Immersion gewissermaßen noch immer an sich trägt. Erst wenn er getrocknet ist, kann dieser Nachhall verschwinden.

Wie lässt sich dieses Immersionsverständnis nun auf die Musik übertragen? Wenn wir uns voll auf sie einlassen, so umgibt auch Musik uns gänzlich – so wie das Wasser, in das wir eintauchen. Sie erfüllt den Raum um uns herum, indem sie die anderen Geräusche verdrängt – erfahrungsgemäß steigert sich das Immersionspotenzial der Musik mit ihrer Lautstärke –, und ebenso wie das Wasser unsere Sinnlichkeit und Wahrnehmung, die gewohnte Relation unserer Körperlichkeit zur Welt, verändert, so geschieht dies auch bei der Musik: Die gewohnten Gesetze des Schalls, die gewohnten Geräusche unserer Umwelt, werden quasi außer Kraft gesetzt, und die Musik beeinflusst darüber hinaus auch unsere Atmung, unseren Herzschlag, unseren Blutdruck etc. Somit hinterlässt sie auch nach ihrem Verstummen noch körperliche Spuren und klingt eine Zeitlang noch an uns nach.

Die Erfahrung, die hier als musikalische Immersion bezeichnet werden soll, kann daher weder auf Seiten des Wassers bzw. der Musik (in ihrer spezifischen Macht), noch auf Seiten des Subjekts lokalisiert werden. Die Immersion entsteht vielmehr in dem Augenblick, in dem Objekt (Wasser bzw. Musik) und Subjekt auf besondere Art und Weise aufeinandertreffen. Musikalische Immersion ist aus diesem Blickwinkel nicht in erster Linie (nur) durch die Medien charakterisiert, die immersiv auf das Ich einwirken; sie ergibt sich vielmehr aus einer spezifischen Begegnung zwischen Musik und Ich, die zu einer veränderten Aufmerksamkeit des Ich selbst führt und damit die neue Umwelt bewirkt; eine Umwelt, die nur in der Wahrnehmung des Ich, im Verhältnis zum Ich, zu einer neuen Umwelt wird.

Wie nun muss diese spezifische Begegnung genau aussehen? Geht es um eine Überwältigung des Ich durch die Musik, um ein Eingesogen-Werden des tendenziell passiven Ich in die überwältigende, einsaugende Musik? Oder ist diese Begegnung nicht vielmehr durch das Ich und seine Sinneswahrnehmungen bestimmt, durch ein Ich, das sich aktiv ins Wasser bzw. in die Musik hineinbegibt und sich von ihm bzw. ihr umfassen lässt? Gibt es nicht vielmehr weder auf Seiten der Musik noch auf Seiten des Ich eindeutig festzumachende Aspekte, die für die Immer-

sionserfahrung verantwortlich gemacht werden können? Denn immerhin hat ein und dieselbe Musik nicht auf jede Person den gleichen immersiven Effekt; mehr noch, sie wirkt sogar bei ein und derselben Person nicht jedes Mal auf die gleiche Art und Weise. Irgendetwas muss daher diejenige Begegnung zwischen Musik und Ich, die zu einer Immersionserfahrung führt, an besonderen Eigenschaften mit sich bringen, so dass sie sich von anderen Begegnungen derselben Musik mit sogar demselben Menschen unterscheidet.

Dieser Beitrag möchte den Vorschlag zur Diskussion stellen, dass es sich bei spezifisch musikalischen Immersionserlebnissen um eine ästhetische Erfahrung handelt, die sich tatsächlich weder auf Seiten der Musik noch auf Seiten des Ich lokalisieren lässt und die sich darüber hinaus nicht berechnen, vorhersagen oder ahnen lässt. Es wird vielmehr davon ausgegangen, dass ein musikalisches Immersionserlebnis eine bestimmte Situation voraussetzt (d.h. auch außerhalb des Ich und der Musik liegende Momente), die die Verbindung von Ich und Musik in genau diesem einen Augenblick herstellen. Relevant für eine musikalische Immersionserfahrung ist aus diesem Blickwinkel eine Synchronisierung von Ich und Musik über das Vehikel des Sich-in-der-Welt-Fühlens des Ich im gegebenen Augenblick. Die Ich-Relation zur Welt und die Ich-Relation zur Musik schwingen sich aufeinander ein, sie begegnen sich daher auf eine spezifische, gewissermaßen rhythmisierte Art und Weise. Sie führen zu einer Veränderung, zumeist zu einer Verstärkung der Wahrnehmung und des Selbst-Gefühls, wie beim Eintauchen in Wasser. Es ist demnach die veränderte Aufmerksamkeit des Ich selbst, die die Immersionserfahrung, und damit die neue Umwelt, bewirkt – eine Umwelt, die je nach Kontext unterschiedlich mit Inhalt gefüllt werden kann.

Ausgehend von einem solchen Immersionsverständnis sollen im Folgenden verschiedene Positionen vorgestellt werden, die eine narrative Füllung des Moments der »dichtesten Verschmelzung« von Musik und hörendem Subjekt vornehmen, somit musikalische Immersionserlebnisse beschreiben. Dabei spricht keine der Quellen ausdrücklich von Immersion. Es sind vielmehr Positionen aus Physiologie, Literatur und Philosophie seit dem 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein, die das individuelle emotionale Einlassen auf Musik sowie die phänomenalen Konsequenzen daraus beschreiben. Sie zeigen deutlich, dass der Verschmelzungsmoment von Musik und Subjekt über die Jahrzehnte hinweg unterschiedlich beschrieben, gefüllt und bewertet wurde. Es wird jedoch auch deutlich, dass es dabei Kontinuitäten gibt, die überraschend stabil sind.

2. ERNST ANTON NICOLAI: EINBILDUNGSKRAFT UND ERINNERUNG

1750 erschien der erste Band von Alexander Baumgartens *Aesthetica*, eine Theorie der Ästhetik, die als Lehre von den Sinneswahrnehmungen den Menschen in seinem Verhältnis zu seiner Umwelt in den Blick nahm. Im direkten, geistigen und regionalen Umfeld der Baumgartenschen Ästhetik entwickelte sich in Halle an der Saale eine neue Arzneikunst, die durch ihre Verbindung von medizinischen und

philosophischen Ansätzen »vernünftige Ärzte« genannt werden.¹ Die Sinne erhielten bei diesen Ärzten große Aufmerksamkeit, wodurch sowohl die Ästhetik als auch die Empfindungslehre zum Mittelpunkt ihrer Forschung geriet. Gerade der Musik, mit ihren harmonischen Proportionen nach pythagoreischer Manier als Ordnung schlechthin verstanden, wurde in den Schriften dieser Ärzte viel Aufmerksamkeit geschenkt, und sie entwickelten ihre Empfindungslehren in enger Anlehnung an die klingende Kunst, indem sie die Nerven in Analogie zu den Saiten eines Musikinstruments als im Körper gespannt ansahen; Nerven, die durch äußere Eindrücke ebenso wie die Instrumentalsaiten zum Schwingen gebracht werden konnten und dadurch in der Seele des Menschen Empfindungen und Gefühle auslösten. Einer dieser »vernünftigen« Ärzte, Ernst Anton Nicolai, widmete 1745 einzig der Musik ein eigenes Buch, das von der *Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrheit* handelt. Dieses Werk ist ein noch viel zu selten beachtetes Kleinod nicht nur für musikalische Forschung, und auch ein Konzept von musikalischer Immersion wird darin erwähnt.

Für Nicolai hat die Musik die besondere Eigenschaft Affekte zu erregen, die nicht durch reale Eindrücke von außen, sondern durch die »Einbildungskraft« quasi von innen hervorgerufen werden können. Musik ist demnach in der Lage, Gefühle zu erzeugen, die nicht auf ein gegenwärtiges äußeres Objekt gerichtet sind. Durch ihre bestimmte Machart rührt sie in der Seele vielmehr an ähnlichen Vorstellungen, die mittels der Einbildungskraft aus der Erinnerung hervorgeholt werden können, der Seele »vorgestellt« werden, von dort aus die Nerven in Schwingung versetzen und dadurch wiederum Affekte auslösen. In ihrer Fähigkeit, nicht gegenwärtige Dinge zur Vorstellung zu bringen und dadurch nicht auf gegenwärtige Dinge gerichtete Affekte und Emotionen auszulösen, gleicht die Musik für Nicolai dem Traum, eine Ähnlichkeit, die bis heute, zuletzt bei Martha Nussbaum, diskutiert wird.² Das von Musik ausgelöste Phänomen des Vorstellens von nicht gegenwärtigen Dingen durch die Einbildungskraft wird von Nicolai als immersives Moment dargestellt, durch das konkret eine Transition des Ich aus der Gegenwart in die vorgestellte Vergangenheit stattfindet, die es schließlich ganz und gar involviert – wobei auch nach dem »Wiederauftauchen« in die Gegenwart eine veränderte Ich-Relation zur Welt beibehalten werden kann. Denn unser affektives Erleben bleibt auch nach der musikalischen Immersion weiterhin von den affektiven Eindrücken des anderen Orts, in Nicolais Fall der Vergangenheit, beeinflusst. Warum ausgerechnet die Musik für die Auslösung solcher, als besonders stark beschriebener Immersionserfahrungen so außerordentlich geeignet ist, sagt Nicolai nicht. Vielmehr scheint es, als gehe er bei der von ihm konstatierten unmittelbaren affektiven Wirkung der Musik auf den Menschen von einem Allgemeinplatz aus. Als Beispiel führt er die allgemein bekannte »Krankheit« des Heimwehs an.

1 Siehe dazu grundlegend die Arbeiten von Carsten Zelle, so z.B. Vernünftige Ärzte.

2 Vgl. Nicolai: Wirkungen der Einbildungskraft in dem menschlichen Körper, § 3ff.; Nussbaum: Upheavals of Thought, Abschnitt »Music as Dream«, S. 265ff.

Diese könne vor allem durch Musik ausgelöst werden, da das Singen oder Hören bestimmter Melodien Menschen mit einer bestimmten Konstitution dazu veranlasse, in Heimweh zu versinken und auch in einer solch traurigen, sehnsuchtsvollen Stimmung zu verbleiben, wenn die Musik längst verklungen ist. Dieses Phänomen sei besonders bei den in der Ferne weilenden Schweizern stark ausgeprägt, wenn sie den ihnen so vertrauten musikalischen »Kühe-Reyhen« hören:

Die, so gemeiniglich [mit Heimweh] geplaget werden, sind die Schweizer, nicht aber alle, sondern nur diejenigen, welche zärtlich erzogen worden, beständig bey ihren lieben Eltern zu Hause geblieben, und gar nicht, oder doch sehr selten unter Leute gekommen sind. Müssen nun diese guten Leute ihr Vaterland mit dem Rücken ansehen, so kann man leicht gedencken, wie nahe es ihnen gehen muß, wenn sie mit andern und fremden Personen umgehen und ihre Lebensart verändern müssen. Das seltsamste aber ist, daß ihnen das Heimweh durch einen gewissen Gesang, den sie den Kühe-Reyhen nennen und sehr ofte zu Hause gehöret haben, erregt wird. Ihre Landesleithe, die schon das Leben in der Fremde gewohnt sind, pflegen ihn anzustimmen, ohne Zweifel um die neuen Ankömmlinge zu spotten. Es ist dieses sonderlich in Franckreich Mode, da die alten Schweitzer, welche daselbst als Soldaten dienen, die neü angeworbenen von ihrer Nation mit dieser Musik zu bewillkommen pflegen. Weil aber daraus viel Übel entstanden ist, und die meisten das Heimweh bekommen haben, so ist man genöthiget worden, selbige zu verbieten.³

Wenn die im 18. Jahrhundert angestrebte Rührung des Menschen durch die Musik die Einbildungskraft so stark aktivierte, dass sie den ganzen Menschen mit Körper und Seele derart gefangen nahm, dass es seine Ich-Relation zur Welt beeinflusste – was meistens, wie hier bei Nicolais Beispiel des lähmenden Heimwehs, als Übel verstanden wurde –, so beschreibt dies meines Erachtens in Anbetracht des gedanklichen Umfelds eine Immersion durch Musik: Der Moment der Verschmelzung von Musik und Subjekt, der Moment der dichtesten Verschmelzung der musikalischen Schwingungskurven mit denen der menschlichen Nervenfasern, wird hier auf der Ebene der Einbildungskraft gefüllt mit Bildern der Vergangenheit. Die Aufmerksamkeit der den Kühe-Reyhen hörenden Schweizer verschiebt sich im Zuge der Immersion von der realen Gegenwart in die erinnerte Vergangenheit und beeinflusst durch die emotionalen Konsequenzen seine Ich-Relation zur Umwelt nachhaltig.

3 Nicolai: Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrheit, S. 25f.

3. WILHELM HEINSE: SEXUALITÄT UND EROTIK

Die in Analogie zur Musik entwickelte Neurophysiologie der vernünftigen Ärzte und ihre Lehren von den Empfindungen und der Einbildungskraft hatten einen gar nicht hoch genug einzuschätzenden Einfluss auf die Musikästhetiker des 18. Jahrhunderts, so z.B. auf Moses Mendelssohn oder Johann Gottfried Herder.⁴ Dies änderte sich am Ende des Jahrhunderts. So entwickelte in den 1790er Jahren der bekannte Literat und Ästhetiker Wilhelm Heinse in engem Kontakt mit dem Arzt Samuel Thomas Soemmerring aus dem nahen Umfeld Johann Wolfgang von Goethes eine Theorie der Musik, die ebenfalls wesentlich vom Immersionscharakter der Musik ausging. Sie bezog die physiologischen Eigenschaften des Menschen mit ein, verfolgte jedoch einen grundsätzlich anderen Ansatz. War bei den vernünftigen Ärzten die Musik vor den anderen Künsten besonders ausgezeichnet, da sie die klangliche Manifestation der göttlichen Ordnung und Harmonie darstellte, so kommt der Musik bei Heinse deshalb eine herausgehobene Bedeutung vor den anderen Künsten zu, weil Soemmerring bei anatomischen Untersuchungen glaubte herausgefunden zu haben, dass die Enden der Gehörnerven sich von denen der anderen Sinnesnerven unterschieden. Seine Schlussfolgerung aus dieser Entdeckung war, dass die Enden der Gehörnerven direkt im Organ der Seele mündeten, während die übrigen Nerven den Umweg über andere Stellen des Gehirns machen mussten, um die Seele zu erreichen. Mit dieser Entdeckung begründeten Soemmerring und Heinse die besondere Eigenschaft der Musik, sehr viel unmittelbarer und direkter zu wirken als ästhetische Eindrücke, die durch die anderen Sinne vermittelt wurden.

In seinem Musikroman *Hildegard von Hohenthal*, der 1796 in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Soemmerrings Traktat über *Das Organ der Seele* (ebenfalls 1796) veröffentlicht wurde, präsentiert Heinse demnach ein Musikverständnis, das auf der Annahme einer ausgesprochen starken emotionalen Wirkung von Musik beruht und von Beschreibungen ständiger Transitionen von der gegenwärtigen in eine andere Welt und wieder zurück geprägt ist. Der Roman, der für heutige Leser in seiner Musiküberhöhung durchaus seltsam anmutet, verbindet Musikgeschichte mit einer erotischen *storyline*: Der Kapellmeister, Komponist und Musiker Lockmann trifft auf die junge Adelige Hildegard von Hohenthal. Da die Musik den Hauptzeitvertreiber der Familie von Hohenthal darstellt, wird Lockmann ein häufig und gern gesehener Gast des Hauses. Zwischen Hildegard und ihm entwickelt sich eine erotische Spannung, die durch gemeinsames Musizieren ausgelöst und von Mal zu Mal verstärkt wird. Musik und Erotik wird von Heise in seinem Roman dermaßen enggeführt, dass sich das eine vom anderen fast nicht mehr trennen lässt. Kaum beginnen Hildegard und Lockmann miteinander zu musizieren, gehen sie gänzlich in ihrer gemeinsam produzierten Musik – und damit im anderen – auf, überhöhen die Musik und den anderen dabei in ihrer Wahrneh-

4 Siehe dazu Herzfeld-Schild: Stimmung des Nervenleibes, S. 121-141.

mung sexuell geradezu ins Unermessliche, und können nach dieser immersiven Erfahrung, zurück in der Wirklichkeit, schließlich weder die Finger noch die Mäuler voneinander lassen. Dabei handelt es sich, wenn man so will, um eine doppelt gedoppelte Immersionserfahrung. Beide verschmelzen sowohl mit der Musik als darüber hinaus auch im Anderen, und zwar in einem gemeinsam gemachten, gehörten und gespürten Kulminationspunkt.

Ausgehend von Soemmerrings anatomischen Entdeckungen über die besonderen Enden des Hörnervens kann eine solche Immersion für Heinse einzig und allein durch auditive ästhetische Erfahrungen, sprich: durch Musik, entstehen. Unter diesem Blickwinkel ist es äußerst bemerkenswert, dass Heinse auch den Sehsinn thematisiert, und zwar auf den allerersten Seiten seines Romans. Denn die Erzählung beginnt damit, dass Lockmann durch ein Fernrohr, mit dem er eigentlich die wunderbare Landschaft betrachten will, versehentlich eine unbekleidet badende Frau (Hildegard, wie sich später herausstellt) entdeckt, die seine Aufmerksamkeit durchaus fesselt. Der visuelle Voyeur wird jedoch in kürzester Zeit zum auditiven Voyeur. Hildegards einnehmende körperliche Erscheinung tritt vom ersten Musizieren an auffallend hinter ihren klanglichen Reizen zurück.

Heinse's gesamte ästhetische Schriften, wie auch seine Tagebuchaufzeichnungen, sind von einem sexuellen Drang geprägt, der äußerst körperlich konzentriert ist. So führt auch die Überhöhung der Musik in *Hildegard von Hohenthal* zu einem Konzept von Immersion, die als ästhetische Erfahrung stets an das Körperliche gebunden ist: die musikalisch-immersive Erfahrung bei Heinse besteht durchweg im praktischen Musizieren und ist dadurch eindeutig eine verkörperte Erfahrung, die schließlich eine weitere körperliche, nämlich sexuelle Aktivität mit sich bringt. Dieses Konzept unterscheidet sich demnach ganz deutlich von denen früherer Musikästhetiker, die sich – wie Nicolai – viel mehr auf »innere« Abläufe während des Hörens von Musik, denn auf »äußere« Aktivität konzentrierten.

Die direkt auf die Seele wirkende Klangkunst Musik lenkt mit ihrer immersiven Kraft bei Heinse die Aufmerksamkeit des Subjekts in die eigene, die fremde und letztlich intersubjektiv erlebte Körperlichkeit; dabei verharret sie nicht in der Sphäre der Einbildungskraft, sondern hat eine fast »allzu« gegenwärtige Präsenz. Die Musik bewirkt mit ihrer immersiven Kraft ein »Eintauchen« in Sexualität innerhalb einer Wirklichkeit, in der diese Sexualität eigentlich nicht stattfinden darf (und damit in gewisser Weise zu einer *virtual reality* wird). Denn eine Verbindung von Lockmann und Hildegard ist aus gesellschaftlichen Gründen undenkbar. So endet der Roman auch keineswegs mit einer Vermählung der beiden – eine Heirat würde, wie Heinse deutlich macht, der Erotik, der Sexualität und konsequenterweise auch den musikalischen Fähigkeiten ein Ende bereiten. Hildegard ehelicht einen standesgemäßen Mann, und Lockmann kanalisiert und erdet seine sexuelle Energie in einer eigenen Komposition, in geistig-ästhetischer Kreativität.

4. W.H. WACKENRODER UND L. TIECK: GEISTERWELT

Zeitgleich zu Heinse und Soemmerring arbeiteten Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck an ihren gemeinsam veröffentlichten musikästhetischen Schriften, allerdings mit einem gänzlich anderen Impetus. Während Heinse durch seine Anbindung an die zeitgenössische Medizin gewissermaßen noch der Empfindsamkeit der vorhergehenden Jahrzehnte verbunden war, weisen die Literaten Wackenroder und Tieck deutlich ins 19. Jahrhundert voraus, in die Epoche der romantischen Musikästhetik.

Ähnlich wie Heinse überhöhen auch Wackenroder und Tieck die Musik, jedoch gehen sie einen Schritt weiter, indem sie die immersive Kraft der Musik in ihrer Fähigkeit zur Loslösung der Seele vom Körper und letztlich auch von allem Irdischen festzumachen scheinen. Ein kurzer Ausschnitt aus den *Phantasien über die Kunst* von 1799 sei hier zur Demonstration zitiert – das Bild des Immergierens als Eintauchen in Wasser wird hier ganz augenfällig:

[...] so schließ' ich mein Auge zu vor all' dem Kriege der Welt, – und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren, – wo wir alles Gekrächze der Menschen vergessen, wo kein Wort und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift uns schwindlich macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird. – Und wie? Werden hier Fragen uns beantwortet? Werden Geheimnisse uns offenbart? – Ach nein! aber statt aller Antwort und Offenbarung werden uns luftige, schöne Wolkengestalten gezeigt, deren Anblick uns beruhigt, wir wissen nicht wie; – mit kühner Sicherheit wandeln wir durch das unbekannte Land hindurch, – wir begrüßen und umarmen fremde Geisterwesen, die wir nicht kennen, als Freunde, und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüth bestürmen, und die die Krankheit des Menschengeschlechtes sind, verschwinden vor unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund durch das Anschauen von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und erhabener sind.⁵

Wir haben es hier mit dem historischen Herzstück einer Musikästhetik zu tun, die in ihrer historischen Entwicklung innerhalb der folgenden Jahrzehnte zu einer Metaphysik der Musik und einer kunstreligiösen Haltung führen sollte, die die Musik verherrlichte – und mit ihr auch den Komponisten zu einer Art Gott oder Heiland werden ließ. Hier findet sich der Kern der romantisch-ästhetischen Weltflucht, der romantischen Genieästhetik und des romantischen Virtuosenkults. Denn die immersive Kraft der Musik strahlt auf alle an ihr Beteiligten ab, durch sie werden

5 Wackenroder/Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Kap. 14.

Kunst, Kunsttreibende und auch Kunstrezipierende überhöht und gewissermaßen transzendiert. Paradoxerweise jedoch hat diese Transzendierung der Musik, die in ihren Ursprüngen bei Wackenroder und Tieck eine eindeutig sinnlich-emotionale Komponente hat, in der zeitnah entstandenen Disziplin der historischen Musikwissenschaft eine Wendung genommen, die sich alleinig auf Form, Struktur und den geistigen Inhalt der Musik konzentrierte und sich vehement gegen alles wehrte, was mit Sinnlichkeit, Emotion oder Körperlichkeit zu tun haben könnte, gegen jegliche »verrottete Gefühlsästhetik«,⁶ wie es der Musikkritiker Eduard Hanslick 1854 in seiner berühmten Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* formulierte.

Tatsächlich jedoch blieben Wackenroder und Tieck keinesfalls bei der einseitigen Transition und der Neu-Figuration des Ich in der »Geisterwelt«, d.h. bei der Körperlosigkeit und Transzendenz stehen. Denn erstens hatten die beiden ganz offensichtlich ein anthropologisches Verständnis, das zwar von einer Dualität von Körper und Seele ausging, die Seele jedoch ihrerseits wiederum als Seelenkörper auffasste, der mit gleichbleibendem Ich-Bewusstsein auch ohne den physischen Leib existieren konnte. Und zweitens spielte auch der Übergang zurück in die reale Welt, zurück in den realen Körper und in seine Umwelt, eine nicht zu unterschätzende Rolle für die beiden Ästhetiker. Beide Aspekte können mit dem folgenden Zitat aus den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von 1797 belegt werden:

Der herrliche Tempel, die wimmelnde Menge Volks, die nach und nach hereindrang, und mich immer enger umgab, die glänzenden Vorbereitungen, das alles stimmte mein Gemüth zu einer wunderbaren Aufmerksamkeit. Mir war sehr feyerlich zu Muthe, und wenn ich auch, wie es einem bey solchem Getümmel zu gehen pflegt, nichts deutlich und hell dachte, so wühlte es doch auf eine so seltsame Art in meinem Innern, als wenn auch in mir selber etwas Besonderes vorgehen sollte. Auf einmal ward alles stiller, und über uns hub die allmächtige Musik, in langsamen, vollen, gedehnten Zügen an, als wenn ein unsichtbarer Wind über unsern Häuptern wehte: sie wälzte sich in immer größeren Wogen fort, wie ein Meer, und die Töne zogen meine Seele ganz aus ihrem Körper heraus. Mein Herz klopfte, und ich fühlte eine mächtige Sehnsucht nach etwas Großem und Erhabenen, was ich umfassen könnte. Der volle lateinische Gesang, der sich steigend und fallend durch die schwellenden Töne der Musik durchdrängte, gleich wie Schiffe, die durch Wellen des Meeres segeln, hob mein Gemüth immer höher empor. Und indem die Musik auf diese Weise mein ganzes Wesen durchdrungen hatte, und alle meine Adern durchlief, – da hob ich meinen in mich gekehrten Blick, und sah um mich

6 Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. V.

her, – und der ganze Tempel ward lebendig vor meinen Augen, so trunken hatte mich die Musik gemacht.⁷

Dieser Text beschreibt ein paradoxes, eigentlich nicht mit Worten fassbares Changieren zwischen einer Innen- und einer Außenperspektive, zwischen realer und imaginerter Welt, zwischen einem Verlassen des Irdisch-Körperlichen und einem damit gleichzeitig einhergehenden, erstarkenden körperlichen und sinnlichen Erleben, und zwar vor, während und nach der musikalischen Immersionserfahrung. Denn Wackenroder und Tieck identifizieren ein alle diese Wahrnehmungsanteile einendes Moment, das dabei auch Voraussetzung und Ausgangspunkt für die Immersionserfahrung ist: eine bestimmte Stimmung des Gemüts, eine Formulierung, die ideengeschichtlich aufs engste mit der Nervenphysiologie der »vernünftigen Ärzte« um den oben thematisierten Ernst Anton Nicolai verbunden ist.⁸ Um 1800 jedoch löste sich der Begriff der Stimmung endgültig von seinen medizinischen Wurzeln und führte ab dann ein eigenes Leben als ästhetischer Grundbegriff, der in der Musikgeschichte insbesondere dort auftaucht, wo es um analytisch nicht festzumachende, flüchtige Phänomene der Musik geht – und der daher bis heute in der musikwissenschaftlichen Reflektion ein vollkommen unberechtigtes Schattendasein führt.

Nicht nur bei Wackenroder und Tieck bekommt der ästhetische Begriff der Stimmung eine solche zentrale Bedeutung für Genese und Geltung musikalisch-immersiver Erlebnisse. Er spielt auch bei zahlreichen weiteren Autoren aus dem 19. Jahrhundert eine Rolle, etwa bei Friedrich Nietzsche und Richard Wagner. Aus Platzgründen sei hier jedoch nur kurz auf Søren Kierkegaard verwiesen, der für die Betrachtung musikalischer Phänomene erst in jüngster Zeit entdeckt wurde und der die Stimmung wie Wackenroder und Tieck im Sinne eines Mensch und Klang einigenden Gleichbleibenden als Dreh- und Angelpunkt für sein ästhetisches Verständnis der Musik als sinnlichste, und damit – im Gegensatz zu Kant – als höchste aller Künste verwendete; eine Musik, die sich für Kierkegaard genuin durch Erotik auszeichnet, die sie zur alles überwältigenden Verführerin werde lasse.⁹ Kierkegaard formuliert in *Entweder-Oder* (1843) eine gefühlsbasierte Musikästhetik, die ihn als der Musik (vor allem der Musik Wolfgang Amadeus Mozarts) restlos ausgelieferten und gänzlich Verführten offenbart. In seiner Konzentration auf die Erotik finden sich Anknüpfungspunkte zurück zu Heinse und seiner sexuell aufgeladenen Musikästhetik. Genauso klingen hier bei Kierkegaard jedoch deutlich auch gegenwärtige Konzepte von Stimmung an, die von der Atmosphärenforschung aus dem Umkreis der Neuen Phänomenologie seit den 1960er Jahren entwickelt wurden.

7 Wackenroder/Tieck: Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Kap. 17.

8 Vgl. Herzfeld-Schild: Stimmung des Nervenleibes.

9 Siehe dazu Herzfeld: Verführung – Vereinnahmung – Verderben.

5. HERMANN SCHMITZ UND GERNOT BÖHME: EINTAUCHEN IN ATMOSPHÄREN

Bei den zentralen Vertretern der Neuen Phänomenologie Hermann Schmitz und daran anschließend Gernot Böhme »werden Stimmungen als atmosphärische Werte von ästhetischen Gegenständen zu einem zentralen Bestandteil«¹⁰. So »erlauben [sie] einerseits in subjektiver Hinsicht, das »affektive Betroffensein«, die Ergriffenheit der hörenden Individuen, andererseits in objektiver Perspektive die Präsenz des atmosphärisch wirkenden Gegenstands (hier [der] Musik) zu thematisieren und aufeinander zu beziehen.«¹¹ Wie für Kierkegaard, so ist auch für Böhme insbesondere die mit dem Begriff der Stimmung eng verwandte »Stimme« dasjenige, »[w]as – wie kaum ein anderer Faktor – als das Erzeugende von Atmosphären wirkt«,¹² da sie die Leiblichkeit der Sprechenden bzw. Singenden mit der Leiblichkeit der Hörenden kurzschließt. Von hier ist es nur noch ein kleiner, wenn auch methodisch durchaus nicht unproblematischer – doch an dieser Stelle nicht zu diskutierender – Schritt zur Atmosphäre von Musik, die nicht von Stimmen, sondern von Instrumenten erzeugt wird.

In seinem *System der Philosophie* von 1964 beschreibt Schmitz Atmosphären als »randlos, ergossen, dabei ortlos, d.h. nicht lokalisierbar«;¹³ mit Böhme sind sie außerdem zu verstehen als »ergreifende Gefühlskräfte, räumliche Träger von Stimmungen«.¹⁴ Gefühle wiederum sind für Schmitz

[...] Atmosphären, die entweder bloß – manchmal durch Vorgefühle – wahrgenommen werden oder zu eigenen Gefühlen des Betroffenen werden, indem sie ihn leiblich spürbar ergreifen oder zur personalen Auseinandersetzung in Preisgabe oder Widerstand herausfordern, sobald er dazu fähig ist. Sie unterscheiden sich von den bloß leiblichen Atmosphären durch eine Autorität, mit der sie die totale Besetzung des flächenlosen Raumes ihrer erlebten Anwesenheit mindestens beanspruchen, oft auch durchsetzen, aber immer nur in der Perspektive des Ergriffenen.¹⁵

In seinem Essay *Eintauchen in Atmosphären*, dem dieses Zitat entnommen ist, beschreibt Schmitz diese totale Besetzung des Raumes und der Preisgabe des sinnlich Wahrnehmenden und leiblich Ergriffenen als »unspaltbares Verhältnis«,¹⁶

10 Ebd., S. 83.

11 Ebd., S. 83f.

12 Böhme: Die Stimme im leiblichen Raum, S. 31.

13 Schmitz: *System der Philosophie* III/2, S. 98.

14 Böhme: Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, S. 29.

15 Schmitz: *Eintauchen in Atmosphären*, S. 71.

16 Hier und im Folgenden: Ebd., S. 73

»Aufgehen im Andern«, »Einleibung«, »Auslaufen«, »verschmelzendes Untertauchen«. Ganz in diesem Sinne führt Böhme den Begriff der Anmutung ein – etwas, was uns »[an]weht«, »[an]spricht« und »betroffen« macht.¹⁷

Aber was das ist und wie man sich dabei befindet, hängt immer auch von einem selbst ab. Anmutungen sind etwas Leichtes und Flüchtliges, sie sind Quasi-Subjekte, doch keine Personen, sie sind unbestimmt und werden doch in charakteristischer Weise erfahren. [...] Dabei ist von Bedeutung, daß Atmosphäre etwas zwischen Subjekt und Objekt ist, nämlich ihre gemeinsame Wirklichkeit. Sie werden erfahren in affektiver Betroffenheit, d.h. in der eigenen Befindlichkeit, haben aber jeweils einen Charakter bzw. eine charakteristische Weise, in der sie uns anmuten.

All dies trifft sicherlich auf die Musik zu, die damit – wie Gefühle, Stimmungen oder die Stimme selbst – als Quasi-Subjekt, als Halbding aufzufassen ist. In seinem Text *Musik und Atmosphäre* stellt Böhme demnach die »Grundthese«¹⁸ auf, »daß Atmosphären zu erzeugen ein Grundzug von Musik überhaupt ist, ja die Wirklichkeit von Musik im Wesentlichen bestimmt.«¹⁹ Dass dies von der Musikforschung bisher so wenig beachtet worden sei, länge daran, dass Musik stets als Zeitkunst wahrgenommen worden sei. Tatsächlich jedoch müsse der Fokus auf ihre Eigenschaft als Raumkunst verschoben werden. Diesen Paradigmenwechsel verortet Böhme in der neuen Musik nach 1945, die sich nämlich, bedingt durch die neuen technischen Möglichkeiten etwa der Verwendung von Lautsprechern, die im Raum verteilt werden können, eben diesem Parameter des Raum zugewandt habe. Damit gelinge die untrennbare Verknüpfung von Musik und Raum, wodurch die Möglichkeit, sinnvoll über »Eintauchen in Musik«, über »musikalische Immersion« zu sprechen, eigentlich überhaupt erst gegeben wird.

Böhme gibt außerdem einen Hinweis darauf, wie die Immersion, der Moment der dichtesten Verschmelzung von Musik und Subjekt, mit Bedeutung gefüllt wird, wenn er schreibt: »Musik hörend, befinde ich mich in einem akustischen Raum, und meine Befindlichkeit ist das Wie, in dem ich meine Anwesenheit spüre.«²⁰ Ich selbst also werde zum Inhalt dieser Verschmelzung, das Spüren meiner Anwesenheit in der Umwelt rückt in den Mittelpunkt meiner Aufmerksamkeit und verändert so die vorherige Relation zwischen mir und meiner Umwelt.

Wie Böhme selbst bemerkt, wird »[m]it dieser Feststellung [...] das Thema *Musik und Atmosphäre* [und man könnte hinzufügen: das Thema *Musik und Immersion*] geöffnet für die Frage nach den allgemeinen, auch außermusikalischen,

17 Hier und im Folgenden: Böhme: Einleitung, S. 8.

18 Böhme: *Musik und Atmosphäre*, S. 73.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 81.

aber *akustischen* Umgebungsqualitäten.«²¹ Mit dem Wissen um die jüngeren Entwicklungen der Musikkomposition geht es ihm dabei um die »Rehabilitierung und Emanzipation der Stimme«,²² und zwar

[...] nicht nur um die menschliche Stimme, die in ihrer unendlichen Individualität und Variabilität, in ihrer *Rauheit* [vgl. Roland Barthes] musikfähig geworden ist, sondern um die Stimmen der Instrumente, die Instrumente als Stimmen, die Stimmen der Tiere, der Dinge, des Meeres, des Windes, aller Dinge und Halbdinge.²³

Als Beispiele aus dem Bereich der Musikkomposition weist Böhme häufig auf John Cage hin, dessen Werke für die randlose Ergossenheit von Musik als Raumkunst paradigmatisch seien. Besonders geeignet erscheint dabei sein berühmtes Werk *4'33''*, das 1952 uraufgeführt wurde. Cage wollte mit diesem Stück die Aufmerksamkeit der ZuhörerInnen auf die ästhetische Stille lenken, und damit wiederum auf die »Stimmen der Umgebung«, auf die *sound scapes*, die uns immer und überall umgeben. Lassen wir uns auf das Experiment *4'33''* ein, so stellt sich eine veränderte Aufmerksamkeit unserer Umwelt gegenüber ein, die sich nämlich im vergeblichen Warten auf eine »musikalische Stimme« zunächst auf die Stille, dann auf die Geräusche des akustischen Raumes um uns und schließlich auf das »Wie« unserer Befindlichkeit richtet, in dem wir ganz in Böhmes Sinne unsere Anwesenheit in diesem akustischen Raum spüren und dadurch ein musikalisches, oder auch »klangliches«, Immersionserlebnis erfahren.

Der Moment der Verschmelzung zwischen Klang und Subjekt wird hier nicht mehr mit einem spezifischen, narrativen Inhalt gefüllt. Darin unterscheiden sich die Ansätze von Schmitz und Böhme wesentlich von denen der historischen Autoren. Man könnte einwerfen, dies läge schlicht und einfach an der Tatsache, dass es sich bei Schmitz und Böhme um Philosophen, bei Heinse, Wackenroder und Tieck jedoch zuallererst um Literaten gehandelt habe, deren Werke von Narration geprägt sind. Dieser Einwand greift hier jedoch nicht, da einerseits gerade die Sprache von Schmitz und Böhme ganz und gar nicht vor literarischen, poetischen Momenten haltmacht und andererseits Heinse, Wackenroder und Tieck sich durchaus als Philosophen verstanden haben und als solche rezipiert worden sind – ebenso wie Nicolai, der nicht nur studierter Arzt, sondern auch Philosoph war. Vielmehr basiert das Bedürfnis, die Immersion narrativ mit Bedeutung zu füllen, meines Erachtens auf einem anderen Verständnis von Musik, Subjekt und Wahrnehmung der Musik durch das Subjekt. Während bei Schmitz und Böhme durch die Verbindung über die Atmosphäre die Dualität zwischen Objekt und Subjekt schon im Ansatz aufgehoben wird, gehen die historischen Autoren von einer klaren Trennung zwischen musikalischem Objekt und hörendem Subjekt aus, das im

21 Ebd.

22 Ebd., S. 84.

23 Ebd.

Immersionserlebnis schließlich in einer Umkehrbewegung zum überwältigten Objekt eines einwirkenden Subjekts »Musik« wird. Bei Nicolai ist die Musik die von außen auf die Einbildung einwirkende Kraft, bei Heinse wird die Musik zur Verführerin, die Hildegard und Lockmann in sexuelle Verwicklungen »lockt«. Bei Wackenroder und Tieck schließlich wird der Mensch von der Musik »entführt«, aus seiner weltlichen Situiertheit herausgesogen, und betritt eine andere Welt. Bei Schmitz und Böhme jedoch findet vielmehr eine Transformation der Ich-Relation zur Welt innerhalb der situierten Leiblichkeit selbst statt, ohne dass die Einbildungskraft bemüht werden müsste.

6. MARTIN SEEL: AUSBLICK

Zum Abschluss soll hier Martin Seel zu Wort kommen, der in seinem Essay *Das Auto als Konzertsaal* von 2001 das Konzept von Schmitz und Böhme aufgreift, um es letztlich jedoch wieder in einen narrativen Zusammenhang zu stellen. Bei Seel ist die musikalische Immersion nichts, was der Musikerfahrung grundsätzlich wesentlich wäre. Bei ihm wird die musikalische Immersion zu einem seltenen, ganz besonderen Moment, der in einer Art Epiphanie plötzlich und vollkommen unerwartet eintreten kann – was letztlich eine Konsequenz aus dem Ansatz ist, den Grund für Immersion weder auf Seiten der künstlerischen Gestaltung der Musik, noch auf Seiten der Erwartungshaltung des hörenden Subjekts zu verorten. Musik in ihrer spezifischen Machart und persönliche Gestimmtheit werden bei Seel damit beide unwichtig.

Begreifen kann dies freilich nur, wem das Erlebnis der plötzlichen Allgewalt einer Musik während des Autofahrens einmal oder öfter zuteil geworden ist. [...] Sie fahren Auto, sind dem Hören populärer Musik nicht abgeneigt, haben das Radio eingeschaltet, einen Sender, der neben neuen auch ein paar ältere Nummern bringt. Sie fahren, achten Ihres Weges, lassen sich dabei von den wechselnden Songs unterhalten, die Ihnen mehr und weniger zusagen werden. Dann auf einmal, plötzlich, es trifft sie unvorbereitet, wird ein Stück gespielt, das sie trifft: Sie wollen es lauter hören, sie greifen zu Knopf oder Taste und drehen auf, Sie wollen nicht, dass es endet, Sie beten, dass jetzt kein Geisterfahrer unterwegs ist, der gemeldet werden muss. Mit einem Mal ist die Musik kein Nebenbei, keine Unterhaltung, kein Zeitvertreib mehr, sie ist die Wirklichkeit, die Ihnen für diesen dreiminütigen Augenblick alle Wirklichkeit ist. Um dieses Klangs willen wollen Sie sein.²⁴

Hier verbindet sich letztlich Schmitz' und Böhmes objekt- und subjektvereinendes Eintauchen in Atmosphären mit dem sehrenden Verlangen bei Nicolai und Hein-

24 Seel: *Das Auto als Konzertsaal*, S. 67.

se, Wackenroders und Tiecks Beschreibungen des ganzen Tempels, der vor den Augen des Hörenden lebendig wurde, denn »so trunken hatte [ihn] die Musik gemacht«,²⁵ und Kierkegaards erotische Verführung durch Musik. Seel jedoch fügt dem ganzen noch eine weitere Note hinzu: die der »Verzückung«,²⁶ die zustande kommt

[...] durch eine momentane Korrespondenz zwischen einem Subjekt und einer Musik, die weder aus der Verfassung der Musik noch aus der Verfassung des Subjekts begründet werden kann. [...] Das musikalische Ereignis, um das es geht, ist etwas, das auf eine unerklärliche Weise zwischen Hörer und Gehörtem geschieht. Sobald es aber geschieht, vollzieht es sich so, dass es für die Hörenden für eine kleine Weile alles ändert.

Ist dies eine musikalische Immersion? Seel spricht ausdrücklich nicht von Immersion, sondern nur von einer »musikalische[n] Augenblickserfahrung«. Dennoch deckt sich das, was er über diese Augenblickserfahrung sagt, überraschend gut mit dem, was oben als musikalischer Immersion beschrieben wurde:

Diese umstürzende Wirkung hat entscheidend mit der besonderen Lage der Hörenden zu tun. Sie befinden sich in der Position eines unbewegten Bewegers. Die äussere Welt bewegt sich an ihnen vorbei, in einem Rhythmus, den sie [...] durch die Beschleunigung und Lenkung eines Gefährts selbst bestimmen. Das ist allerdings bei jeder beliebigen Autofahrt so; immer geschieht aus der Perspektive des Fahrenden eine durch die Bewegung des Autos erzeugte Bewegung der Welt. In der musikalischen Ekstase jedoch verwandeln sich diese Bewegungen. Sie werden eins. Die äussere Umgebung wird im Klang, Rhythmus und Schema der gehörten Musik wahrgenommen. Es bildet sich eine momentane Einheit von Ich und Welt, in der es ist, als ereigne sich die sichtbare Welt draussen allein für die Wahrnehmung des hörenden Ichs. Der Unterschied zwischen der Welt draussen und dem Klang drinnen, der in der Analyse dieses Vorgangs markiert werden muss, verliert hierbei seine Bedeutung. Er wird nicht länger erlebt.

In dieser Augenblickserfahrung verändern sich die Sinneseindrücke des Ich; es nimmt seine Umwelt anders wahr – das Sehen, Hören, Spüren und Sich-Bewegen, alles synchronisiert sich mit der wahrgenommenen Umwelt zu einer gefühlten Einheitserfahrung. Dieser Moment wird für Seel durch eine »momentane Korrespondenz«, eine momentane Resonanz zwischen Ich, Musik und Umwelt ausgelöst; von besonderer Bedeutung ist damit die Bewegung jedes dieser drei

25 Vgl. Anm. 7.

26 Hier und im Folgenden: Seel: Das Auto als Konzertsaal.

Dinge. Doch es bleibt nicht allein dabei. Denn die hörende Person reagiert, sie wird aktiv und dreht die Musik lauter, sie will – als auditives Pendant zur sie visuell umgebenden Umwelt – vollständig von der Musik umgeben sein. In gewisser Weise ist sie schon vor der Augenblickserfahrung aktiv an ihrer Herbeiführung beteiligt. Denn sie sucht einen Sender, der neue, aber ausdrücklich auch ältere Musik spielt. Ältere Musik, die wir – als AutofahrerInnen, d.h. als Erwachsene, aus unserer Kindheit oder Jugend kennen, die Musik unserer Eltern oder unserer Peer Group, d.h. Musik, die uns emotional berührt, da sie eine Rolle in unserer musikalischen Autobiographie spielt und Assoziationen weckt. Die ältere Musik ruft demnach noch mehr Empfindungen und Emotionen hervor als neue, unbekannte. Wir hören sie nicht nur (mit dem Ohr), sondern wir riechen möglicherweise auch damit verbundene, vergangene Gerüche (mit der Nase), sehen vergangene Bilder vor unserem inneren Auge, und spüren am ganzen Leib die Sonne des Strandurlaubs, die Kälte des Schnees oder andere Sinneseindrücke, die wir mit der Hörerfahrung der älteren Musik verbinden. Die ältere, uns vertraute Musik triggert damit – in noch höherem Maße als jede Art von Musik grundsätzlich – all unsere Sinne; mit Nicolai erfahren wir nicht nur Sinneseindrücke, die von außen an uns herangetragen werden, sondern reanimieren ebenfalls Sinneseindrücke von innen; aus der Erinnerung, der Einbildungskraft. Wir verkörpern damit diese ältere Musik auf ganz besondere, umfassende Weise mit allen Sinnen. Aus einem solchen Blickwinkel ist Musik nicht weniger partizipativ als andere Medien, bezieht den gesamten Körper mit ein und entfaltet damit ihr immersives Potential – wenn die Situation es zulässt.

LITERATUR

- Böhme, Gernot: »Die Stimme im leiblichen Raum«, in: Kolesch, Doris u.a. (Hrsg.): Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven, Bielefeld 2009, S. 23-32.
- Böhme, Gernot: »Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik«, in: Ders.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt a.M. 1995, S. 21-48.
- Böhme, Gernot: »Einleitung«, in: Ders.: Anmutungen: Über das Atmosphärische, Ostfildern 1998, S. 7-12.
- Böhme, Gernot: »Musik und Atmosphäre«, in: Ders.: Anmutungen: Über das Atmosphärische, Ostfildern 1998, S. 71-84.
- Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Leipzig 1854.
- Herzfeld, Gregor: »Verführung – Vereinnahmung – Verderben. Musik bei Søren Kierkegaard, Richard Wagner und Thomas Mann«, in: Musik & Ästhetik Jg. 15, Nr. 59, 2011, S. 79-96.

- Herzfeld-Schild, Marie Louise: »Stimmung des Nervenleistes«. Physiologie und Musik im 18. Jahrhundert«, in: Moosmüller u.a. (Hrsg.): Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung, Göttingen 2017, S. 121-141.
- Nicolai, Ernst Anton: Die Verbindung der Musik mit der Arzneigelahrheit, Halle 1745.
- Nicolai, Ernst Anton: Wirkungen der Einbildungskraft in dem menschlichen Körper, Halle 1744.
- Nussbaum, Martha C.: Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions, Cambridge 2001.
- Schmitz, Hermann: »Eintauchen in Atmosphären«, in: Ders.: Atmosphären, Freiburg/München 2014, S. 65-77.
- Schmitz, Hermann: System der Philosophie, Bd. III: Der Raum, 2. Teil: Der Gefühlsraum, Bonn 1969.
- Seel, Martin: »Das Auto als Konzertsaal«, in: Neue Zürcher Zeitung, 04.04.1998, S. 67.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich/Tieck, Ludwig: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797.
- Zelle, Carsten (Hrsg.): »Vernünftige Ärzte«. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung, Tübingen 2001.

