

Magisterarbeit

Warum sitzt man in Opernhäusern auf gepolsterten Sitzen, riecht Geschichte und hört sieht Musik?

Gedanken zu einer Synmodalästhetik.

Erarbeitet am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin bei
Herrn Prof. Dr. Wolfgang Auhagen und
Herrn Prof. Dr. Gerd Rienäcker.

Vorgelegt von
Stephan Aderhold, Habersaathstr. 4; 10115 Berlin.

11. Juli 2002

Inhaltsverzeichnis.

1.	Vorwort.	S.	2
2.	Synästhesie ein Begriff mit 11 Buchstaben.	S.	5
2.2.	Erklärungsmodelle.	S.	13
2.3.	Über die Häufigkeit des Auftretens von Synästhesie.	S.	18
2.4.	Synästhesie ist (k)eine Krankheit.	S.	22
3.	Audiovisuelle Wahrnehmung, Synästhesie und Gesamtkunstwerk.	S.	31
3.1.	Film, Gesamtkunstwerk und Synästhesie.	S.	35
3.2.	Synästhesie, intermodale Analogie und Paradigma.	S.	41
3.3.	Audiovisualität.	S.	46
4.	Die Synmodalästhetik.	S.	68
4.1.	Zur Standortbestimmung einer Synmodalästhetik.	S.	74
5.	Die Ästhetik der Atmosphären.	S.	86
5.1.	Subjekt und Objekt in der Atmosphäre.	S.	93
5.2.	Subjektiv, Objektiv, Synjektiv.	S.	98
5.3.	Synästhet und Synästhetiker.	S.	103
5.4.	Die Eigenschaft eines Objekts als dessen Bestimmung.	S.	105
5.5.	Die Wahrnehmung der ästhetischen Atmosphären.	S.	116
5.6.	Musik und Atmosphäre.	S.	120
5.7.	Kommunikative Atmosphären.	S.	133
6.	Resümee.	S.	138
7.	Literaturverzeichnis.	S.	141
8.	Selbstständigkeitserklärung.	S.	159

1. Vorwort.

Der ungewöhnliche Titel dieser Magisterarbeit beinhaltet alle fünf grundlegenden Sinne menschlicher Wahrnehmung, wenn man bereit ist, das Schmecken dem Riechen zu subsumieren. Will der geneigte Leser das Gustatorische als eigenständigen Sinn betrachtet wissen, dann sei darauf verwiesen, daß nach dem zweiten Bild des zweiten Aktes der Oper *La Traviata* von Giuseppe Verdi, also genau in dem Moment als die Existenz von Alfredos Eklat auf dem Fest von Flora eingefroren wird,¹ ein Gang an das Büffet zu Stärkung und zu Genuß anempfohlen wird. Allerdings reichen cirka 20 Minuten Pause selten um das erhoffte Glas Champagner zu ergattern, zumal wenn man nur die billigen Karten des vierten Rangs sein eigen nennen kann. Dafür kann die Hoffnung auf ein distinguiertes Abendessen nach der Vorstellung, also nach der Rückkehr der Personen und der Handlung in das Kontinuum der Geschichtlichkeit, oder einfacher: nachdem der rote Vorhang, natürlich nach Stürmen des Applauses, gefallen ist, aufkeimen. Nicht selten kommt es dann vor, daß nach kulturellem Genuß, oder Konsum – je nachdem – der Streß des Arbeitstages dem Gefühl der Erholung Platz machen muß. Dann noch ein gutes Gespräch über die stimmlichen Qualitäten der Violetta und des Alfredos, natürlich auch über die Inszenierung, das Bühnenbild, die Beleuchtung und man ist sich einig: ein Opernbesuch kann viel mehr Kunstgenuß bieten als der perfekte Pavarotti aus der Retorte. Gerade die kleinen Unsauberkeiten in der Höhe sind ja geradezu die Expertise für das Erleben des Originals. Hat man leider keine Begleitung für den Opernbesuch und das nachfolgende Abendessen, schließlich gelangen Opern nicht morgens um Viertel Zehn zur Aufführung, gefunden, dann schreibt man seine Erlebnisse in einem Brief nieder oder flüchtet sich nach Hause vor den heimischen Fernseher. Dann bleibt aber wenigstens die Erinnerung an eine Opernaufführung und die Erinnerung an die Atmosphäre, die in der Garderobe herrschte, als alle Operngäste, meist zu zweit, sich eilig auf den Weg machten. Vielleicht war es die Atmosphäre der Einsamkeit, schließlich hüllten sich die meisten Paare in ihr feinstes Tuch. Oder aber es war eine Atmosphäre der Erhabenheit – der Stuck an den Wänden wurde so feinsinnig ausgeleuchtet und man atmete ja pure Geschichte: denn die Skulpturen an der Wand sind aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert.

¹ Eine Besonderheit der Musik ist es, nur in dem Moment ihres Erklings eine materielle Existenz zu besitzen. Das Verklingen löst die Musik von ihrem Material und ihre Ontologie überführt sich damit in die metaphysische Kenntnis, in das Wissen von ihrer Existenz.

Wurde die Beschreibung eines *Opernbesuches* und nicht allein die Deskription und Analyse einer Oper an den Anfang dieser Arbeit gestellt, dann geschah dies aus der Einsicht heraus, daß alle musikalischen Gattungen, ob komponiert oder improvisiert, nicht ‚für die Schublade hergestellt wurden‘. Der den Werken, Kunstartefakt oder Kulturprodukt, inhärente Zweck, zur Aufführung zu gelangen und damit der Öffentlichkeit zugänglich zu werden, nährt eine andere Einsicht. Die Einsicht, daß jedwede Art von Rezeption oder Konsum nicht allein an das Werk sondern vielmehr auch an die externen Begleitumstände gebunden ist. Alle ästhetische Betrachtung verfehlt ihre Bestimmung, wenn sie allein werkimmanent vollzogen wird: sie verharrt in Analyse. Das Kunstwerk oder das Kulturprodukt wirkt nicht in einem Vakuum sondern ist abhängig von äußerlichen Variablen. Diese Variablen können ihrer Struktur nach eher objektiv oder subjektiv sein. So fällt bei einem Opernbesuch nicht minder als die Inszenierung bspw. die Temperatur des Zuschauerraumes ins Gewicht. Objektiv kann diese für die Allgemeinheit zu hoch sein, subjektiv wird sie von jedem einzelnen Zuschauer anders empfunden und bewertet. Dieses sicherlich übertriebene Beispiel verdeutlicht aber die Konsequenzen, die eine Beschreibung aller Umstände von Rezeption zu tragen hat. Das Mittel, das so etwas zu leisten in der Lage sein soll, ist das der Synmodalästhetik. Ihr Zentralbegriff ist der der Atmosphäre.

Verstand Immanuel Kant, in der Tradition Alexander Baumgartens, noch Ästhetik als sinnliche Erkenntnis aus der ästhetischen Erfahrung, so hat in der Geschichte der Ästhetik eine Verschiebung zugunsten der Theorie der Künste, des Schönen und der Urteile stattgefunden. Diese Verlagerung weg von den sinnlichen Wahrnehmungsqualitäten hatte durchaus Berechtigung innerhalb festgefügtter Kunst-, Werk- und Formbegriffe. An dieser Stelle hat aber der Hebel der Moderne und der Postmoderne ganze Arbeit geleistet und es ist abzusehen, daß die Entwicklung der Auflösungstendenzen weiter voranschreitet. Zum einen ist hier technologischer Fortschritt aber auch vor allem schwindende Bindungskraft von Werten und Normen als Ursache zu sehen. Die Wahrnehmung und Beobachtung sollte ob dieser schnellen Entwicklungen wieder in den Vordergrund treten. Dabei soll eine tradierte Urteilsästhetik keinesfalls verleugnet werden; sie kann allerdings nur zu Ergebnissen gelangen, wenn eine Theorie von Kunst und Kultur sich auch als Theorie der sinnlichen Wahrnehmung versteht. Nun ist aber Wahrnehmung ihrerseits wiederum an eine Materialhaftigkeit des ihr Präsentierten gebunden. Beides kann der erwähnte Begriff der Atmosphäre integrieren. Die angesprochenen Auflösungstendenzen der Formen und der enorme technologische Fortschritt machen es aber erforderlich, daß mit einem holistischen Verständnis von Wahrnehmung operiert wird. Dieses lastet sich der Begriff der

Synmodalästhetik an, der in diesem Verständnis auf eine Basis des Anerkennens aller Sinne gestellt wird. Daß in vorliegenden rezeptiven Situationen einzelne Sinne stärker angesprochen werden als andere, in der Oper wären dies der auditive und der visuelle, sollte nicht darüber hinweg täuschen, daß die anderen Sinne nicht auch ihre Dienste tun. Zumindest ist es denkbar, daß in der Zukunft mit geeigneten Mitteln in einer Opernaufführung auch der olfaktorische Sinn, zur Verdeutlichung des Duftes der Kamelie, die Violetta Alfredo übergibt, herangezogen wird. In Anbetracht der technologischen Entwicklungen sei nur auf die nicht unvorstellbaren Utopien von Virtualität verwiesen. Die Bedeutung der Wahrnehmung in solch einer Vorstellung ist ebenso eminent wie in der realen Welt.

Auf dem Weg zur methodologischen Verdeutlichung eines die Wahrnehmungssinne verdeutlichenden Systems liegt das Phänomen der Synästhesie. Es wird nicht verhehlt, daß die Synästhesie einen entscheidenden Einfluß auf die Konstitution dieser Gedanken gehabt hat. Das Wissen um eine von der Allgemeinheit abweichenden Wahrnehmungsform, bspw. die der audiovisuellen Rezeption versus die des synästhetischen Farbenhörens, hat die Idee und Vorlage für eine alle Sinne integrierende Struktur geliefert. Deshalb wird dieses Phänomen wie der aus ihr hervorgegangene ästhetische Begriff, der die physiologische Tatsache bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt(e), betrachtet.

2. Synästhesie – ein Begriff mit 11 Buchstaben. Oder: der Versuch einer Begriffslokalisierung.

Eine klare und eindeutige Begriffsbestimmung von Synästhesie ist notwendig. Gerade im Kontext der vorliegenden Arbeit muß ein eindeutiger Begriff, von dem was Synästhesie ist, gewährleistet sein. Daß in der Literatur verschieden weitgefaßte Begriffe von Synästhesie existieren ist nicht nur das Dilemma dieses Begriffes, leider. Die verständlichste Begriffsklärung soll hier nicht neu erfunden werden sondern wird deshalb angeboten:

„Unter Synästhesie versteht man, daß es bei Stimulation einer Sinnesqualität, beispielsweise des Hörens oder des Riechens, in einer anderen Sinnesqualität wie zum Beispiel dem Sehen von Farben oder von geometrischen Figuren zu einer Sinneswahrnehmung kommt.“²

Es erscheint hier nicht zweckmäßig die einzelnen Begriffe quasi nach Autoren tabelliert aufzuzählen. Nur einige Beispiele für die angeführten Differenzen zwischen den Autoren sollen an dieser Stelle genügen.

Gerade im beginnenden 20. Jahrhundert erfuhr Synästhesie eine starke wissenschaftliche Beachtung. Diese Spur führt zu Georg Anschütz, dessen Stellenwert unter anderem darin zu sehen ist, daß er in Hamburg von 1927-1936 vier *Kongresse zur Farbe-Ton-Forschung* veranstaltete.³ Jörg Jewanski⁴ sieht in Georg Anschütz die Hauptgestalt der von ihm als „Phase der Synästhesie-Euphorie“ bezeichneten Zeit zwischen 1925 und 1930.⁵ Anschütz wird von Jewanski als in der „Rolle des Vaters“ für die beiden anderen Hauptvertreter der Synästhesie-Forschung dieser Zeit, Friedrich Mahling und Albert Wellek,

² Hinderk M. Emrich, „Synästhesie, Emotion und Illusion.“ in: *Der Sinn der Sinne.*, herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (= Schriftenreihe Forum., Band 8), Göttingen 1998, S. 128.

³ Vergleich dazu: Jörg Jewanski, *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe.* (= Berliner Musik Studien. Schriftenreihe zur Musikwissenschaft an den Berliner Hochschulen und Universitäten., herausgegeben von Rainer Cadenbach et al., Band 17; zugleich: Berlin, Hochschule der Künste, Diss. 1996), 1999, S. 13; insbesondere Anmerkung 22.

⁴ Jörg Jewanskis Promotion soll an dieser Stelle gewürdigt werden. Er verfaßte eine umfangreiche Darstellung der Beziehungen zwischen Farbe und Ton in der Zeit, wie es der Titel bereits aussagt, zwischen Aristoteles und Goethe. Diese Quellensammlung und Quellenstudie umfaßt, über das Thema der Synästhesie hinausgehend, die Geschichte dieser Wechselbeziehung.

⁵ Jörg Jewanski, „Die Institution – Albert Welleks Bedeutung für die Erforschung der Synästhesie.“ in: *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie.*, Band 12, Wilhemshaven 1995, S. 134.

gesehen.⁶ Der von Anschütz vertretene Synästhesiebegriff differiert in erheblicher Weise von dem soeben eingeführten, der sich auf die rein physiologischen Tatsachen beruft:

„G. ANSCHÜTZ vertritt eine weite Begriffsauffassung, insofern er neben den primären Sinneseindrücken auch Gefühle und abstrakte Begriffe als Auslöser für synästhetische Eindrücke ansieht; [...]“⁷

Dieser hier dargestellte Begriff ist in seiner Ungenauigkeit sicherlich den Anfängen der Synästhesieforschung und den noch nicht in ausführlichen Maßen stattgefundenen Diskussionen zu schulden. Einen Versuch der Differenzierung unternimmt aber bereits Albert Wellek.

„[...] sein Schüler A. WELLEK [von Georg Anschütz] differenziert zwischen der (selten anzutreffenden) echten S. [Synästhesie], der Verbindung zweier wirklicher Sinnesempfindungen in der Wahrnehmung, und der (häufiger vorkommenden) unechten S., einer ‚Verschmelzung zweier oder mehrerer Sinnessphären (-modi) in einem übergreifenden Akt der ... Vorstellung‘ [Albert Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik.*, 1963, S. 103.].“⁸

Die Unterscheidung, die sich unter anderem auch bei Maria C. Bos findet, sollte entscheidenden Anteil an der Ausprägung verschiedener Ansichten über Synästhesie gewinnen.⁹ Jewanski kritisiert zu Recht den zweiten, die allgemeinen Tendenzen Anschütz fortführenden Teil des definitorischen Versuchs.

„Eine *Verbindung, ja Verschmelzung zweier Sinnessphären* findet aber auch bei der Rezeption eines Fernseh- oder Kinofilmes statt und ist somit wesentlicher Bestandteil unserer alltäglichen Umweltwahrnehmung. Damit verliert aber die Definition das Kriterium der Abgrenzbarkeit, Synästhesie verkommt zu einem reinen Schlagwort. Im Grenzbereich von Musik, Malerei und Video wird die Kategorisierung *synästhetisches Kunstwerk* heute [1995] schon als unreflektiertes Gütesiegel per se verwendet.“¹⁰

Synästhesie als Gemeinplatz – ein ernsthaftes Problem, das bereits hier an erster Stelle angedeutet werden soll. Aber dieser zitierte Artikel von Jewanski erlaubt einen interessanten Blick auf die wissenschaftliche Methode Albert Welleks. Das von Jewanski angeführte Hauptargument besteht darin, daß Welleks 700-seitige Dissertation über Synästhesie niemals veröffentlicht wurde und somit einen ‚Steinbruch‘ für seine gesamte wissenschaftliche

⁶ Ebenda.

⁷ A. von der Lühe, „Synästhesie.“ in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von Joachim Ritter und Karl Gründer, Basel 1998, Band 10, Spalte 770. Hervorhebung im Original.

⁸ Ebenda.

⁹ Maria C. Bos, „Über echte und unechte Audition Coloreé.“ in: *Zeitschrift für Psychologie.*, 111, 1929, S. 321-401.

¹⁰ Jewanski, „Die Institution.“, a. a. O., S. 142.

Laufbahn abgeben konnte. Dieser Steinbruch sei dann immer wieder zu Selbstzitate
ausgebeutet worden, die „als heutiger Leser von Welleks Schriften ermüden [...]“, so das
Urteil Jewanskis über die ‚Methode‘ Welleks.¹¹

Ungeachtet dessen, hat Albert Wellek sich mit der Bedeutung von Synästhesie in
Epoche und Kultur beschäftigt. Hierzu sollen lediglich die bibliographische Verweise
angebracht sein: für die Beschäftigung mit Synästhesie im Orient steht der Aufsatz *Das
Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft – Urgeschichte des
Doppelempfindens im Geistesleben der Orientalen*.¹² Der Aufsatz *Renaissance- und Barock-
Synästhesie* soll Nachweis über Farbe/Licht-Ton-Beziehungen als Synopsie führen, dessen
Spannweite von Keplerschen Ansichten der Sphärenharmonie bis zu Textunterlegungen in
den Gattungen der Vokalmusik reicht.¹³

Es erscheint schwierig diese Ausführungen zu kommentieren. Mit der oben
angeführten weiten Begriffsauffassung von Synästhesie, die ohne Abgrenzung zu Begriffen
wie Metapher, Assoziation, Illusion etc. auskommt, gehen Welleks Ausführungen sicherlich
konform. Es erhärtet sich aber der Verdacht, daß eben dieser Begriff von Synästhesie
exegetisch ausgenutzt wird. Die erforderliche Schärfe wird hier nicht zuletzt auch durch den
Begriff der ‚Ursynästhesie‘ genommen, der bei den genannten Aufsätzen im Mittelpunkt
steht. Dieses von Wellek eingeführten Konstrukt meint, daß festgefügte Relationen zwischen
den Ausdrücken verschiedener Sinneswahrnehmungen existieren und interkulturell sind. Dies
ist unter anderem ein Kritikpunkt: Wellek verwendet die sprachlichen Ausdrücken zur
Bildung der Relationen.

„Der Sinn dieser Aufstellung ist, kurz gesagt, der, die allgemeinmenschlichen
(gemeinverständlichen) [!] und dementsprechend ältesten Sinnenentprechungen in ihrer
entwicklungsgeschichtlichen Ordnung festzulegen.“¹⁴

So klassifiziert Wellek sechs Archetypen von Sinnentsprechungen, in dem er die auditive
Wahrnehmung der Tonhöhe, -folge, -dauer, -lautstärke zu den Sprachausdrücken der visuellen
und taktilen Wahrnehmung in Beziehung setzt.¹⁵ Ohne in eine detaillierte Diskussion um
dieses Konstrukt einsteigen zu wollen, soll bemerkt werden, daß ebenso die Evolution der

¹¹ Ebenda, S. 138.

¹² Albert Wellek, „Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft. Urgeschichte des
Doppelempfindens im Geistesleben der Orientalen.“ in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*.,
herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft, 11, 1929, S. 470-497.

¹³ Albert Wellek, „Renaissance- und Barock-Synästhesie. Die Geschichte des Doppelempfindens im 16.
und 17. Jahrhundert.“ in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*.,
herausgegeben von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker, Band 9, Halle 1931, S. 534-584.

¹⁴ Ebenda, S. 535.

¹⁵ In Übersicht mitgeteilt unter anderem in: ebenda.

Sprache, die einerseits an die sinnliche Wahrnehmung gebunden ist aber andererseits auch an Gesetze wie des Rotazimusses, Verantwortung für diese Ursynästhesien zeichnen könnte.¹⁶ Jewanski erläutert dann auch folgerichtig, daß der Begriff der Ursynästhesie als Ableitung von Synästhesie irreführend ist,¹⁷ da Ursynästhesien Entsprechungen zwischen Sinnesmodalitäten abzubilden versuchen, die aufgrund der Ratio formuliert wurden.

Nochmals sei Jewanski zitiert, der die beiden symptomatischen Begriffslokalisationen allgemein zusammenfaßt:

„Somit stehen sich zwei verschiedene Definitionen gegenüber: Synästhesien im Sinne WELLEKS mit einem sehr weit gefaßten und Synästhesien im Sinne CYTOWICs mit einem sehr eng angelegten Begriff (BEHNE verwendet den Ausdruck *Synästhesie sensu Cytowic*) und einer Häufigkeit, die verschwindend gering ist.“¹⁸

Unnötig zu betonen, daß diese hohe Verwendungsrates eines weiten Begriffes entgegen jeglicher Begriffsökonomie steht. Bedeutsam ist hier auch die Verwendung des Begriffes der Synästhesie im literaturwissenschaftlichen Kontext als Kennzeichnung eines literarischen Stilmittels. Synästhesie als Problem der Literatur hat einen entscheidenden Anteil an der Trübung des Begriffes. Dies ist ganz allgemein wohl mit dem Fakt der kommunikativen Äußerung – also Sprache – zu begründen, die notwendig ist um synästhetische Berichte mitzuteilen wie auch Kunstvolles, also Literatur, hervorzubringen.

Zur (literarischen) Synästhesie wird immer wieder Ludwig Schraders Habilitationsschrift aus dem Jahre 1967 zur Begriffsgeschichte herangezogen. In der Tat ist die knappe Darstellung der Terminusgeschichte zu bewundern.¹⁹ So eruiert Schrader:

„Wo immer man die Entstehung des Terminus ‚synesthésie‘ auf das Jahr 1874 zurückführt, hat man übersehen, daß das Adjektiv ‚synesthétique‘ schon zwei Jahre vor Vulpian's Artikel in der ersten Auflage von Littré's *Dictionnaire* erscheint; es wird dort ebenfalls als ‚Terme de physiologie‘ erläutert, und Littré weist auf ‚die synästhetischen Teile der Retina‘ hin. Man darf annehmen, daß Littré (selbst ursprünglich Mediziner) Kenntnis von Vulpian's physiologischen Vorlesungen hatte, die 1864 gehalten und 1866 in Buchform herausgegeben wurden: hier taucht

¹⁶ Eine Diskussion findet sich unter anderem bei: Jewanski, *Ist C=Rot?*, a. a. O., S. 97-103.

¹⁷ Vergleich dazu: ebenda, S. 103.

¹⁸ Ebenda, S. 96. Hervorhebungen im Original.

¹⁹ Jörg Jewanski ordnet allerdings diese Studie unter die Autorität Welleks ein: „In Sachen Synästhesie war Wellek kein Autor, sondern eine Institution. Die Folgen davon waren verheerend. [...] Wer sich in seiner Dissertation (Schad 1950; Hurte 1982) oder Habilitation (Schrader 1967/1969) auf Wellek berufen konnte, ging kein Risiko ein. Dadurch erschienen seine Thesen immer wieder an unterschiedlichen Stellen, auch in der neuesten Fachliteratur, alternative Ansätze oder kritische Anmerkungen kamen nicht auf. Schrader ersetzte dann 1967 Welleks Dissertation durch eine noch umfangreichere historische Studie, übernahm aber dessen Anschauungen zur Synästhesie.“ Jewanski, „Die Institution.“, a. a. O., S. 139.

‚synesthésie‘ wohl wirklich zum erstenmal auf, und zwar in der 20. Vorlesung vom 21. Juli 1864; [...] Vulpian bildete ‚synesthésie‘ wohl analog zu ‚anesthésie‘, ‚thermesthésie‘, ‚hyperesthésie‘. Es sei immerhin bemerkt, daß das griech. συναίσθησις – συναισθησία erst im Neugriechischen als physiologischer Neologismus – ebenfalls der Terminologie der Medizin angehörte. ‚Mit-Empfindung‘ bedeutet bei den griechischen Ärzten allerdings etwas anderes als die moderne ‚synesthésie‘. Mit συναίσθησις bezeichnete man teils die unangenehmen Begleiterscheinungen bei Krankheiten, teils allgemein das Bewußtsein eines Schmerzes oder einer Krankheit.“²⁰

Der Terminus der Synästhesie selbst ist also in erster Linie physiologisch medizinischer Art. Die oben angeführten Varianten stellen einen mehr oder weniger angepaßten Bedeutungswandel der originären Form dar. Interessant erscheint für den geschichtlichen Hintergrund das folgende:

„Für das XIX. und XX., bis zu einem gewissen Grade auch für das XVIII. Jh. ließ sich eine Parallelität zwischen der Synästhesie als tatsächlichem psychischem Phänomen einerseits und als literarisch gestalteter oder spekulativ postulierter Vorstellung andererseits konstatieren. In früheren Jahrhunderten lagen die Dinge anders: daß Sinne und Sinnesbereiche wirklich vertauscht oder vermischt werden könnten, wurde allgemein bezweifelt.“²¹

Die Vorstellung, daß die Sinnesbereiche getrennt sein müssen ist demzufolge ein alter Umstand, der nicht allein auf den Okzident beschränkt war.

„Betrachtungen über die Unmöglichkeit der Vertauschung von Sinneseindrücken sind auch im islamischen Bereich angestellt worden. Ibn Hazam (994-1063), der Verfasser des *Halsbandes der Taube*, behandelt in einem Kapitel seiner *Religionsgeschichte* (des *Fişal*) die Debatte über die Sinnesorgane Gottes, die sich an einem Koran-Vers entzündet hatte (XLII,9: Gott ist ‚der Hörende, der Sehende‘).“²²

Die Studie sucht mit Ausführungen zu Synästhesien im Schrifttum der verschiedensten Autoren, wie bspw. von Aristoteles, Lukrez, Thomas von Aquin – aber auch mit epochalen Verweisen wie auf das jüdische Mittelalter, ihren Anspruch auf umfassende Darstellung zu begründen. Schrader betrachtet in seiner Habilitation die Synästhesie im literatur- und sprachwissenschaftlichen Kontext. Auch innerhalb dieser Wissenschaft kann keine eindeutige Verwendung festgestellt werden.

²⁰ Ludwig Schrader, *Sinne und Sinnesverknüpfungen. Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie und zur Bewertung der Sinne in der italienischen, spanischen und französischen Literatur.*, Heidelberg 1969, S. 47 f. Hervorhebung im Original.

²¹ Ebenda, S. 56.

²² Ebenda, S. 59. Hervorhebungen im Original.

„Die für uns entscheidende Bedeutungserweiterung, die Anwendung von ‚synthésie‘ auch auf literarische Phänomene, erfolgte 1892 durch Millet, und der Terminus ist rasch Allgemeingut der literarischen Forschung geworden, in der seine Definition allerdings keineswegs eindeutig festliegt.“²³

Sonach wird zur unbedingten Beachtung gegeben, daß es sich bei der Klassifikation der Synästhesien nach Schrader um ausnahmslos literarische Synästhesien handelt. Die von ihm verwendeten fünf Klassen der literarischen Synästhesie verteilen sich auf drei für Verknüpfungen zwischen mehreren Sinnesbereichen und zwei auf Verknüpfungen zwischen einem Sinnesbereich und einem außersinnlichen. Letzteres meint etwa die Verbindung zu einem Gefühl oder abstrakten Begriff. Die Bezeichnungen für die verschiedenen Abarten sind: 1. transponierend-identifizierender Typ, 2. korrespondierender Typ und 3. summierender Typ, wobei die ersten beiden auch als Titel für die literarische Verknüpfung von einem Sinnesbereich mit einem außersinnlichen dienen.²⁴ Trotz des großen Verdienstes Schraders um die Etymologie des Synästhesiebegriffes und in Anbetracht der eigentlichen Intention dieser literaturwissenschaftlichen Habilitation ist Hauskellers Bemerkung nicht vorzuenthalten, die in ihrer Ambivalenz gleichermaßen geteilt wie kritisiert wird. Denn eine sprachwissenschaftliche Habilitation arbeitet mit dem von ihr zu benutzenden Synästhesiebegriff.

²³ Ebenda, S. 49.

²⁴ Der Vollständigkeit wegen werden an dieser Stelle die einzelnen Typen der Verknüpfung zwischen mehreren Sinnesbereichen vorgestellt. Diverse Inkonsistenzen in der Terminologie sind beobachtbar. Den transponierend-identifizierender Typ definiert Schrader wie folgt: „Die Sinnessphären werden so verknüpft, als gingen die Eindrücke der einen in die der anderen über [...]“ (S. 49) und „[...] formal gesehen handelt es sich um Metaphern, daneben ließen sich synästhetische Katachresen [In der antiken Rhetorik bezeichnet dieser Terminus den unlogischen Gebrauch eines verwandten Ausdrucks statt des nicht vorhandenen Ausdrucks für einen Begriff.], gelegentlich synästhetische Zeugmata [Dies ist eine grammatische Figur, bei der ein Prädikat auf mehrere Subjekte bezogen wird, während es nur zu einem paßt. Auch bezeichnet der Terminus jede Vermischung eigentlicher und bildhafter Wortverwendung.] auffinden.“ (S. 50).

In dem korrespondierender Typ werden die Sinnesbereiche nicht als identisch beschrieben, sondern als miteinander korrespondierend, als vergleichbar.

Der summierender Typ „[...] im Vordergrund stehen dort [bei Typ 1 und 2] jedoch Übergang und Identifikation bzw. Korrespondenz. Mit den summierenden Typ meinen wir die Fälle, in denen die gewissermaßen parataktische Gleichzeitigkeit das Primäre ist.“ (S. 51)

Einschränkend ist jedoch auch Schrader gezwungen zu bemerken:

„Die Möglichkeit einer Unterscheidung von Typen und Aspekten darf nicht zu dem Irrtum führen, daß diese Typen und Aspekte stets in völliger Reinheit erscheinen oder daß man diese Reinheit gar zum Kriterium einer Wertung machen könnte. In Wirklichkeit ergeben sich vielfache, oft komplizierte Verschränkungen [...]“ (S. 52)

Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf:

Ebenda.

„Insgesamt werden von Schrader fünf Typen unterschieden, die für die literaturwissenschaftliche Untersuchung fruchtbar sein mögen, aber die konkrete (und nicht literarisch vermittelte) synästhetische Erfahrung nicht berühren.“²⁵

Wie bereits bis hierher die unterschiedlichen Verständnisse des Synästhesiebegriffes demonstrieren, muß wohl nicht mehr angeführt werden, daß eine endgültige Einigung auf einen Begriff nicht möglich ist. Jede Wissenschaft verlangt gierig, so scheint es, nach dem Vokabular der anderen Kolleginnen. Nur an einen anderen Begriff, der des ‚Gesamtkunstwerks‘, sei erinnert, der ein gleiches Schicksal erlitt. Wird hier von ‚Leid‘ gesprochen so ist dies auch wörtlich zu verstehen. Es bleibt schließlich denn nur eine Möglichkeit: die der Indizierung eines jeweiligen Begriffes in seiner Verwendungsweise. Daß Synästhesie in erster Linie, wie dies auch Schrader zeigte, ein Begriff der physiologischen Wahrnehmung ist bzw. war, kann als erwiesen erachtet werden.

Es wäre deshalb angebracht, solche Äquivokationen zu vermeiden, die im übrigen noch 1992 genutzt wurden:

„Die Verwendung von ‚Synästhesie‘ anstelle von ‚synästhetischer Metapher‘ hat sich indes eingebürgert, und ich [Paul Hadermann] verwende die beiden Ausdrücke daher im Folgenden synonym.“²⁶

Zu überdenken wäre demnach der folgende Vorschlag:

„In der neueren Diskussion werden Assoziationen und Metaphern als *Pseudosynästhesien* bezeichnet.“²⁷

Aufgrund der Tatsache, daß Assoziationen, infolge von Wahrnehmung, des menschlichen Geistes nun durchaus in Metaphern geäußert werden, diese zumindest manchmal synästhetisch anmuten, soll einmal nachgesehen werden, inwieweit der Assoziationsbegriff nicht auch allein tragfähig ist. Werner Abraham gibt systematisch die Grundüberlegung vor, in dem er zwei Arten, die oberflächlichen und inhaltlich bestimmten, einander abgrenzt.

„Neben den oberflächlichen Assoziationen nach dem Klang (*Leben – neben*) interessieren uns vor allem die inhaltlich bestimmten Assoziationen.“²⁸

²⁵ Michael Hauskeller, *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung.*, Berlin 1995, S. 57.

²⁶ Paul Hadermann, „Synästhesie: Stand der Forschung und Begriffbestimmung.“ in: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes.*, herausgegeben von Ulrich Weisstein, Berlin 1992, S. 56.

²⁷ Jewanski, *Ist C = Rot?*, a. a. O., S. 96 f. Hervorhebung im Original.

²⁸ Werner Abraham, „Synästhesie als Metapher.“ in: *Folia-Linguistica: Acta-Societas-Linguisticae-Europaeae*, 21, Austria 1987, S. 165. Hervorhebung im Original.

Inhaltlich bestimmte Assoziation folgen, so Abraham, primären und sekundären Gesetzmäßigkeiten, wobei die Trennung in primär und sekundär nicht sehr statisch gedacht scheint:

„Der Assoziationsbegriff wird (zurückgehend aus Aristoteles) auf primäre und sekundäre Bedingungen zurückgeführt. Zu den primären Bedingungen oder ‚primären Assoziationsgesetzen‘ (nach einem durch Thomas Brown eingeführten Terminus) zählen die Bedingungen der Ähnlichkeit, des Kontrasts und der räumlichen und zeitlichen Kontiguität; zu den sekundären Assoziationsgesetzen zählen: 1. die Dauer des ursprünglichen Eindrucks, 2. seine Lebhaftigkeit, 3. die Häufigkeit seiner Wiederholung, 4. seine Frische, 5. das Fehlen konkurrierender Eindrücke, 6. deren jeweilige Gemütslage, 8. deren körperlicher Zustand und 9. deren Lebensgewohnheiten (Hofstätter 1957: 24 ff.).“²⁹

Dabei machen alle hier aufgeführten Bedingungen der Assoziationsbildung deutlich, daß es sich nicht um ursprüngliche Wahrnehmungen handeln kann, da ja mit Hilfe dieser Momente erst versucht wird bzw. sie eine Voraussetzung darstellen, eine Verbindung herzustellen. Damit ist eine wichtige Differenzierungsmöglichkeit zur Abgrenzung gegenüber der Synästhesie an der Hand, denn diese ist, neben dem Auslöser unwillkürlich und in ihrer Qualität abstrakt. Außerdem werden synästhetische Wahrnehmungen projiziert. An der Bedingung des Kontrastes kann der Unterschied zur Synästhesie sehr gut dargestellt werden. Abraham führt aus, daß das Bedürfnis nach Präzisionierung der Wahrnehmungsinhalte dadurch geschieht, „[...] insofern nämlich [...] Begriffe sehr stark durch ihre Abhebung von ihren Gegenteilen, also in einer Art von Dialektik [...]“ aufgefaßt werden.³⁰ So stellt sich eine äußerst brauchbare Erklärung für Assoziationen dar:

„Wir könnten umgekehrt argumentierend also sagen, daß das für den Erwachsenen erhobene Präzisionsbedürfnis ein Schlüssel für das steigende Bedürfnis nach dem Gebrauch von Metaphern und einer nuancierten Ausdrucksweise ist.“³¹

Diese am Kontrast hier exemplifizierte Erklärung von literarisch gebrauchten Assoziationen bzw. Metaphern,³² die ja die inhaltliche Erklärung ist, äußert sich auch in der formalen Gestaltung. Denn um sich metaphorisch oder assoziativ auszudrücken muß die sprachliche Syntaktik und Semiotik entsprechend eingesetzt werden. Zur formalen Darstellung von Synästhesie in der Literatur führt Wanner-Meyer daher aus:

²⁹ Ebenda.

³⁰ Ebenda, S. 166.

³¹ Ebenda.

³² Vergleich dazu die Typeneinteilung von Schrader weiter oben. Dort finden sich auch diese Strukturen.

„[...] wenn disparate Sinnesempfindungen einander grammatikalisch und/oder semantisch gleichgeschaltet werden. Dies kann geschehen durch verknüpfende Konjunktionen, durch ein gemeinsames übergeordnetes Prädikat oder auch durch syntaktische Parallelismen.“³³

Soweit die Beleuchtung sprachlich und literarischer Synästhesien. Allenfalls kann, wie gezeigt, von sprachlicher Synästhesie, mit den angegebenen formalen Zügen, gesprochen werden, wenn es sich um die Äußerung einer Wahrnehmungssynästhesie handelt. Im Bereich der Literatur, dort wo der Einsatz stilistischen und artifiziellen Gründen folgt, sollten die Begriffe wie ‚metaphorische Sprach- bzw. Literatursynästhesie‘, ‚Pseudosynästhesie‘ oder anderes bevorzugt werden.³⁴ So kann denn hier auch nur aufgrund der Geschichte eine angemessene Legitimation von Synästhesie in der Literatur erkannt werden, wie bereits auch schon konstatiert wurde:

„Klaus-Ernst Behne hat zwar recht, wenn er bemerkt: ‚Ich gehe davon aus, daß in der Synästhesieforschung bisher vollkommen disparate Phänomene untersucht worden sind, disparat vor allem hinsichtlich der sie konstituierenden perzeptuellen, kognitiven und emotionalen Aktivitäten.‘ Eine Verdrängung bzw. Ausgrenzung des literaturwissenschaftlichen Synästhesiebegriffs ist jedoch angesichts der langen Tradition seiner Verwendung und der Bedeutung literarischer Synästhesien für die musikwissenschaftliche Arbeit nicht von Nutzen.“³⁵

2.2. Erklärungsmodelle.

Nach dieser Beleuchtung von literarischer Synästhesie steht nun die Frage, wie es zu diesem Wahrnehmungsmodus kommen kann. Vielfältige Erklärungsversuche wurden unternommen – einige sollen hier kurz angedeutet werden. Für tiefergehende Betrachtungen dieser Versuche kann ruhig auf die Literatur verwiesen werden.

³³ Petra Wanner-Meyer, *Quintett der Sinne. Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts.*, Bielefeld 1998 (zugleich: Stuttgart, Univ., Diss., 1997), S. 48.

³⁴ Treffend hat Behne formuliert:
„Synästhetische Berichte hören sich an wie Metaphern (‚A-Dur ist rot‘) und legen deshalb eine Verwechslung nahe. Worin besteht der Unterschied zwischen beiden? Ein Synästhetiker erzählt sein Leben lang, daß A-Dur rot sei, ein Literat aber darf jede Metapher nur einmal verwenden, sonst ereilt ihn jener Spott, den man erntet, wenn man ständig bekannte Witze erzählt.“
Klaus-Ernst Behne, „Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma.“ in: *Der Sinn der Sinne.*, herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (= Schriftenreihe Forum., Band 8), Göttingen 1998, S. 112.

³⁵ Christian Engelbrecht, Wolfgang Marx und Britta Sweer, „Was ist Synästhesie?“ in: dies., *Lontano – Aus weiter Ferne. Zur Musiksprache und Assoziationsvielfalt György Ligetis.* (= Zwischen-Töne., herausgegeben von Hans-Werner Heister, Band 6), Hamburg 1997, S. 31.

Die sogenannte Kontiguitätsthese geht davon aus, daß Synästhesien lediglich Produkte des Geistes der Subjekte, wie Assoziationen, sind. Hiernach wird gewissermaßen die lerntheoretische Annahme gemacht, daß zwei eng benachbarte Reize und Reaktionen auch später gemeinsam erinnert werden können. Allerdings hat diese Form des Trainings, nichts gemein mit der Wahrnehmungserscheinung der Synästhesie, die vollkommen unwillkürlich auftritt.

„Die psychologischen Theorien der Synästhesie haben sich nun durch die empirische Forschung schrittweise selbst aufgelöst. So wurde zum Beispiel gezeigt, daß sich zwei Phänomene aus verschiedenen Sinnesgebieten nicht durch oftmalige simultane Darbietung synästhetisch koppeln lassen.“³⁶

Immer wieder taucht in der Diskussion auch das Konzept des ‚sensus communis‘³⁷ als Erklärung von Synästhesie auf. Der *sensus communis* stellt einen quasi gedachten Sinn dar, der zusätzlich zu den ‚normalen‘ fünf Sinnen angenommen wird. Dieser Gemeinsinn soll als Repräsentant der einzelnen Sinne dienen. Allerdings wäre die primäre und unvermittelte Wahrnehmungssituation dieses konstruierten Sinnes ungeklärt, da er auf die einzelsinnlichen Qualitäten zurückgreifen müßte. Auch wäre in diesem Fall eine weitere Form von Synästhesie zu denken: nämlich die der Verbindung dieses Gemeinsinns mit den einzelnen Sinnen. Cytowic hat ebenfalls diese Hypothese in seine Untersuchungen einbezogen. Als ernsthafter Erklärungsversuch zum Zustandekommen der Synästhesie trägt sie heute (2002) allenfalls kursorischen Charakter.

„Ja, Synästhesie war fast das genaue *Gegenteil* von Aristoteles, ging mir [Cytowic] plötzlich auf. Sie war alles andere als eine Substraktionswahrnehmung. Sie bestand nicht darin, Tastempfindungen, Geschmack, und Geruch durch einen Kaffeefilter zu gießen, der einige Qualitäten zurückhielt und nur abstrakte Ideen wie Länge, Tiefe oder Spitzigkeit durchließ. Nein, Synästhesie war eine additive Wahrnehmung, ohne daß diese ihre eigenen Identitäten verloren.“³⁸

Außerdem:

„[...] d. h. einen über die fünf Sinne hinausgehenden Sinn angenommen, einen Sinn quasi höherer Ordnung, in dem die einzelnen Sinnesbereiche zusammenfallen. [...] aber die Annahme

³⁶ Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik.*, Frankfurt am Main 1995, S. 92.

³⁷ Gernot Böhme bemerkt ohne weitere Erklärung:
„Die Lehre vom Gemeinsinn wird, wie sich inzwischen herausgestellt hat, fälschlich auf Aristoteles zurückgeführt.“
Ebenda, S. 91.

³⁸ Richard E. Cytowic, *Farben hören, Töne schmecken. Die bizarre Welt der Sinne.*, übersetzt von H. Schickert, München 1996, S. 95 f. Hervorhebung im Original.

eine *zusätzlichen* Sinnes ist die Lösung jedenfalls nicht. Dann könnte sich nämlich wieder die Frage von Synästhesien zwischen diesem, sechsten, Sinn und den anderen Sinnen stellen.“³⁹

Richard Cytowic zählt zu den bekanntesten Wissenschaftlern die sich der Erforschung von Synästhesie gewidmet haben. Dies ist sicherlich auch in gewisser Weise seinem populärwissenschaftlicher Publikationsstil geschuldet. Er zeichnet sich durch einen leichten Schreibstil aus, der unter anderem dialogische und anekdotische Züge beinhaltet. Noch zu bemerken ist, daß Cytowic nicht allein reine Forschungsberichte vorlegt, sondern darin auch wissenschaftstheoretische und gesellschaftspolitische Betrachtungen anstellt.⁴⁰ Cytowic geht sehr, gemäß seiner wissenschaftlichen Heimat der Medizin – er ist Neurologe –, klinisch pathologisch vor. Eine Idee von ihm als Erklärung der Synästhesie wurde noch gar nicht in Erwägung gezogen. Er äußert, daß Synästhesie durchaus ein Reflex bspw. wie die Synkinese, bei frühkindlichen Entwicklungsstadien des Menschen, sein könnte.⁴¹ Cytowic bemerkt aber selbst, daß eine Reflexcharakter von Synästhesie aufgrund der Seltenheit und Unbeständigkeit nicht gegeben sein kann. Cytowics eigentliche These ist, daß bei der Synästhesie das limbische System des Menschen eine dominante Funktion gegenüber dem rational-corticalen System einnimmt. Das limbische System ist Sitz der Emotionalität, steuert also Affekte, Triebe, Gefühle und ist Bewertungszentrum. Wichtig ist hier, daß das limbische System damit eine biologisch-organische Voraussetzung für die Bedeutungserstellung ist bzw. sein soll. Cytowic vermutet, daß die Wahrnehmung von Synästhesien durch eine überdurchschnittliche Aktivität dieses Systems ausgelöst wird und das der Hippocampus dabei eine entscheidende Rolle spielt. Die Rationalität werde durch diese Überfunktion des limbischen Systems nicht zugelassen.

„Das Überraschende am gustofazialen Reflex ist nun, daß der untere Hirnstamm zwischen verschiedenen sensorischen Signalen *unterscheiden* und ‚entscheiden‘ kann, welche als unangenehm oder schädlich zurückgewiesen werden müssen. Normalerweise sollte man

³⁹ Böhme, *Atmosphäre.*, a. a. O., S. 91. Hervorhebung im Original.

⁴⁰ Ein Beispiel:

„Historisch betrachtet, hat das Abendland immer großen Wert auf Institutionen gelegt und die individuelle gnostische Erfahrung gefürchtet. Als ‚gnostisch‘ bezeichne ich etwas, das ‚mit dem inneren Wissen zu tun hat‘, eine Art von Erkenntnis, die sich der Klassifizierung entzieht und jenseits der Grenzen gewöhnlicher Erfahrung liegt. Ein entscheidender Punkt, [...] ist nämlich, daß wir *verstehen*, was wir intuitiv wissen, auch wenn es vielleicht unmöglich ist, *auszudrücken*, was wir wissen. Institutionen stehen im Gegensatz zum Individuum und zur gnostischen Erkenntnis. Sie sind Produkte menschlicher *Zivilisation*, wogegen das innere Wissen ein Produkt menschlicher *Erfahrung* ist. Institutionen, einschließlich Wissenschaft, Medizin und Religion, sind mehr daran interessiert, sich als Institutionen *per se* selbst zu erhalten als einem individuellen Leben zu dienen, geschweige denn es zu verstehen. Außer an sich selbst sind Institutionen nur an Konformität mit ihren eigenen Werten interessiert.“

⁴¹ Cytowic, *Farben hören, Töne schmecken.*, a. a. O., S. 56. Hervorhebungen im Original. Ebenda, S. 112 f.

meinen, die Unterscheidung zwischen Gut und Schlecht sei eine kognitive Funktion, die sich auf Lebenserfahrung, Erziehung, emotionale Einstellungen sowie auf Sitten und Gebräuche stützt. Dem ist nicht so. Daß schon Strukturen des Hirnstamms auf völlig unbewußter Ebene unterscheiden können, ließ mich erkennen, daß sich Synästhesie sogar auf so tiefen Ebenen des Nervensystems abspielen könnte. [...] Genauso hatten sich bislang Hinweise darauf ergeben, daß Synästhesie sich vermutlich nicht auf der sprachlichen Ebene, der höchsten Stufe der abstrakten Gehirntätigkeit, abspielt.“⁴²

Gerhard Roth beurteilt in seiner Rezension über Cytowics Buch diese pathologische Erklärung äußerst kritisch und stellt seine eigen Ansicht vor:

„Überhaupt ist die Grundidee, bei der Synästhesie handle es sich um eine limbische (Über-) Funktion, kaum mit dem, was man über den (sehr genau untersuchten) Hippocampus weiß, in Übereinstimmung zu bringen. Viel wahrscheinlicher ist, daß bei der Synästhesie Vorgänge aus (meist bewußtlosen) primären und sekundären sensorischen corticalen Verarbeitungsarealen in die bewußtseinsfähigen assoziativen Areale durchschlagen – vergleichbar einem elektrischen Kurzschluß. Eine elektrische Stimulation ersterer Areale bringt nämlich Erlebniszustände hervor, die den Synästhesien stark ähneln.“⁴³

Heinz Werner hingegen vertritt eine anthropologische Erklärung der Synästhesie. Danach sei die Ausdifferenzierung in einzelne Wahrnehmungsqualitäten eine Leistung der Kulturevolution des Menschen. Synästhesie bekommt danach einen Rudimentstaus zuerkannt.

„Man kann interessanterweise [...] Schichten beim Kulturmenschen bloßlegen, die genetisch vor den Wahrnehmungen stehen und die als ursprüngliche Erlebnisweise beim *sachlichen* Menschentyp teilweise verschüttet sind. In dieser Schicht kommen die Reize der Umwelt nicht als sachliche Wahrnehmungen, sondern als ausdrucksmäßige Empfindungen, welche das ganze Ich erfüllen, zum Bewußtsein. In dieser Schicht ist es tatsächlich so, daß Töne und Farben vielmehr *empfunden* als wahrgenommen werden.“⁴⁴

Diese angenommene frühere phylogenetische Einheit der Sinne veranlaßte im übrigen Max Nordau zu einem heftigen Vergleich von Mensch und Auster. Er wendet sich damit massiv gegen Synästhesie als Paradigma der Kunst.

⁴² Ebenda, S. 114 f. Hervorhebung im Original.

⁴³ Gerhard Roth, Rezension von Cytowic, *Farben hören, Töne schmecken.*, in: Spektrum der Wissenschaft, September 1997, S. 118 f.

⁴⁴ Heinz Werner, „Intermodale Qualitäten (Synästhesien)“. in: *Handbuch der Psychologie in 12 Bänden. 1. Band: Allgemeine Psychologie. I. Der Aufbau des Erkennens. 1. Halbband: Wahrnehmung und Bewußtsein.*, herausgegeben von K. Gottschaldt et. al., Göttingen 1966, S. 297.

„Die Verknüpfung, die Umsetzung, die Verwechslung der Gehörs- und Gesichtswahrnehmungen zu einem Kunst-Grundsatz erheben, in ihm Zukunft sehen zu wollen heißt die Umkehr vom Menschen- zum Austernbewußtsein als Fortschritt zu bezeichnen.“⁴⁵

Zu beachten ist hierbei allerdings, daß Nordau an der Deutung bzw. ‚Nutzung‘ des Phänomens Kritik übt. Eine solche Präformationsthese, wie die von Werner geäußerte, steht allerdings nicht unbedingt im Einklang mit den biologischen Gegebenheiten. Denn wenn tatsächlich ein einheitlicher Ursinn synästhetische Wahrnehmungsfunktion gehabt haben sollte, dann ist schlichtweg, im Sinne evolutionstheoretischer Überlegung, die Frage nach dem Sinn von getrennten Wahrnehmungsstimuli zu stellen. Denn dann müßte es ja nur eine Reizqualität gegeben haben, die als Archetypus sich erst mit der Entwicklung getrennter Sinnesmodalitäten aufgefächert hat. Dieser Gedanke steht dem Konzept eines undifferenzierten Ursinns, der synästhetisch wahrnehme, entgegen und plädiert eher für ein Epigenesis-Modell der sinnphysiologischen Ausbildung. Alles andere würde bedeuten, daß es universelle Prädikate für die Beschreibung der Wahrnehmungsqualitäten geben müßte, das heißt am Beispiel, nur Rauigkeit gleich ob die akustische oder taktile Dimension gemeint ist. An dieser Stelle ist die Einheit der Prädikate in einer veränderten Dingontologie zu suchen, die weiter unten beleuchtet werden soll. Bereits Maurice Merleau-Ponty schrieb:

„Als unvergleichliche Qualitäten genommen, gehören die Gegebenheiten der verschiedenen Sinne ebenso vielen verschiedenen Welten zu; insofern aber eine jede ihrem eigensten Wesen nach eine Weise der Modulation der Dinge ist, kommunizieren sie sämtlich miteinander durch ihren Bedeutungskern.“⁴⁶

Insofern kann dies bereits als Gedankensplitter für die weiter unten zu beschreibende Synmodalästhetik memoriert werden. Eines sollte dies auch deutlich gemacht haben: der Erklärung von Synästhesie als rudimentärer Ursinn, welcher bei Synästhetikern anscheinend aktiviert sein müßte, wird hier mit Skepsis begegnet.

Ein anderer Erklärungsversuch von Synästhesie folgt einem ähnlichen Motiv. Danach bildet sich die Trennung der einzelsinnlichen Modalitäten erst in der Phase der Adoleszenz heraus. Diese Entgrenzung in einzelne Sinne durch ‚Trennwände‘ zwischen den Sinnen sei bei Synästhetikern eben nicht vorhanden bzw. unvollständig. Kleinkinder müßten demnach synästhetisch wahrnehmen. Mit dem eben eingeführten Argument ist diese Sichtweise ebenfalls eher skeptisch zu betrachten.

⁴⁵ Max Nordau, *Entartung.*, Berlin 1892, Band 1, S. 216.

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung.*, übersetzt von Rudolf Boehm, Berlin 1966, S. 269.

Ferner teilt Helmut Rösing in der *Musik in Geschichte und Gegenwart* noch einige kuriose Erklärungsversuche für Synästhesie mit:

„Insgesamt gesehen machte sich jedoch Ernüchterung breit, zumal den nach wie vor propagierten metaphysisch-spekulativen Theorien (z.B. Synästhesie als Offenbarung höchster metaphysischer Zusammenhänge: E. Gruber 1893; Synästhesie als Abbild der Harmonie des Universums: A. Grafé, 1898) nur wenig an wissenschaftlich abgesicherten Fakten entgegengesetzt werden konnte. Mit dem Aufkommen der Psychoanalyse schließlich geriet Synästhesieforschung vorübergehend in die Abhängigkeit von Untersuchungen zum Unterbewußten, zur Traumdeutung und zur frühkindlichen Erotik (z. B. H. von Hug-Hellmuth, 1912; O. Pfister 1912).“⁴⁷

Warum werden bzw. wurden solche Deutungen überhaupt in Erwägung gezogen?

„Menschen neigen dazu, ungewöhnliche Erfahrungen übernatürliche Bedeutung zu unterstellen; dies rührt daher, daß das Wesen der Wahrnehmung immer in Sinnsuche besteht und sie stark emotionale Wirkungen ausübt. [...] wäre es vermessen, solchen Bildern kosmische Bedeutung zu unterstellen.“⁴⁸

2.3. Über die Häufigkeit des Auftretens von Synästhesie.

Über die Häufigkeit des Auftretens von Synästhesie gibt es unterschiedliche Angaben. Statistisch zuverlässige Zahlen sind nur schwerlich auszumachen, da nicht zuletzt das Phänomen Synästhesie von ‚Betroffenen‘ als nicht unbedingt besonders bemerkenswert erachtet wird. Zeigen doch einige Berichte, daß Synästhetiker regelrecht verwundert darüber sind, daß Synästhesie etwas nicht der Norm entsprechendes ist. Und genau diese Verwunderung, diese Normalität die Synästhetiker ob ihrer Anlage empfinden, findet sich in fast jedem Erlebnisbericht.

„Bis zur Pubertät lebte ich in der Meinung, das ‚Farbensehen‘ gehöre zur Normalität eines jeden Menschen. Mit Erschrecken und Komplexen reagierte ich darauf, dass, als ich davon sprach, meine Umwelt mich als schizothym bezeichnete.“⁴⁹

⁴⁷ Helmut Rösing, „Synästhesie.“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel etc. 1998, Sachteil Band 9, Spalte 171 f.

⁴⁸ Cytowic, *Farben hören, Töne schmecken.*, a. a. O., S. 154. Unterstreichung Stephan Aderhold.

⁴⁹ Marg MB, „Farbensehen, ein Teil meines Lebens.“ in: Hinderk M. Emrich, Udo Schneider, Markus Zedler, *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: das Leben mit verknüpften Sinnen.*, Stuttgart 2001, S. 136.

Zugleich wird hier die Form von Synästhesie angesprochen, die sogenannte ‚audition colorée‘ oder ‚coloured-hearing‘, die am zahlreichsten beobachtet wurde.

„Die meisten Abhandlungen beschäftigten sich mit dem Farbenhören, das, wie ich [R. E. Cytowic] herausfand, die häufigste Form der Synästhesie ist.“⁵⁰

Die musikalische Synästhesie setzt hauptsächlich an der Rezeptionsseite an. Dennoch haben sich berühmte Namen wie bspw. Alexander Skrjabin (1872-1915) und György Ligeti (1923) in die Musikgeschichte als Synästhetiker eingeschrieben. Skrjabins einsätziges Symphonie *Prométhée. Poème du feu.*, op. 60 mit Klavier, Orgel und Chor, entstanden in den Jahren 1908-1910, ist dabei mit ihrer Luce-Stimme ein Beispiel, wie Farben tönend komponiert wurden.⁵¹ Die New Yorker Erstaufführung fand dementsprechend auch unter Einsatz eines Farbenklaviers statt. Näher soll hier darauf nicht eingegangen werden. Interessanter ist vielmehr die Frage, welche musikalischen Elemente als auslösender Stimulus für Synästhesie gelten können. Helga de la Motte-Haber führt dazu aus:

„Große Unterschiede existieren im Hinblick darauf, welche musikalischen Eigenschaften farblich interpretiert werden, ob Einzeltöne, Intervalle, Tonarten etc. Merkwürdig wenige Berichte betreffen Instrumentalfarben, obwohl diese sehr stark modifizierend wirken, wenn ein Hörer einen Farbe-Ton-Zusammenhang ausgebildet hat.“⁵²

Neben dem Farbenhören finden sich in den Erfahrungsberichten alle möglichen Kombinationsmöglichkeiten von gekoppelten Sinneswahrnehmungen.

„Neben Hören und Sehen können grundsätzlich alle anderen Sinne miteinander verknüpft sein, in seltenen Fällen sind sogar mehr als zwei Sinne betroffen (‚polymodale‘ Synästhesie).“⁵³

Auch eine geschlechtsspezifische Abhängigkeit wird immer wieder konstatiert:

⁵⁰ Cytowic, *Farben hören, Töne schmecken.*, a. a. O., S. 68.

⁵¹ Die Farbdarstellung folgt nach folgender Zuordnung. Da Skrjabin nicht im Dur-Moll-tonalen System komponiert hat, sind im folgenden die Töne angegeben.

Fis	Takt	1-86	blau, grell (reines Blau)
As	Takt	87-110	purpur, violett
B	Takt	111-148	stahlartig, mit Metallglanz (bleiern)
H	Takt	149-164	weißlich (mondfarben)
B	Takt	165-201	stahlartig, mit Metallglanz (bleiern)
C	Takt	202-304	rot
Des	Takt	305-308	violett (lila)
D	Takt	309-408	gelb
E	Takt	409-458	blau-weißlich, ähnlich dem H
Eis	Takt	459	rot, dunkel
Fis	Takt	460-606	blau, grell (reines Blau)

⁵² Helga de la Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie.*, 2., ergänzte Auflage, Laaber 1996, S. 310.

⁵³ Engelbrecht, Marx, Sweer, „Was ist Synästhesie?“, a. a. O., S. 27.

„[...] bei Frauen tritt Synästhesie siebenmal häufiger als bei Männern auf, was mit Emotionalität zusammenhängt.“⁵⁴

Eine speziellere Angabe wird aus Hannover gegeben:

„Synästhesie ist offensichtlich – zumindest teilweise – anlagebedingt, denn einerseits ist das Geschlechterverhältnis deutlich 8:1 zugunsten der Frauen verschoben, zum anderen gibt es familiäre Häufungen von bis zu 3 Synästhetikern in einer Familie über 3 Generationen hinweg. Deshalb wird vermutet, dass das Phänomen durch eine Anlage auf dem X-Chromosom ausgelöst werden könnte oder aber dass hormonelle Faktoren bei der Steuerung der Gehirnentwicklung beteiligt sind.“⁵⁵

Besonders hervorgehoben werden muß, daß sich die in Hannover etablierte Forschungsgruppe ebenfalls einer begrifflichen Konfusion des Synästhesiebegriffes ausgesetzt sieht und sich zu einer Unterscheidung in „genuine Synästhetiker“ und „Randgruppen-Synästhetikern“ bzw. „metaphorische Synästhetiker“ gezwungen sah.⁵⁶ Bei letzteren handele es sich um Probanden, bei denen Gefühle selbst Inhalt einer synästhetischen Wahrnehmung werden.⁵⁷ Damit bekommt eine normalerweise intrapersonale Qualität, die normalerweise die Folge einer Wahrnehmung ist, den Status einer Wahrnehmungsqualität.

„Sie empfinden Gefühle einfach nicht nur, sondern sie sehen sie in einem inneren Schema noch einmal vor sich, sie können sich ihre Emotionen bewusst machen und haben dadurch die Möglichkeit, sich noch einmal in einer bestimmten Weise zu verhalten – sie zu verändern, abzulehnen, abzuwandeln, zu verstärken oder sich stärker auf sie einzulassen.“

Es ist verständlich, daß diese Probanden in der Regel aus den Untersuchungen zur Synästhesie ausgeschlossen werden,⁵⁸ da hier ja kein Objekt bzw. objektiver Stimulus zu einer Wahrnehmungsqualität führt. An anderer Stelle schreibt Emrich allerdings:

„Eine – zumindest partielle Legitimation –, die metaphorischen Synästhetiker nicht aus der Untersuchung völlig auszuschließen, ergab sich dann insbesondere durch die Erkenntnis, daß eine Subgruppe von Probanden existiert, die eindeutig beiden zuzuordnen ist, deren Mitglieder also sowohl genuin synästhetische Eigenschaften als auch gefühlssynästhetische Eigenschaften zeigten.“⁵⁹

⁵⁴ Jewanski, *Ist C = Rot?*, a. a. O., S. 96 f. Hervorhebungen im Original.

⁵⁵ Emrich, Schneider, Zedler, *Welche Farbe hat der Montag?*, a. a. O., S. 33.

⁵⁶ Ebenda, S. 37.

⁵⁷ Für eine Erfahrungsbericht für diese Form der metaphorischen Synästhesie siehe: Elfrun Holtmann, „Gefühls-Synästhesie.“ in: ebenda, S. 110-115.

⁵⁸ Vergleich dazu: ebenda., S. 37.

⁵⁹ Emrich, „Synästhesie, Emotion und Illusion.“, a. a. O., S. 130.

Nach dieser Einführung einer nicht die Wahrnehmungssinne verlangenden ‚Synästhesie‘, soll nun der Blick auf die Häufigkeit des Auftretens von ‚echter‘ Synästhesie oder Synästhesie im engeren Sinne gelenkt werden.

„Bleuler und Lehrmann (1881) stellten in einer Befragung fest, daß 76 von 596 Personen, also 12,7%, die Fähigkeit zur Doppelempfindung besitzen. Das entspricht den Angaben von Colman (1898), der auch eine Schätzung von 12% angibt. Eine systematische Behandlung dieses Phänomens ist trotz der großen Wahrscheinlichkeit des Auftretens nur schwer möglich, weil die visuellen Erscheinungen mannigfaltig sind und verschiedene Personen nicht einmal auf den gleichen akustischen Reiz reagieren. So bleibt nur die Einzelfallbeschreibung.“⁶⁰

Jewanski macht die folgende Angabe:

„Über die Häufigkeit des Auftretens von Synästhesien gibt es in den letzten Jahren neuere Zahlen. CYTOWIC (1989) hatte 1:300.000 angenommen, diese Zahl aber 1995 auf 1:25.000 korrigiert. Im Augenblick (1998) [...] wurde als Häufigkeit 1:500 genannt, [...]“⁶¹

In etwa der gleiche Rahmen wird an anderer Stelle genannt:

„Synästhesie i.e.S. kommt extrem selten vor. Genaue Zahlen sind nicht verfügbar, Schätzungen schwanken zwischen 1 von 100.000 [nach: Hinderk Emrich, Karen Trocha, „Synästhesie: Multimedia der Seele.“ in: *Psychologie heute.*, 09/1996, S. 28.] und 1 von 2000 [nach: Alison Motluk, „How Many People Hear in Color?“ in: *New Scientist.*, 27. Mai 1995, S. 18.] Menschen. Die bisherigen Studien zeigen, daß das Phänomen bei Frauen häufiger als bei Männern auftritt und daß es familiäre Häufungen gibt, Synästhesie also möglicherweise vererbt wird.“⁶²

Die Schätzungen tragen eher den Charakter von Spekulationen. Es wurde nie mitgeteilt, auf welcher Grundlage sie entstanden sind. Eine verlässliche Angabe wäre sehr hilfreich und wünschenswert, um abschätzen zu können, inwieweit der Synästhesie tatsächlich die Bedeutung eines der ‚normalen‘ Wahrnehmungsweise entgegengesetzten Modus zugesprochen werden kann. Es wäre anhand eines solchen Nachweises zu erkennen, ob mit Kleinen gesagt werden kann:

„Synästhesie als empirisches Phänomen gehört zur alltäglichen Wahrnehmung.“⁶³

⁶⁰ de la Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie.*, a. a. O., S. 310.

⁶¹ Jewanski, *Ist C = Rot?*, a. a. O., S. 96 f. Hervorhebungen im Original.

⁶² Engelbrecht, Marx, Sweer, „Was ist Synästhesie?“ , a. a. O., S. 27.

⁶³ Günter Kleinen, *Die psychologische Wirklichkeit der Musik. Wahrnehmung und Deutung im Alltag.* (= Perspektiven zu Musikpädagogik und Musikwissenschaft., herausgegeben von Walter Gieseler, Siegmund Helms, Reinhard Schneider, Band 21), Kassel 1994, S. 69.

Dies ist auch das Stichwort für die folgenden Ausführungen. Denn Synästhesie wurde zuweilen als biologische Veranlagung in ihrer Geschichte als abnormer körperlicher Zustand gewertet. Interessante Einblicke ergeben sich soziologischer Hinsicht, wann etwas als ‚krank‘ oder ‚abnorm‘ klassifiziert wird. Gesellschaftskritisch, dies sei vorausgeschickt, ist anzumerken, daß es anscheinend eine Errungenschaft der modernen Medizin darstellt, einen festen Kanon von Krankheitskriterien formuliert zu haben. Dieser muß aber auch nicht für alle Zeiten unabhängig und autonom sein, sondern kann durchaus Verhältnissen unterworfen werden.

2.4. Synästhesie ist (k)eine Krankheit.

In der Literatur wird stets darauf verwiesen, daß Synästhesie keine Krankheit ist. Obgleich auch stets darauf verwiesen wird, daß Synästhesie, bzw. Synopsie als älteren, einen Spezialfall der Synästhesie bezeichnenden Begriff,⁶⁴ als Krankheit bewertet wurde.

„Zusammen mit dem 1893 von Théodore Flournoy im Auftrag der Kommission herausgegebenen Buch über Phänomene der Synopsie widerlegen sie das gerade in medizinischen Kreisen seinerzeit noch weitverbreitete Vorurteil, daß es sich bei Synästhesie um eine krankhafte bzw. pathologische Erscheinung handele (visuelle Störung: C. A. Cornaz 1848; Ideenkonfusion: Chaballier 1864; abnorme Nervenverbindung: Pouchet/Tourneux 1878; Atavismus: M. Nordau, 1892, S. 217 ff.: Literaturangaben s. F. Mahling in G. Anschütz 1927, S. 321 und 401 ff.).“⁶⁵

Allerdings erscheint es geboten das Kriterium einer Krankheit, sei es nun die Therapiewürdigkeit, medizinisch behandelbare Normabweichungen, oder etwas anderes, zu bestimmen, um auch mit Sicherheit auszuschließen zu können, daß es sich nicht tatsächlich um eine Krankheit handelt. Zudem bietet sich an dieser Stelle die günstige Gelegenheit zu überprüfen, ob die früheren Einstufungen der Synästhesie auch tatsächlich auf der Grundlage der jeweilig geltenden Ansicht von ‚Krankheit‘ vorgenommen wurde oder ob es sich, wie es bedauerlicherweise oft der Fall ist, um eine reine Frage der Beurteilung aufgrund von, wie auch immer aufgestellten, Normen handelte.⁶⁶

⁶⁴ In der Sinnesphysiologie wird der Begriff Synopsie synonym mit dem Begriff Photismus gebraucht. Unter Photismus ist die Licht- und/oder Farbempfindung bei Reizung anderer, unspezifischer Sinnesorgane zu verstehen.

⁶⁵ Helmut Rösing, „Synästhesie.“, a. a. O., Spalte 168-185.

⁶⁶ So sei an dieser Stelle auch an die irrige Vorstellung erinnert, die immerhin bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts reichte, daß Homosexualität auch eine Krankheit sei. Hier sei auch auf die oben aufgeführte soziologische Definition von Krankheit verwiesen.

Eine hilfreiche Handgabe für diese Problematik ist in Emanuel Berghoffs *Entwicklungsgeschichte des Krankheitsbegriffes* zu finden.⁶⁷ Danach finden die vielfältigsten Faktoren, je nach geschichtlicher Epoche,⁶⁸ Eingang in den jeweilig gültigen Krankheitsbegriff. Zur Demonstration sei an dieser Stelle zitiert:

„Dem primitiven Denken galt die Krankheit, wo die Ursache nicht grob sinnlich wahrnehmbar war, als Ausfluß einer dämonischen Macht. Die Krankheit ist ein Wesen, ein Dämon, ein Tier oder Geist [...] oder die Strafe der Götter [...] oder nichts anderes als – Zauber.“⁶⁹

Heute (2002) sind gewiß solche Ansichten nicht mehr weit verbreitet und wenn, dann zumindest nur noch in mehr oder weniger stark esoterischen Ansichten zu finden. Ein anderes, nicht naturwissenschaftliches, Phänomen, das nicht geringeren Einfluß auf den Krankheitsbegriff hatte, ist in dem folgenden Ausschnitt zu sehen.

„Auch die Volksmedizin hat äußerst mannigfaltige Beziehungen zu den Krankheitstheorien.“⁷⁰

Eben dieses Problem wird auch von Otto Döhner, sowie in der gesamten hierzu gesichteten Literatur, angesprochen:

„Auf eine weitere Differenzierung des Krankheitsbegriffes mit entsprechenden Konsequenzen für das Krankheitsverhalten verschiedener Bevölkerungsgruppen muß noch hingewiesen werden. Gemeint ist die Unterscheidung zwischen volkstümlichen Auffassungen und Einstellungen der medizinischen Laien zu Gesundheit und Krankheit [...]“⁷¹

Hier zeigt sich auf nicht ungefährlichem Gebiet, daß nicht nur Aberglaube sondern auch der mögliche Irrtum einer Gemeinschaft erheblichen Schaden in physischer sowie psychischer Hinsicht anrichten kann. Treffen unter Umständen noch beide Elemente, Aberglaube und Druck der Gemeinschaft, zusammen, dann sind rationale Argumente nicht mehr von Bedeutung. Die mittelalterliche Hexenverfolgung aber auch die Judenverfolgung im Dritten Reich zwischen 1933 und 1945 legen davon beredtes Zeugnis ab. Auch Berghoff wird unter

⁶⁷ Emanuel Berghoff, *Entwicklungsgeschichte des Krankheitsbegriffes*. (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Medizin., herausgegeben von demselben, Band 1), 2., vollständig neubearbeitete und erweiterte Auflage, Wien 1947.

Oder auch:

G. B. Gruber, H. Schadewaldt, „Der Krankheitsbegriff, seine Geschichte und Problematik.“ in: *Handbuch der allgemeinen Pathologie.*, herausgegeben von H.-W. Altmann et al., Band 1, Berlin, Heidelberg, New York 1969, S. 1-50.

⁶⁸ Und dies ist zeitneutral gemeint!

⁶⁹ Berghoff, *Entwicklungsgeschichte des Krankheitsbegriffes.*, a. a. O., S. 1.

⁷⁰ Ebenda, S. 3.

⁷¹ Otto Döhner, *Krankheitsbegriff, Gesundheitsverhalten, und Einstellung zum Tod im 16. bis 18. Jahrhundert. Eine historisch-medizinsoziologische Untersuchung anhand von gedruckten Leichenpredigten.*, Diss. Medizinische Hochschule Hannover 1977, S. 20. Hervorhebungen im Original.

der Einsicht, daß Aberglaube und zivilisatorischer Massendruck unanhängig von angenommenem zivilen und mündigen Fortschritt zu sehen ist, zu folgendem veranlaßt:

„Man weiß heute, daß Empirie und logisches Kausaldenken ebenso in früheren Kulturen zu finden sind, wie sich andererseits praelogisches Denken auch in unserem, modernen wissenschaftlichen Zeitalter noch behauptet hat.“⁷²

Von diesem und von dem Fakt des akademischen Egoismussees wird noch zu berichten sein. Unmißverständlich soll aber auch an dieser Stelle zum Ausdruck gebracht werden, und die Warnung ausgesprochen sein, daß politische, ethische und moralische Sicherheit nie als Selbstverständlichkeit aufgefaßt werden darf und daß sich vermeintliche Stabilitäten jederzeit ändern können.

In der Berghoffschen Publikation läßt sich denn auch der lange Weg zu einer modernen Auffassung des Krankheitsbegriffes, wie ihn unter anderem auch die World Health Organisation pflegt, nachvollziehen. Demnach ist zu zitieren:

„Also: was ist der offizielle Krankheitsbegriff unserer Zeit? Wie Sie wissen, hat sich die Weltgesundheitsorganisation – WHO – darüber Gedanken gemacht. Mir scheint, daß sie an dem Krankheitsbegriff gescheitert ist und einen Ausweg gesucht hat – und das war denn: Krankheit – das ist fehlende Gesundheit. Damit ist es nötig, ‚Gesundheit‘ zu definieren. Man sieht geradezu die sich auftürmenden Schwierigkeiten für die WHO-Väter – die ja aus aller Herren Länder stammen, aus den verschiedensten Kulturkreisen, mit den mannigfaltigsten geistesgeschichtlichen Hintergründen: Und da kommt die Definition zustande: ‚Gesundheit ist der Zustand völligen körperlichen, seelischen und sozialen Wohlbefindens – und nicht allein Freiheit von Krankheit und Gebrechen.‘“⁷³

Daß eine solche offizielle Sichtweise auf Krankheit in der heutigen Zeit (2002) enorme Konsequenzen mit sich bringt, zeigt der Bericht Beckers sehr deutlich. So sei nur darauf verwiesen, daß das natürliche Altern in dem Nachsatz der Definition von Gesundheit als krank klassifiziert wird. So war es denn auch in Deutschland 1999 notwendig, eine von der Krankenversicherung abgetrennte Pflegeversicherung einzuführen. Becker konstatiert deshalb sehr richtig:

„Der Generalirrtum ist der Kurzschluß des Gegensatzpaares Gesundheit – Krankheit, – wie im Kreuzworträtsel, wenn nach dem Gegensatz von ‚gesund‘ gefragt wird. Hans Schäfer (1976)

⁷² Berghoff, *Entwicklungsgeschichte des Krankheitsbegriffes.*, a. a. O., S. 10.

⁷³ V. Becker, „Der heutige Krankheitsbegriff.“ in: *Krankheitsbegriff, Krankheitsforschung, Krankheitswesen. Wissenschaftliche Festsitzung der Heidelberger Akademie der Wissenschaften zum 80. Geburtstag von Wilhelm Doerr.*, herausgegeben von V. Becker, H. Schipperges, Berlin etc. 1995, S. 2.

macht darauf aufmerksam, daß es eben keine Diskriminanzanalyse für die Entscheidung zwischen ‚gesund‘ und ‚krank‘ gibt [...]. Gesundheit und Krankheit gehören zusammen – aber nicht als Gegensätzliches, wohl als alternative Erscheinungsweisen des Lebens (E. Müller 1969).“⁷⁴

Für die Diskussion der weiteren evidenten Folgen eines gültigen Krankheitsbegriffes sei auf den Aufsatz von Becker verweisen. Eine andere Folge eines gültigen Krankheitsbegriffes wird in dem folgenden deutlich. Gerade in der Zusammenschau mit der Erscheinungsform der Synästhesie spielt diese soziologische Ansicht eine eminente Rolle.

„Ein anderer Definitionsansatz von ‚Gesundheit‘ und ‚Krankheit‘ bedient sich der soziologischen Rollentheorie. Von Talcott PARSONS stammt der folgende Versuch einer Abgrenzung: ‚Gesundheit kann definiert werden als der Zustand optimaler Leistungsfähigkeit eines Individuums für die wirksame Erfüllung der Rollen und Aufgaben, für die es sozialisiert worden ist. Sie wird damit definiert in bezug auf die Teilhabe des Individuums am Sozialsystem. Sie wird ferner damit definiert als relativ zu seinem ‚Status‘ in der Gesellschaft, das heißt zu einem differenzierten Rollentypus und entsprechender Aufgabenstruktur – differenziert zum Beispiel nach Geschlecht oder Alter, nach der erreichten Bildungsstufe und ähnlichem ... Krankheit ist auch ein sozial institutionalisierter Rollentyp. Am allgemeinsten wird er charakterisiert durch eine ihm zugeschriebene generalisierte Störung der Leistungsfähigkeit des Individuums für die normalerweise erwartete Erfüllung von Aufgaben oder Rollen, die nicht spezifisch ist für seine Bindung an eine besondere Aufgabe, Rolle, ein besonderes Kollektiv, eine Norm oder einen Wert im besonderen.“⁷⁵

Hiernach stellt sich in bezug auf die Wahrnehmungsqualität der Synästhesie die Frage nach der Leistungsfähigkeit eines synästhetisch wahrnehmenden Individuums. Wie weiter unten zu sehen sein wird, ist eine Voraussetzung des Handelns das Bewußtsein. Neben dem Erkennen und Wissen stellt es in Verbindung mit der Wahrnehmung die wichtigsten Grundfesten des menschlichen Daseins dar. Als eine Konsequenz von Synästhesie ist so die gesellschaftliche Einordnung zu sehen. Synästhetiker verletzen, nicht gewollt, gesellschaftliche Konventionen indem das synästhetische Ereignis bzw. Ergebnis der Reizwahrnehmung, des Reizeinflusses eine andere Bedeutung erhält und die richtige erlernt werden muß. Als Beispiel läßt sich die Regelverletzung im Straßenverkehr andenken, wenn ein Synästhetiker bei Rot über die Ampel geht. Rot ist für die nichtsynästhetisch wahrnehmende Mehrheit eine Warnfarbe die bereits

⁷⁴ Ebenda, S. 3.

⁷⁵ Talcott Parsons [„Definition von Gesundheit und Krankheit im Lichte der Wertbegriffe und der sozialen Struktur Amerikas.“ in: *Der Kranke in der modernen Gesellschaft.*, herausgegeben von A. Mitscherlich et al., Köln, Berlin 1967, S. 71.] zitiert nach: Döhner, *Krankheitsbegriff, Gesundheitsverhalten, und Einstellung zum Tod im 16. bis Jahrhundert.*, a. a. O., S. 19. Hervorhebungen im Original.

auf der anthropologischen Ebene ansetzt. Erst in der nachfolgenden Reizverarbeitung wird die erlernte Bedeutungsebene, des Verbotes über die Ampel zu gehen, eingefügt. Damit ist zu konstatieren, daß in diesem Falle sich eine gesellschaftliche Konvention auf eine evolutionäre Gegebenheit stützt. Damit hat die mehrheitlich nichtsynästhetische Gesellschaft sich einen eigenen Vorteil selbst geschaffen, indem sie sich diese Veranlagung zu nutze machte. Sicher muß ein Synästhetiker in der Lage sein, diese konventionelle Bedeutung, die ungleich dem synthetischen Ergebnis ist, zu lernen, zu trainieren. In dem oben angeführten Krankheitsbegriff würde ein Synästhetiker aber diese geforderte Leistung nicht erbringen. Er kann sie nur mit weiteren Aufwand wieder ausgleichen. In dem Sinne dieser Krankheitsdefinition wäre er krank.

Bereits Bleuler und Lehmann haben sich der Frage gegenüber gesehen, inwieweit ein eventueller Krankheitsstatus von Synästhesie in Betracht zu ziehen ist.

„Wenden wir uns nun zur Frage, ob die *Secundärempfindungen* den *physiologischen oder pathologischen Hirnfunctionen* zuzuzählen seien. Insofern die Menschen mit Doppелеmpfindungen nur einen kleinen Procentsatz der Gesamtheit ausmachen, müssen sie gewiß als Ausnahmen der Norm gegenübergestellt, und so das Vorkommen jener Empfindungen als pathologisch betrachtet werden. Es erwächst aber den damit behafteten niemals ein Schade daraus, sie sind so gut existenzfähig wie jeder Andere, in dieser Beziehung sind sie also den Gesunden beizuzählen – wenn nur nicht das Ganze bloss ein häufiges Symptom einer neurotischen resp. psychotischen Anlage darstellt.“⁷⁶

Interessant erscheint, daß bereits hier, wenn auch nur in abgemilderter Form, die eben besprochene Leistungsfähigkeit mit anklingt. Sicher, es ist ein großer Unterschied zwischen Existenzfähigkeit und Leistungsfähigkeit – aber im 19. Jahrhundert sind die Anfänge der Ökonomisierung der Lebensumwelt. Es wäre eine gesonderte Betrachtung notwendig um die gegenseitige, nicht philosophische sondern soziologische, Beeinflussung dieser zwei Begriffe zu betrachten. Wichtig ist aber der Hinweis auf die grundlegende Funktion der beiden Modi von synästhetischer und ‚normaler‘, d. h. nichtsynästhetischer, Wahrnehmung auf die Welterfahrung. Dieses zeichnet nicht zuletzt auch für die Handlungen Verantwortung. Und es zeigt einmal mehr, daß solch komplexe Systeme mehr einer integrativen Betrachtungsweise zu unterziehen sind als einer analytischen.

Aus einem anderen Blickwinkel heraus hat Gerhard Kloos die medizinische Betrachtung von Synästhesie vorgenommen – aus der psychiatrischen Perspektive.

⁷⁶ Eugen Bleuler, Karl Lehmann *Zwangsmäßige Lichtempfindung durch Schall und verwandte Erscheinungen.*, Leipzig 1881. S. 58. Hervorhebung im Original.

„Schließlich wird sich wohl oder übel auch die Frage ergeben, ob die Synästhesien noch zu den normalen oder schon zu den abnormen Bewußtseinsvorgängen zu zählen sind.“⁷⁷

Da die methodische Herangehensweise von Kloos primär auf die „psychischen Tiefenmechanismen“ abstellt,⁷⁸ die Untersuchung an einem psychisch kranken Menschen vorgenommen wurde, ist die Antwort auf die „Frage nach dem *Wesen der Synästhesie*“ unter diesen Prämissen zu sehen.⁷⁹ So ist dann auch die Erklärung, rekurrierend auf die von Wundt beschriebene Theorie der phylogenetischen Entwicklung der Sinne aus einem Sinn, von Kloos zu verstehen und zu werten:

„Für die *psychiatrische Auffassung* ist vor allem die Herkunft der Synästhesie aus archaischen Wurzeln maßgebend. Wenn sie, wie das in sehr ausgesprochenen Fällen vorkommt, das ganze Wachbewußtsein aufdringlich beherrscht, und nicht bloß in gewissen Ausnahmeständen an die Oberfläche kommt, wird man mit Berechtigung von *Entwicklungshemmung des Denkens*, von einem Stehenbleiben auf einer Stufe geringerer intellektueller Differenziertheit sprechen können; [...]“⁸⁰

Daneben sieht Kloos noch, daß Synästhesien „*psychiatrisch neutral*“ sein können, wenn sie in „Zustände[n] herabgesetzter Bewußtseinsshelligkeit (Halbschlaf) [!]“ auftreten.⁸¹ Dies zu kommentieren ist deshalb schwierig, da es ein bestimmendes Charakteristikum des Auftretens von Synästhesie ist, eben nicht in diesen Phasen mit eingeschränkter Aufmerksamkeit aufzutreten. Wesentlich klarere diagnostische Kriterien benennt Cytowic:⁸²

„Ich [R. E. Cytowic] entwickelte fünf Hauptkriterien für die Diagnose der Synästhesie. [...] 1. Synästhesie ist unwillkürlich, braucht aber einen Auslöser. [...] 2. Synästhetische Wahrnehmung wird projiziert. [...] 3. Synästhetische Wahrnehmungen sind dauerhaft, eindeutig zu unterscheiden und abstrakt. 4. [...] Synästhetische Wahrnehmungen prägen sich in das Gedächtnis ein. [...] 5. Synästhesie ist emotional und noetisch.“⁸³

Mit diesen Kriterienkatalog weist Cytowic den Weg für Klaus-Ernst Behnes Abgrenzung von Synästhesie und intermodaler Analogie bzw. deren verschiedene Ausprägungen in Assoziation und Halluzination. Besonders an dieser Stelle zeigt sich der oben beschriebene

⁷⁷ Kloos, Gerhard „Synästhesien bei psychisch Abnormen. Eine Studie über das Wesen der Synästhesie und der synästhetischen Anlage.“ in: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*. (= Diss. Hamburg 1931) herausgegeben von G. Anton et al., Berlin 1931, Band 94, S. 421.

⁷⁸ Ebenda, S. 420.

⁷⁹ Ebenda, S. 437.

⁸⁰ Ebenda, S. 469.

⁸¹ Ebenda.

⁸² Allein die Wortwahl zeigt den medizinischen Hintergrund. Cytowic beschreibt diese Kriterien allerdings nicht als ‚Symptome‘.

⁸³ Cytowic, *Farben hören, Töne schmecken*, a. a. O., S. 95 ff.

Dualismus der Wahrnehmung in Synästhesie und intermodaler Wahrnehmung, die als unechte Synästhesie bezeichnet wurde.

Wahrnehmung, unter besonderer Berücksichtigung der Synästhesie, als Schlüssel zur Erklärung von Bewußtsein, bzw. dessen Entstehung, wird auch von der 1996 gegründeten Abteilung für klinische Psychiatrie und Psychotherapie der Medizinischen Hochschule Hannover erforscht.⁸⁴ Dementsprechend ist im neuesten Forschungsbericht auch zu lesen:

„Fachleute nehmen heute an, dass durch die Kopplungen im Gehirn das Bewusstsein geschaffen wird; damit könnte die Erforschung der Synästhesie auch zur Erklärung des Bewusstseins beitragen.“⁸⁵

Hier wird auf der Grundlage medizinischer Gehirnforschung eine Erklärung des menschlichen Bewußtseins angestrebt. Im Gegensatz zu anderen Versuchen der Erklärung des Verhältnisses zwischen Synästhesie und Bewußtsein, die in diversen Auswüchsen wie bspw. dem Begriff von ‚Bewußtseinsweiterung‘ huldigen, spricht sich dieser Ansatz für eine Form des integralen Bewußtseins aus. Als Nota sei hier verzeichnet, daß die Etymologie des Begriffes ‚Synästhesie‘ tatsächlich mit dem Bewußtseinsbegriff verquickt ist. Bewußtsein im griechischem heißt: ‚synesis‘ oder eben ‚synaesthesia‘. Jedoch hat die griechische Antike unter diesem Begriff auch unser heutiges ‚Glauben‘ und vor allem den Gewissensbegriff subsumiert.

Es ist ausdrücklich zu betonen, daß Emrich et al. nicht von einer ‚Bewußtseinsweiterung‘, bzw. von einer kausalen Folge von Synästhesie die in diesem Begriff mündete, ausgehen. Dies wird verschiedentlich so dargestellt. So bspw. in einem Rundfunkfeature, gesendet am 05.11.2001 auf dem Radiosender NDR 4. Einzig die Hinweise auf psychische Eigenheiten, die bei einigen Probanden beobachtet wurden, wie

„[...] erhöhte ‚Medialität‘, also eine Neigung zum Übersinnlichen [...] Wachträumen, Wahrträumen und visionären Erlebnissen, die in die Zukunft weisen und oft etwas Richtiges prognostizieren [...]“⁸⁶

könnten eine solche Interpretation zulassen. Dieses schwierige Themenfeld wird mit der Ansicht von dem integralen Bewußtsein beantwortet. Sie zielt darauf, daß in der modernen philosophischen Bewußtseinsforschung nicht länger der Gegensatz von Rationalität und Emotionalität aufrechterhalten werden kann bzw. sollte. Es wird anhand medizinischer

⁸⁴ Berühmt ist das an dieser Einrichtung etablierte Synästhesie-Café, in dem sich regelmäßig bis zu 150 Synästhetiker treffen.

⁸⁵ Hinderk, Schneider, Zedler, *Welche Farbe hat der Montag?*, a. a. O., S. 57.

⁸⁶ Ebenda, S. 61.

Untersuchungen der Versuch unternommen, Ergebnisse der Gehirnforschung mit der Haupttendenz der modernen Phänomenologie, der Intentionalität, zu verbinden. Nach Edmund Husserl ist unter der Intentionalität des Bewußtseins, die stetige Zielgerichtetheit desselben zu verstehen – ein Bewußtsein ohne Intentionalität ist also nicht möglich. Der in dieser philosophischen Überlegung enthaltene Gedanke, daß nach dem Wahrnehmen eines Gegenstandes dieser durch Intentionalität in dem eigenen Bewußtsein von dem eigenen Ich unterschieden wird, macht den Subjekt-Objekt Dualismus in besonderer Weise bemerkbar. Jean Paul Sartre kam denn schließlich zu der Annahme, daß das Nichts das Objekt und Subjekt voneinander trenne. Trotzdem bleiben die kategorial verschiedenen Begriffe von Wahrnehmung und Bewußtsein: Bewußtsein der Wahrnehmung und die Wahrnehmung des Bewußtseins. Daß die ‚normale‘ Sinneswahrnehmung respektive die Synästhesie eben nicht alleinige Kategorien der Wahrnehmung, sondern auch hinreichend und notwendig für die Konstitution des Bewußtseins sein soll, spiegelt sich in dem Resultat der von Emrich et al. angestellten Überlegungen wider.

„Uns erscheint folgendes Modell plausibel: Die Kopplung der Sinne durch die Synästhesie kommt dadurch zustande, dass zwischen zwei Hirnrinden-Arealen eine ‚Brücke‘ über das limbische System gebildet wird. Sie stellt gewissermaßen das ‚limbisch bewertende Zwischenglied‘ dar, verknüpft die Sinneseindrücke also mit Emotionen und erzeugt dadurch erst die Kopplung im eigentlichen Sinne. Mit diesem Modell kann man ein Konzept für die Entstehung von Bewusstsein entwickeln. Nach diesem Konzept würde der ‚Konstruktivismus‘ der Hirnrinde, bei der ein Weltmodell gestaltet wird, nur dann zu einer ‚Einheit des Bewusstseins‘ führen, wenn zwei Hirnrinden-Bereiche, die miteinander in Beziehung treten sollen, über eine bewertende limbische ‚Brücke‘ zusammengeführt werden. Dabei wird sowohl die kognitive (Erkenntnis-)Einheit als auch die ‚bewertende Einheit‘ aktiviert und zu einem zusammenhängenden Ganzen verschmolzen. Welchem Teil des limbischen Systems diese Brückenfunktion zukommt, ist noch nicht klar; plausibel wäre jedoch eine Beteiligung von Strukturen des Hippocampus, da die Einheit der Sinne auch auf die Gedächtnisinhalte bezogen werden muss. Dieses Konzept würde auch gut zu unserer Erfahrung als Menschen und zu unserem Selbstverständnis passen, denn es bedeutet, dass wir nicht nur denkende, sondern immer auch fühlende Wesen sind. Gedanken und Wahrnehmungen bleiben nie ganz im abstrakten Sinne ‚kognitiv‘, sondern werden zugleich von unserem Gehirn bewertet und mit einem emotionalen Grundcharakter versehen. Dieses Ergebnis, wenn es sich bestätigt, würde bedeuten, dass Menschen aus den Synästhesie-Erlebnissen und der Erforschung der Synästhesie etwas sehr Grundsätzliches über sich selbst erfahren haben.⁸⁷

⁸⁷ Ebenda, S. 67.

In gewisser Weise wurde diese Ansicht bereits in der älteren Vorstellung von Bewußtsein als Mikrokosmos der den Makrokosmos widerspiegelt vertreten. Eines macht dies alles jedoch deutlich, daß nämlich das Bewußtsein abhängig von der Wahrnehmung ist und an dieser Stelle soll die Aufhebung der Trennung von Wahrnehmung und Bewußtsein bezweifelt werden. Es wird sich auf den Standpunkt gestellt, daß Synästhesie in erster Linie eine Kategorie der Wahrnehmung ist. Gesetzt den Fall, das menschliche Auge wäre in der Lage UV-Licht wahrzunehmen. Dies wäre keine Bewußtseinsweiterung. Sicher, es würde den Menschen evolutionär auszeichnen – ob positiv oder negativ. Was damit ausgedrückt werden soll: Ein quantitatives Mehr an Sinneswahrnehmung (UV-Licht) bzw. ein qualitatives Mehr (Synästhesie) schafft im günstigsten Falle ein Mehr an Erkenntnis – ein Mehr an Wissen. Dieses aber wiederum in einen Ordnungszusammenhang bzw. eine Ordnungsstruktur bringen zu können ist Aufgabe des Denkens (und Zweifelns) und damit letztlich des Bewußtseins. Wissen ist also nicht alleinige notwendig hinreichende Bedingung für Bewußtsein. Ein ähnlich gelagerter Fall bei dem gern mit dem Begriff der Bewußtseinsweiterung argumentiert wird, ist der des Drogenkonsums. Könnte man bei einer LSD induzierten Synästhesie auch von einer Bewußtseinsweiterung sprechen. Bei Drogen im allgemeinen? Im Zustand oder in Prozeß der Erfahrung? Dies bringt in ähnlicher Weise das Verhältnis von Erfahrung und Bewußtsein auf den Plan; vielmehr des Verhältnisses zwischen Erfahrung und Wissen! Aber die Voraussetzung dafür bleibt die auch bereits begrifflich vom Bewußtsein geschiedene Wahrnehmung.

Die unübersehbare Leistung dieser Publikation ist darin zu suchen, daß sie philosophische und psychologische Fragestellungen auf der Basis der real vorhandenen Gegebenheit, nämlich des biologischen Menschen, thematisiert. Die dadurch gewonnene Standfestigkeit der neuen Erklärungen dürfte schwieriger zu erschüttern sein als alle je zuvor dagewesenen, denn das hieße den Menschen in seiner Biologie ändern zu müssen. Es wäre demnach mit einem Bewußtseinsbegriff zu operieren, der folgendes, in gewerteter Reihenfolge, beinhalten müßte: Bewußtsein als sinnliche Wahrnehmung und Erinnerung, Erkenntnis, Vernunft, Entscheidungsfähigkeit sowie jener ganze Komplex von Charakteristiken, die in dem Ausdruck der ‚Persönlichkeit‘ zusammengefaßt werden.

3. Audiovisuelle Wahrnehmung, Synästhesie und Gesamtkunstwerk.

Wenn in der Vergangenheit immer wieder der Zusammenhang von Synästhesie und Kunst thematisiert wurde, dann wurde oft das Konzept des Gesamtkunstwerks bemüht.⁸⁸ Es scheint ein unwiderstehlicher Reiz in diesem Wort, Konzept, zu liegen, so daß es fast mit einem inflationären Gebrauch belegt wird. Sicherlich spielt dabei der Subjekt-Objekt-Dualismus eine entscheidende Rolle, in dem Tendenzen zur Auflösung desselben bereits enthalten zu sein scheinen. So ist es nicht verwunderlich, daß bspw. Adorno und Horkheimer im Film die endliche Verwirklichung dieses Konzeptes sahen. Gesamtkunstwerk und Synästhesie: die bestehende Vermischung dieser beiden Problemfelder soll nun kurz skizziert werden.

Es findet sich im Schrifttum ein von Hans Günther herausgegebener Band mit dem Titel *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*.⁸⁹ Bereits an erster Stelle, im Vorwort von Hans Günther, wird an das divergierende Verständnis der Begriffe Synästhesie und Gesamtkunstwerk erinnert, sie aber gleichwohl ins Verhältnis gesetzt.

„Die Gesamtkunst-Konzepte bewegen sich nach wie vor zwischen den von Wagner vorgegebenen Polen. Auf der einen Seite steht das synästhetische Laboratorium der Moderne mit seinen Prozessen der Umschmelzung der Künste und Gattungen und seiner Suche nach neuen intermedialen Kodierungen; auf der anderen Seite stehen die unterschiedlichen Versuche, den Künsten durch begeisternde Mythen zu erhöhter gesellschaftlicher Wirksamkeit zu verhelfen.“⁹⁰

Hier wird die gesamte Tragweite der Annäherung an ästhetische Phänomene der Kunst angesprochen, die in ihrer Fundamentalbedeutung eine jede Betrachtung kennzeichnet. Wird mit dem ‚synästhetischen Laboratorium der Moderne‘ grundsätzlich das Primat der

⁸⁸ So macht bereits Albert Wellek 1929 folgende Notiz:
„Es ist in der Tat ein Leichtes, dem Doppelempfinden innerhalb unserer Wissenschaft sein besonderes Plätzchen ausfindig zu machen: [...] 2. in der Musikästhetik, wo es die ganze Problemgruppe der musikalischen Hermeneutik, des Charakters der Töne und Tonarten, der Tonmalerei und Programmmusik [sic!] beherrscht, ferner – über die bloße Musikästhetik (als solche) hinausgreifend – für die Synthese der Künste: Fragen der Theaterregie, der Tanzkunst, des Gesamtkunstwerks, der Farbenmusik usw., durchaus entscheidend ist; [...]“
Wellek, „Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft.“, a. a. O., S. 470.
Hervorhebung im Original.

⁸⁹ Hans Günther (Herausgeber), *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*. (= Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft., herausgegeben von Jörg Drews und Dieter Metzger, Band 3), Bielefeld 1994.

⁹⁰ Ebenda, S. 7.

Wahrnehmung festgeschrieben, steht in der anderen Herangehensweise die Kunst als absolut referentielles Gebilde und deren Wahrnehmung bzw. Wahrnehmbarkeit gilt als peripher; genau so, wie im ersten Fall die Kunst der Wahrnehmung nachgeordnet ist. Dies mag erklären, warum der Synästhesiebegriff aus seiner eigentlichen Bedeutung der Kennzeichnung eines Wahrnehmungsphänomens herausgelöst wurde und nun in beinahe inflationärer Äquivokation als kunsttheoretischer Begriff zur Bezeichnung von alle physischen Sinne ansprechenden Kulturprodukten und Kunstartefakten Gebrauch erfährt. Die Begriffsverwendung von Synästhesie im theoretischen Diskurs erfährt sofort Sinn, wenn man an dessen Stelle die Ersetzung gegen den Begriff der (Bi-) Modalität vornimmt. Wenn, wie später zu zeigen ist, Filmmusik aufgrund ihrer audiovisuellen Rezeptionsstruktur als synästhetisch bezeichnet wird, dann ist darunter das (bi)modale Ansprechen von speziellen Sinnen, nämlich den auditiven und visuellen, zu verstehen.

Auch der Gesamtkunstwerksbegriff hat ähnliches erlitten. Es ist nicht in Abrede zu stellen, daß Richard Wagner den entscheidenden Anstoß zu der Diskussion um das Gesamtkunstwerk gegeben hat, aber tatsächlich nur den Anstoß. Ursprünglich wurde der Begriff, wie gleich zu zeigen sein wird, schon 1827 eingeführt. Daß die Geisteswissenschaften auch hier wieder einmal in der Lage sind, diesen Begriff aus dem Brennpunkt herauszulösen und ihm damit die verständliche Schärfe zu nehmen, zeigt ein anderes Beispiel. Die Rezeptionsgeschichte maßt sich an, der Genese eines Begriffes eine andere Geltung beizufügen. So wie es bspw. hier geschieht:

„Geht man weiter und erweitert man den Gesamtkunstwerksbegriff unter ausdrücklichem Einbezug von Kollektivaktionen autoritärer und diktatorischer Staatsinszenierungen wie das Gesamtkunstwerk des augustäischen Roms, den inszenierten Prager Hof Rudolph II. von Habsburg, den NS-Staat und das ‚Gesamtkunstwerk Stalin‘, so kann Film lediglich als Teilaspekt solcher inszenierten und durchgeplanten Kulturkonzepte gelten.“⁹¹

An dieser Stelle ist vehementer Protest ob der obskuren Begriffserweiterung einzulegen. Es bleibt unklar auf welchen Begriff des Gesamtkunstwerks Uhlenbruch sich einläßt. Die ursprüngliche Theorie von Gesamtkunstwerk hinterfragen die festgefügten Standorte der Künste und ihre Organisationsordnungen. Bevor Richard Wagner entscheidenden Einfluß auf die Diskussion um das Gesamtkunstwerk nahm bzw. dazu in der akademischen Rezeptionsgeschichte stilisiert wurde, beschrieb dies Karl Friedrich Eusebius Trahdorff:

⁹¹ Bernd Uhlenbruch, „Film als Gesamtkunstwerk?“ in: ebenda, S. 185.

„Diese Möglichkeit gründet sich aber auf ein in dem gesamten Kunstgebiete liegendes Streben zu einem Gesamt-Kunstwerke von Seiten aller Künste [...]“⁹²

Mit diesen zwei Bemerkungen sei das angedeutet, was das Feld eines Begriffes umspannen kann. Tatsächlich ist ein phänomenales Kunstwerk mit dem Anspruch Gesamtkunstwerk genau so möglich wie die Quadratur des Kreises – nämlich als unendliche Annäherung. Als erwähnenswert wird an dieser Stelle der Artikel von Juan Allende-Blin erachtet, der einerseits in klarer Sprache die Kennzeichen des Wagnerschen Versuch eines Gesamtkunstwerk beschreibt aber auf der anderen Seite konstatieren muß:

„Partielle Erfolge [eines integralen Gesamtkunstwerks] werden genannt, die aber, weil sie partiell sind, das Ziel verfehlen. So zum Beispiel die Musikdramen Wagners. Ihre Musik ist unbestreitbar genial, die dramaturgische Konzeption ist überzeugend, die Verse jedoch erreichen nicht die Qualität der Musik, obwohl einige Erfindungen und *trouvailles* darunter sind, die Einiges von Dichtern des STURM vorwegnehmen.“⁹³

Da ist positiv und wohltuend die Nennung des eindeutigen Verständnis des Begriffes.

„Die Sehnsucht nach einem Gesamtkunstwerk nahm bei jedem Künstler, der es versuchte, zunächst seine eigene Kunst als Ausgangspunkt. [...] Mich interessieren lediglich nur jene Versuche, welche die Bestandteile dieses Wortes ‚Gesamtkunstwerk‘ ernst nehmen und sie nicht als Metapher verstehen.“⁹⁴

Eindringlichst wird an die wissenschaftliche Praxis appelliert, die begriffliche Konfusion nicht weiter voranzutreiben. Wie kann denn auch mit unsauberen Begriffen eine Handhabe im Diskurs erreicht werden, wenn denn beständig ein Begriff mit der dazugehörigen Tradition indiziert werden muß.

Um aber weiter in der Beleuchtung von ‚synästhetischen Gesamtkunstwerkskonzepten‘ fortzufahren, sei Klaus-Ernst Behnes Ansicht zu diesem Problem eingeführt. Sehr richtig und konkret markiert Behne das Verhältnis Synästhesie zu Gesamtkunstwerk.

„Synästhesie wurde von vielen als Modell für eine Vereinigung der Künste, für die Idee des Gesamtkunstwerks genommen, mit Rückblick auf die antike ‚*musike*‘ vielleicht auch für die Wiederherstellung eines ursprünglichen Zustandes von Kultur verstanden. Dabei wurde übersehen, daß all diese – gemischten – Künste ihre Rezipienten über mehrere Sinne ansprechen, das Ungewöhnliche der Synästhesie, das Fehlen von Reizen für bestimmte

⁹² Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, *Aesthetik oder die Lehre von der Weltanschauung und Kunst.*, Berlin 1827, Band 2, S. 312.

⁹³ Juan Allende-Blin, „Gesamtkunstwerke – von Wagners Musikdramen zu Schreyers Bühnenrevolution.“ in: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos.*, a. a. O., S. 175. Hervorhebung im Original.

⁹⁴ Ebenda, S. 175 f.

Empfindungen, in diesen Künsten aber gerade nicht gegeben ist. [...] Die programmatische Begeisterung für Synästhesien, die oft dem diffusen Dunst der zweiten Definition [einer rein von dem physiologischen Tatbestand absehenden] verhaftet ist, lebt von Erwartungen an die Idee des Gesamtkunstwerks, die sich historisch ebenfalls als nicht tragfähig erwiesen haben. Der Irrtum, daß eine Addition von Künsten mehr, Schöneres, Beeindruckenderes ergäbe als eine einzelne Kunst, ist etwa so platt wie die Vorstellung, daß von vielen Personen gestreichelt zu werden schöner sei als von einer.“⁹⁵

Das von Behne genutzte Argument ist das bereits von Thomas Mann in dem berühmten Aufsatz über „Leiden und Größe Richard Wagners“ eingeführte.

„Was ich beanstandete, von jeher, oder besser, was mich gleichgültig ließ, war Wagners Theorie, – kaum habe ich mich je bereden können, zu glauben, daß überhaupt je jemand sie ernst genommen habe. Was sollte ich anfangen mit dieser Addition von Musik, Wort, Malerei und Gebärde, die sich als das allein Wahre und als die Erfüllung aller künstlerischen Sehnsucht ausgab? Mit einer Kunstlehre, der zufolge der ‚Tasso‘ dem ‚Siegfried‘ nachzustehen hätte? Es war ein starkes Stück, fand ich, die Einzelkünste aus dem Zerfall einer ursprünglich theatralischen Einheit abzuleiten, in die sie zu ihrem Glück dienend zurückkehren sollte. Die Kunst ist ganz und vollkommen in jeder ihrer Erscheinungsformen; man braucht nicht ihre Gattungen zu summieren, um sie vollkommen zu machen. Das zu denken, ist *schlechtes* neunzehntes Jahrhundert, eine schlimm mechanistische Denkungsweise, und Wagners siegreiches Werk beweist nicht seine Theorie, sondern nur sich selbst. Es lebt und wird lange leben, aber die Kunst wird es in den Künsten überleben und die Menschheit durch sie bewegen, wie eh und je. Es wäre kindliche Barbarei, zu glauben, Höhe und Intensität der Kunstwirkung ergäben sich aus dem gehäuften Maß ihrer sinnlichen Aggression.“⁹⁶

Das es sich bei dem Konzept des Gesamtkunstwerks nicht um eine, wie von Behne angeführten, Addition von Künsten handelt, muß wohl nicht weiter betont werden. Vereinigung heißt nicht Addition sonst wäre der Gedanke der Synthese und der des, durchaus daraus resultierenden, Neuen in der Kunst verkannt. Das immer wieder ein additives Verständnis von Vereinigung der Künste gepflegt wird, ist ein weiterer Kardinalfehler der Geschichte. Aber das Grundmotiv für dieses Argument scheint weit tiefer etabliert zu sein, nämlich in der verschiedenen Herangehensweise an Probleme. Lösungen werden auf zwei diametral verschiedenen Wegen gesucht: dem analytischen und dem synthetischen. Dabei scheint es die Grundfrage zu sein, ob analytische Erkenntnisse per se stehen können und

⁹⁵ Behne, „Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma.“, a. a. O., S. 121 f.
⁹⁶ Thomas Mann, „Leiden und Größe Richard Wagners.“ in: *Gesammelte Werke.*, Frankfurt am Main 1990, Band 9, S. 373 f. [Erstveröffentlichung in: *Die Neue Rundschau*, Berlin, Jahrgang 44, Heft 4, April 1933.] Hervorhebung im Original.

durch den Prozeß ihrer Gewinnung aussagekräftig sind oder ob sie wieder in einen Prozeß der Synthese einfließen müssen. Diese Frage ist paradigmatisch.

Die Kampfansage an die Nichttragfähigkeit von Erwartungen an das Gesamtkunstwerk würde die Entziehung der, bewiesenen, Existenzberechtigung einer ganzen Tradition bedeuten. Diese Existenzberechtigung kann noch 1995 wie folgt formuliert werden:

„Allem Anschein nach sind die Beziehungen zwischen den Künsten also nicht als imitatorische Vorgänge zu erklären. Das vermeintliche Ähnlichwerden der Kunstarten sowie die Vorstellung von ihrer Grenzüberschreitung beruhen auf der Annahme eines Systems der Künste, in dem diese als gegenseitig klar abgegrenzte Gebiete, als ‚reine‘ Gattungen existieren. [...] Der Ort, an dem die Künste in Beziehung stehen, liegt offenbar nicht zwischen den Gattungen, sondern im Kunstwerk selbst.“⁹⁷

Offen bleibt in dieser Ansicht auf galante Art und Weise die Stellung des Künstlers: das angesprochene, einheitsverwirklichende Kunstwerk produzierende Individuum. Denn, wie kann ein wahrnehmungsstiftendes bzw. zu rezipierendes Kunstwerk ohne den produktionsästhetischen Ansatz die erklärte Aufgabe, den erklärten Anspruch übernehmen. Diese Differenz zwischen ausgeführten, mit einer eigenen Existenz versehenen, Kunstwerk und Künstler aufzulösen und zu thematisieren, muß erklärtes Ziel einer synmodalen Ästhetik sein. Denn das Kunst- bzw. Kulturwerk hat sich in Bezug auf Künstler bzw. Produzent und Rezipienten bzw. Konsumenten zu setzen.

3.1. Film, Gesamtkunstwerk und Synästhesie.

Wie bereits angedeutet, wird auch der Film als gattungstheoretische Realisation des Gesamtkunstwerks gesehen. So sehen es vor allem Adorno und Horkheimer ab den 1947' er Jahren auch wenn sie äußerst kritisch wider die Film- bzw. Kulturindustrie argumentieren.

„Die Übereinstimmung von Wort, Bild und Musik gelingt um so viel perfekter als im *Tristan*, weil die sinnlichen Elemente, die einspruchslos allesamt die Oberfläche der gesellschaftlichen Realität protokollieren, dem Prinzip nach im gleichen technischen Arbeitsgang, produziert, werden und dessen Einheit als ihren eigentlichen Gehalt ausdrücken.“⁹⁸

⁹⁷ Thomas Steinert, *Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei.* (= Europäische Hochschulschriften., Reihe 36, Band 144; zugleich Hamburg, Univ. Diss. 1991), Frankfurt am Main etc. 1995, S. 2.

⁹⁸ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, „Dialektik der Aufklärung.“ in: *Gesammelte Schriften. Band 5: ‚Dialektik der Aufklärung‘ und Schriften 1940-1950.*, herausgegeben von Gunzelin Schmid Noerr (=

Wenn hier Horkheimer von ‚protokollieren‘ spricht, dann ist wohl eher ein einfrieren bzw. konservieren zu verstehen. Außerdem kommt in diesem Zitat sehr nachhaltig der Gedanke des technischen Fortschritts zum Ausdruck, der in diesem Sinne erst das Konzept des Gesamtkunstwerks darstellt. Und dies ist nun gar nicht in der ursprünglichen Intention verankert.

Aber daß der Film quasi holistische Fähigkeiten der Darstellung hat muß auch noch kein Gesamtkunstwerk ausmachen. An dieser Stelle muß gar nicht auf das Wagnersche Verständnis eines Gesamtkunstwerks oder andere Ansätze der Erklärung⁹⁹ rekrutiert werden. Ein Problem ist hier, daß der Film nicht aus der Synthese der verschiedenen Kunstgattungen, und das ist ja schließlich die Hauptprämisse des Gesamtkunstwerks, entstanden ist, sondern eine vollkommen neue Kunstgattung repräsentiert. Diese Neuartigkeit der Repräsentation ist aber maßgeblich mit der technischen Herstellung und den damit implementierten technischen Möglichkeiten und Notwendigkeiten gegeben. Nur daß das Ergebnis durchaus die diversen klassischen Kunstgattungen repräsentieren kann, muß noch lange nicht heißen, daß es ein Gesamtkunstwerk ist. Diese Ergebnisrepräsentation ist nichts weiter als Dokumentation. Der Film konserviert nicht nur den Inhalt eines Kunstwerkes, er friert ihn, bedingt durch die technologische Komponente, ein. Damit bekommt die unlösliche Verbindung von Bild und Ton im Film, auch in Hinsicht auf deren Tradierung, einen vollkommen neuen Stellenwert als die konservatorischen Eigenschaften von Bild und Ton im Musiktheater. Der Film ist damit den bildenden Künsten näher, denn diese können auch nur eine bzw. ihre Einmaligkeit präsentieren. Allein aus diesem Grund ist das Musiktheater wesentlich lebendiger. Das Bewahren von Ordnungsstrukturen und Sinnzusammenhängen ist im Film statisch und eingefroren – im Musiktheater eher konservatorisch behandelt. Dies konstatiert auch Uhlenbruch:

„[...] ist doch ein zentrales Moment von Film die technisch bedingte Nichtüberwindbarkeit von Objektraum (Leinwand) und Rezipientenraum (Vorführsaal usw.). Daraus resultiert, daß selbst einfache inszenatorische Verfahren des Theaters wie [...] eine Leistung hin zum Gesamtkunstwerk vollziehen können, welche dem Film unmöglich ist.“¹⁰⁰

Die statische Frontalsituation des Kinos und die dynamischen Möglichkeiten des Musiktheaters – Pleiten, Pech und Pannen inbegriffen – lassen auch ganz kategoriale

Gesammelte Schriften., herausgegeben von Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr) Frankfurt am Main 1987, Band 5, S. 148. Hervorhebung im Original.

⁹⁹ Beispielsweise das synästhetische Verständnis eines Gesamtkunstwerks wie es Kandinskij meinte oder das Verständnis des Filmes als Gesamtkunstwerk wie es Adorno und Horkheimer meinten.

¹⁰⁰ Uhlenbruch, „Film als Gesamtkunstwerk?“, a. a. O., S. 185.

Unterschiede für die Konstitution von Atmosphäre entstehen. Der Kinosaal ist wesentlich anfälliger für Störungen des Publikums als der Konzertsaal oder das Opernhaus. In ersterem ist man dem Gegenstand, Objekt, abgebildeten Menschen wesentlich unverbindlicher verpflichtet als im Theater. Lob und Tadel trifft im Theater bspw. wesentlich direkter als im Kino. Auch diese Unverbindlichkeit ist ein gesellschaftliches Grundmotiv, das Eingang in die Kunst- und Kulturrezeption gefunden hat.

Der Ansatz Uhlenbruchs sieht die Unterscheidung zweier Konzeptionen von Gesamtkunstwerk vor. Er soll, um Mißverständnisse zu vermeiden, zitiert werden:

„Es wäre also zu unterscheiden zwischen einer *synkretistischen Kunst* mit dem Zusammenwirken von Bild, Aktion, Musik, Ton und dem Gesamtkunstwerk, als dessen Merkmal hier die Ineinswerdung von Produzenten, Werk und Rezipienten oder historisch formuliert, die Restituierung einer angenommenen ehemaligen Homogenie des Kollektivs aller Beteiligten gesetzt werden soll.“¹⁰¹

Der Gedankengang Uhlenbruchs ist allerdings damit nicht erschöpft. Unter „[...] Restituierung einer angenommenen ehemaligen Homogenie des Kollektivs aller Beteiligten“¹⁰² versteht Uhlenbruch in erster Linie das direkte Engagement der Rezipienten bzw. das des „Auditoriums“.¹⁰³ Problematisch und tatsächlich kritisch zu hinterfragen ist dann die Weiterführung im Sinne der oben genannten Begriffserweiterung auf, bei Uhlenbruch politische, Bereiche. Aber in der Tat ist dieser Begriff ein wirksames Werkzeug zur Fassung dessen, was denn ein Gesamtkunstwerk sein soll.

Besonders befremdlich erscheint es, wenn der Synästhesiebegriff in Verbindung mit Filmmusik gebraucht wird und auf die technologische Ebene reduziert wird. Jan Reetze führt dazu aus:

„Hier [bei der Filmmusik] dürfte der in ihr liegende Synästhesie-Effekt unmittelbar einleuchten, denn eine Verbindung der Medien Film und Musik ergibt etwas qualitativ Neues, etwas, das weder Film noch Musik für sich allein bieten könnten.“¹⁰⁴

Wie soeben gezeigt wurde, ist der Film weder das Gesamtkunstwerk noch kann ihm bzw. der Filmmusik eine synästhetische Eigenschaft bzw. Wirkung zugesprochen werden. Einzig und allein zeichnet hier der technologische Fortschritt Verantwortung für die Perfektionierung der Diegese. Die Verfehlung des Synästhesiebegriffes erweist sich auch dadurch, daß die

¹⁰¹ Ebenda.

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Ebenda, S. 186.

¹⁰⁴ Jan Reetze, *Die Realität der Medien. Die Synthese von Film, Musik, audiovisueller Kunst und elektronischen Informationsmedien. Oder: Der Beginn der Illusionsgesellschaft.*, Hannover 1992, S. 30.

Funktionalität der Filmmusik bereits an der Unterscheidung in intradiegetische und extradiegetische narrative Strukturen auflösbar ist. Diese Auflösungsmöglichkeit, abgesehen von der technologischen Indikation, steht aber entgegen jeder Idee des Synästhesiebegriffes. Selbst das von Behne artikuliert Modell der intermodalen Analogie kann solch eine Verwendung nicht fassen und rechtfertigen. Dieser Sachverhalt bleibt um so unverständlicher, als das Reetze selbst die Möglichkeit der synthetisierenden Darstellung erwähnt.

„In diesem Buch geht es aber vorrangig um die synästhetische Nutzung von Technologien und Medien. Einen Riesensprung nach vorn erlebte diese Angelegenheit mit der Entwicklung des Mediums Film. In ihm kommt erstmals zum Tragen, was in dem Begriff Mediensynthese steckt: die Technik fördert Synästhesien, indem sie die Kombination verschiedener Darstellungsformen im Rahmen eines Mediums zuläßt.“¹⁰⁵

Bleibt zu vermuten, daß Reetze die beschriebenen Herangehensweise – entweder primär wahrnehmungstheoretisch oder primär kunsttheoretisch – zu verbinden sucht. Dies rechtfertigt allerdings keineswegs den Synästhesiebegriff aus seiner wahrnehmungstheoretischen Herkunft herauszulösen und ihn auf eine technologische Entwicklung zu beziehen, die zu mal in dieser Hinsicht lediglich eine Erweiterung produktiver Mittel darstellt.

Dieser Gedanke der Synästhesie des Film ist nicht neu. Bereits 1930 wurde auf dem II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung in Hamburg, veranstaltet von Georg Anschütz, ein kurzer Beitrag mit diesem Hintergrund gehalten. Walter Behm schreibt über die *Abstrakte Filmstudie Nr. 5* von Oskar Fischinger:

„Es kann in dieser kurzen Beschreibung nicht untersucht werden, ob der Film rein auf synoptischer Grundlage entstanden ist. Wesentlich scheint zu sein, ob der Beschauer synästhetische Anregungen durch diesen Ablauf erhält und sozusagen zwangsweise die Rückverbindung zu neuschaffenden inneren Gestaltungs Kräften herbeiführen kann.“¹⁰⁶

Der Inhalt des Beitrages ist dürftig.¹⁰⁷ Es wird eine kurze Beschreibung dieses Wachsfilm-Trickfilmes¹⁰⁸ vorgenommen und nachfolgendes betont:

¹⁰⁵ Ebenda, S. 19.

¹⁰⁶ Walter Behm, „Abstrakte Filmstudie Nr. 5 von Oskar Fischinger. (Synästhetischer Film.)“, in: *Farbe-Ton-Forschungen*. (= Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung. Hamburg, 1.-5. Oktober 1930., herausgegeben von Georg Anschütz, Band 3), Hamburg 1931, S. 367.

¹⁰⁷ Klaus-Ernst Behne konstatiert darüber sehr richtig: „Nicht durchgesetzt hat sich der mißverständliche Begriff ‚synästhetischer Film‘ wie ihn Walter Behm unter Bezug auf Oskar Fischingers ‚Abstrakte Filmstudie Nr. 5‘ verwendete [...]“. Behne, „Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma.“, a. a. O., S. 122, Anmerkung 3.

„Die psychologische Wirkung eines Filmes beruht wie die der Musik und des Tanzes hinsichtlich der Empfindungsreagenz auf motorischen Impulsen. Durch den Bewegungsablauf der einzelnen, an sich leblosen Phasen, entsteht also erst das Kunstwerk. Diesen motorischen Kunstwerken eignet ein dynamisch aktiver Lebenscharakter im Gegensatz zu den statisch-passiven Kunstwerken der ‚bildenden Kunst‘.“¹⁰⁹

Die Leistung Behms ist dahingehend zu würdigen, daß das was von uns im beginnenden 21. Jahrhundert als selbstverständlich erachtet wird, erst in den 30' Jahren des 20. Jahrhunderts, auch als wissenschaftliche Vorarbeit, realisiert werden mußte. Offensichtlich wird von Behm besonderer Wert auf die kinästhetische Dimension des Mediums Film gelegt. Übrigens leitet sich das Wort ‚Kino‘ etymologisch von der ‚Kinästhetik‘ ab und der Schluß liegt nahe, wie beim Ballett, daß die Sinnessphäre des Taktile über die dominante Vermittlung des Visuellen angesprochen werden soll. Ein Tatbestand, der in der heutigen Filmrezeption nur noch eine untergeordnete Rolle spielt, dafür aber im Theater nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Eine gewagte Hypothese könnte aussagen, daß mit dem Schritt zum Film die Tradition der Programm Musik, der Tonmalerei ihre Erfüllung gefunden hat – im Gegensatz zu der Auffassung, daß die ‚Bilder laufen lernten‘ und nur mit Musik unterlegt wurden. Allerdings findet sich auch hier der Beweis für die Dominanz des visuellen Sinnes. Die Begriffe der ‚Vertonung‘ und der ‚Verfilmung‘ beziehen sich nicht direkt diagonal aufeinander, sondern bedürfen der vermittelnden Instanz einer inhaltlichen Textur. Das Zusammenwirken von gesprochenen Wort, dargestellten Bild und (begleitender) Musik entwickelte sich sukzessive mit den technischen Möglichkeiten. Der kinetische Ansatz gibt Anlaß, nach dem Ursprung der Darstellung bewegter Abläufe zu fragen. Es wird sich zeigen, daß die selbstverständlich gewordene einheitliche Abfolge der Bilderzählung erst erarbeitet werden mußte.

„Dagegen blieb die Ästhetik der Filmbegleitmusik zunächst der Tradition der Sprechbühne verhaftet: Tänze, Lieder [...] und aktuelle Schlager fanden nach Art der Musikdramaturgie des

¹⁰⁸ Als kurios, gerade in Bezug auf die intendierte Erklärung von synästhetischen Film, sollte die dort mitgeteilte Bemerkung sein:
„Belletristisch und pressekritisch werden die Fischingerschen Filmstudien ausgezeichnet beurteilt, von seiten der Kongreßberichterstattung können wir da leider nur unvollkommen urteilen, da wir aus technischen Gründen den Film ohne die dazugehörige Musik [ein englischer Foxtrott] laufen lassen mußten.“

¹⁰⁹ Behm, „Abstrakte Filmstudie Nr. 5 von Oskar Fischinger.“, a. a. O., S. 368.
Ebenda. Hervorhebungen im Original.

Schauspiels im Kino Verwendung als ‚Inzidenz‘musik. [...] kam der Filmmusik ein anderer Stellenwert zu: Stimmungen zu erzeugen und zu vertiefen, Ekstasen auszukosten.“¹¹⁰

Die Entwicklung der audiovisuellen Rezeption von Filmmusik in formaler wie auch soeben zitierter psychologischer Hinsicht ist in den verschiedensten Stufen vonstatten gegangen. Als entscheidend ist jedoch tatsächlich der Hinweis zu sehen, daß unabhängig von musikalischen Gattungs- und Formfragen und Fragen der Kompositionstechnik diese Entwicklung zweckorientiert in Hinsicht der Erzeugung von Gefühlen war. Die Unabhängigkeit von der traditionellen Musikentwicklung ist gerade darin zu suchen, daß der Filmmusik die Entwicklung eigener Gesetzmäßigkeiten zugestanden wurde. So kann bspw. eine melodische Phrase vor ihrer Beendigung abbrechen wenn es die Dramaturgie bzw. das Bild verlangt. In der klassischen Sonatensatztheorie eine Unmöglichkeit. Analog hierzu verhält es sich mit der Ausprägung formaler Gesetzmäßigkeiten:

„Seit 1915 war die Filmproduktion von einer Abkehr der an Theater und Varieté-Auftritten orientierten Nummern-Dramaturgie geprägt; das Prinzip der durchgängigen Erzählung setzte sich durch.“¹¹¹

Dieses aus der Operngeschichte stammende Nummernprinzip, das seit der Entwicklung der italienischen Opera seria Grundlage der ästhetischen Rezeption gewesen war und sich auch, wie hier beschrieben, in die angeführte Varieté-Tradition überdauerte, wird mit und durch die technische Möglichkeit des Filmes durchbrochen. Interessant erscheint die Beobachtung, daß in diversen Gattungen des Fernsehens, wie der Serie und der Daily Soap, das Nummernprinzip auf szenischer Ebene eine Renaissance erfahren hat und nur an speziellen Fixpunkten, die die Sinneinheit wieder zu stiften haben, zusammengeführt werden.

Die Sinneinheiten werden nicht zuletzt durch den Einsatz von Filmmusik geschaffen. Dies kann durch den Einsatz von indizierenden Leitmotiven oder außerfilmisch motivierten musikalischen Zitaten geschehen. Den Formen sind da fast keine Grenzen gesetzt. Letztendlich ist in der Filmmusik die Wahrnehmungsfunktion die entscheidende Funktion der Produktion und Rezeption ihrer selbst. Und Wahrnehmungsfunktion ist an dieser Stelle derart zu betonen, da in der Verbindung mit dem visuellen Sinn ein Gefüge der Charakteristik von Atmosphäre entsteht.

„Man darf nicht vergessen, daß Filmmusik selten bewußt wahrgenommen wird, sie muß ihre Wirkung also tun, ohne daß es der Hörer ‚merkt‘.“¹¹²

¹¹⁰ Ulrich E. Siebert, „Filmmusik.“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, 2., neubearbeitete Auflage, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1995, Band 3, Spalte 464 f.

¹¹¹ Ebenda, Spalte, 463.

In diesem Sinn ist die hier eigentlich gemeinte Funktion der Aufmerksamkeit, und nicht die des Bewußt-Seins, die entscheidende. Sondern die Wahrnehmungsfunktion, die in der historischen Entwicklung des Filmes, sicherlich zweckorientiert u.a. auch in Hinsicht der kommerziellen Verwertung von Film und Filmmusik, gewirkt hat. An dieser Stelle sei nur an die Kinotheken der Stummfilmzeit erinnert. Demnach ist auch der Kritik Behnes voll nachzugeben:

„Natürlich ist es vollkommen unsinnig, im Zusammenhang der Tonfilmrezeption oder gar der alltäglichen, in der Regel audiovisuellen (beziehungsweise multimodalen) Wahrnehmung von Synästhesie zu sprechen, denn das Besondere der Synästhesie besteht ja gerade darin, daß hier eine erlebte Dimension als Stimulus nicht gegeben ist.“¹¹³

3.2. Synästhesie, intermodale Analogie und Paradigma.

Der bereits in die Diskussion eingeflossene Titel von Klaus-Ernst Behne „Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma“ soll an dieser Stelle, aufgrund seiner differenzierenden Ausführungen zu intermodaler Analogie und Synästhesie, Anlaß sein, die Frage nach der Bedeutung eines ästhetischen Paradigmas zu stellen. Auch wenn dort versäumt wird, den Begriff des Paradigmas zu klären, liegt doch die außerordentliche Bedeutung eines Paradigmas in der Auswirkung auf den Grundansatz der Erkenntnisfähigkeit des Menschen und somit auch auf den Wahrheitsanspruch, den der Mensch an die von ihm gestellten Fragen stellt. Dieser sollte eine optimale Annäherung der objektiven, subjektiven und formalen Sicht- und Erklärungsweise bezüglich der Frage sein. Demnach fungiert auch der Begriff des ‚Paradigmas‘. Die diversen Denk- und Erklärungsprozesse sind nicht losgelöst von Fundamentalansichten, die diese Prozesse, gewollt und ungewollt, beeinflussen. Es ist festzustellen, daß gewisse Fragestellungen und vor allem die Erwartung an das Ergebnis, abhängig von den Strukturen sind, auf die sie aufgebaut werden. Allerdings ist diese Reflexivität nicht eigentlicher Inhalt eines Paradigmas. Vielmehr ist diese Betrachtung eine exogene Perspektive, außerhalb des eigentlichen Paradigmas gelegen, obgleich innerhalb wissenschaftstheoretischer Überlegungen dieser Aspekt gleichwohl thematisiert werden kann. Vorrangiges Kriterium eines Paradigmas ist also die fundamentale ‚Beispielhaftigkeit‘.

¹¹² Reetze, *Die Realität der Medien.*, a. a. O., S. 131.

¹¹³ Behne, „Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma.“, a. a. O., S. 105.

In Korrespondenz mit der oben gemachten Feststellung, daß in der Ästhetik bisher zwei paradigmatische Zugänge zu Kunst gepflegt worden, nämlich entweder aus der Sicht auf das Werk oder aus der Sicht auf den Rezipienten, spiegelt sich dieses in den übergeordneten Paradigmen der Philosophie wider, da die Ästhetik ganz Disziplin der Philosophie war und ist. So wie in der Geschichte der Philosophie drei Paradigmen festzustellen sind, nämlich das ontologische, mentalistische und linguistische, haben diese verschiedenen Paradigmen sehr wohl Einfluß auf den aus objektiven und subjektiven Kriterien resultierenden Wahrheitsanspruch gehabt. Dabei läßt sich konstatieren, daß das jeweilige Paradigma in unterschiedlichen Bereichen unterschiedliche Gegenstände zum Inhalt hat. Selbst der Anfang einer erkenntnistheoretischen Untersuchung ist unterschiedlich. So wird beim ontologischen Paradigma das Sein im Bereich des Seienden untersucht, wobei die Anfangsfrage nach dem Sein selbst fragt. Der metaphysisch-psychologische Vorgang der zu dieser Frage führt ist das ‚Staunen‘. Im Gegensatz dazu operiert das mentalistische Paradigma mit den Vorstellungen der Gegenständlichkeiten auf dem mentalen Gebiet, das heißt, dem Bewußtsein. Der anfängliche Zweifel und die damit ausgedrückte Anfangsfrage ‚Was kann ich wissen?‘ bezieht sich auf die Erkenntnisfähigkeit des Subjekts, das damit dem Erkennen des Seins vorgelagert wird. Hier muß natürlich der Name René Descartes fallen und der Begriff des ‚methodischen Zweifels‘. Es soll an dieser Stelle keine detaillierte Skizze der philosophischen Paradigmen vorgenommen werden. Aber es erscheint angebracht diese Dinge ins Gedächtnis zu rufen, da sie die Erklärung dafür abgeben, warum sich die ästhetische Diskussion immer im Konflikt zwischen Objekt und Subjekt befindet. So ist der nächste Punkt ein ganz entscheidender.

In der ‚Erweiterung‘ der kartesianischen Vorstellung des Dualismus zwischen ‚res cogitas‘ und ‚res extensa‘ um das Bewußtsein bei John Locke, ergibt sich das folgenschwere Problem des Verhältnisses zwischen Leib und Seele. Versteht noch Descartes unter Seele bzw. Geist ein nicht lebendes Prinzip des Körpers und handelt es sich damit um zwei ontologisch verschiedene Substanzen,¹¹⁴ so wandelt sich dieses Verständnis bei Locke hin zu einer Art Perzeptionstheorie. Locke erklärt die Wahrnehmung einerseits als Einfluß äußerer physischer Gegenstände auf die Sinnesorgane und andererseits die Reflexivität als gewissermaßen innere Wahrnehmung des eigenen Bewußtseins auf seine eigene Aktivität. Da Locke mit Wahrnehmungsideen operiert, haben verschiedene Wahrnehmungsideen einen verschiedenen Erkenntniswert.

¹¹⁴ Das Körperliche ist Raum und Zeit zugänglich, während das Seelische nicht meßbar und rein subjektiv ist.

„Denn da das Bewußtsein das Denken stets begleitet und jedem zu dem macht, was er sein Selbst nennt und wodurch er sich von allen anderen denkenden Wesen unterscheidet, so besteht hierin allein die Identität der Person, das heißt das Sich-Selbst-Gleich-Bleiben eines vernünftigen Wesens.“¹¹⁵

Das linguistische Paradigma der Philosophie, als logische Konsequenz des mentalistischen – da die Sprache das Zentralmoment des Bewußtseins und Denkens ist – versucht einen Weltzugang über die Sprache zu erlangen. Damit wird die Sprache als Weltannäherungsmoment zu dem integralen Bestandteil des erkenntnistheoretischen Zugangs.¹¹⁶ Dieses Paradigma untersucht kritisch die Sätze und Äußerungen, die das Abbild der Welt darstellen und damit den Zugang zu ihr gewährleisten müssen.

Es läßt sich also zusammenfassen, daß ein erkenntnistheoretisches Paradigma aus einer Trinität von unbedingten Momenten besteht, nämlich (1.) dem Bereich der Untersuchung, (2.) dem zu untersuchenden Gegenstand und (3.) den auslösenden, anfänglichen Moment, welches zur Konstitution eines Paradigmas führt. Dieses dritte Moment ist als eine Art ursprüngliche Konstante zu verstehen, da sich auf dieses Moment die weiteren fundamentalen Prämissen gründen.

Überleitend von diesem Exkurs über die Paradigmentaughlichkeit bzw. Klärung des Paradigmenbegriffes markiert Behne den Forschungsstand über Synästhesie wie folgt:

„Das Phänomen Synästhesie – oder müßte man besser sagen: die psychischen Phänomene der Synästhesie? – werden dabei [im Dikicht der Synästhesieforschung] nicht erklärt, wohl aber könnte deutlich werden, wo die weißen Felder unserer Erkenntnis diesbezüglich heute zu markieren sind.“¹¹⁷

Dies ist in der Terminologie sensu Behne vollkommen richtig, denn Behne insistiert ausnahmslos auf einen Begriff von Synästhesie, der sich auf der biologisch-organischen Ebene ansiedelt:

„1. Synästhesie (griech. Mitempfindung) das gleichzeitige Anklingen eines Sinneserlebnisses in einem Sinnesgebiet, das heißt, ein Sinnesreiz ruft zwei qualitativ unterschiedene Sinnesindrücke hervor, einen adäquaten und einen inadäquaten. 2. Von Synästhesie spricht man, wenn Auge und Ohr, sehen und hören, Farbe und Klang oder ähnlich sinneübergreifende Wortpaare sich zwanglos in einer Aussage verknüpfen lassen. Die erste Definition entstammt –

¹¹⁵ John Locke, *Versuch über den menschlichen Verstand* [Originaltitel: *An essay concerning human understanding*], 4., durchgesehene Auflage, Hamburg 1981, Band 1, S. 420.

¹¹⁶ Sprache bedeutet in diesem Kontext nicht nur verbale Sprache. Hier wird unter Sprache jedes System verstanden, das durch Syntax und Semiotik bestimmt ist. Die Funktion der Kommunikation ist untergeordnet.

¹¹⁷ Behne, „Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma.“, a. a. O., S. 104.

was nicht sonderlich originell, aber bisweilen notwendig ist – der Brockhaus Enzyklopädie, die zweite, durchaus kritisch gemeinte Formulierung ist fiktiv und trägt der Tatsache Rechnung, in welcher heterogenen Bedeutungen und Kontexten der Terminus ‚Synästhesie‘ verwendet wird.“¹¹⁸

Behne beobachtet sehr richtig die diffusen Begriffsverwendungen von Synästhesie, die bereits schon beleuchtet wurden. Behne betrachtet aber leider lediglich den bisherigen wissenschaftliche Diskurs von Synästhesie als möglichen ästhetischen Paradigma. Gedanken die eine Möglichkeit der Synästhesie, der Beitrag behandelt ja die Untauglichkeit und nicht Unmöglichkeit, in Betracht ziehen finden sich nicht. Dafür ist bei Jewanski ein Arbeitsgespräch aus dem Jahre 1999 mitgeteilt, in dem Behne ein Referat mit dem Titel „Taugt Synästhesie als ästhetisches Paradigma? Antwort aus musikpsychologischer Sicht“ halten hätte sollen.¹¹⁹ Aufgrund der positiveren Formulierung, von der Feststellung der Untauglichkeit hin zu der die Möglichkeit offen lassenden Frage, und eines anderen Beitrages, nämlich von Gernot Böhme mit dem Titel „Synästhesien im Rahmen einer phänomenologischen Theorie der Wahrnehmung.“, hätte darauf gehofft werden können, daß sich ein Wandel hin zu der Möglichkeit eines Synästhesie begründenden Paradigmas vollzieht. Denn hinter der Synästhesie und der von Behne differenzieren Form der intermodalen Analogie der Nicht-Synästhetiker steht die allgemeine physiopsychologische Wahrnehmung. Und an dieser Stelle könnte das hier erhoffte ästhetische Paradigma mit der folgenden Frage überschrieben werden: Taugt die Wahrnehmung als ästhetisches Paradigma? Behne hat durch diese Fundamentaldifferenzierung der Wahrnehmungserscheinungen eben jenes geleistet, was Tibor Kneif, wie weiter unten erläutert werden wird, in seinen Gedanken zu einer dualistischen Musikästhetik zu fassen vermag. Selbst auf der produktionsästhetischen Seite hat Behne seine Zweifel. Deutlich wird, daß hier eine Werkästhetik bevorzugt wird.

„Es sollte aber, im Verbund mit den knapp beschriebenen Bildern, deutlich geworden sein, daß auch das Analogieprinzip, wenn es dominiert, zu ästhetisch fragwürdigen Resultaten führt. Reflexionen über die benachbarten Künste haben [...] stets eine außerordentlich große Rolle gespielt, und zwar als wichtige Bestandteile des Schaffensprozesses, weniger im Œuvre, durch das sie bekannt wurden [...] Synästhetische Gedanken im weitesten Sinne haben den Schaffensprozeß vieler Künstler durchwirkt und begleitet, im künstlerischen Endprodukt sind sie nur noch in vermittelter Form oder gar nicht mehr nachweisbar.“¹²⁰

¹¹⁸ Ebenda, S. 105.

¹¹⁹ Nach Rücksprache mit Klaus-Ernst Behne, der in diesem Tagungsbericht über einen Notationssynästhetiker berichtet, handelt es sich um denselben Text. Die Bedeutungsnuance zwischen den beiden Titeln sei unbeabsichtigt.

¹²⁰ Behne, „Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma.“, a. a. O., S. 120.

Ein Plädoyer für eine Wahrnehmungsästhetik wird so ungleich schwieriger. Eine weitere sehr populäre Beschäftigung mit dem Problem des Verhältnisses zwischen Synästhesie und Kunst lieferte auch Wassily Kandinsky. 1912 verfaßt Kandinskij die programmatische Schrift *Der gelbe Klang*, in der er Bewegung, Form, Farbe, Musik und Klang verbindet. Später bezieht er noch die Dichtung als Klangwort ein. Würde man dies auf die Diskussion um das Konzept des Gesamtkunstwerks beziehen, so setzt Kandinskij dem (synthetischen) Gesamtkunstwerksverständnis Wagners¹²¹ ein eher synästhetisches entgegen. Dies läßt sich aber nur durch seine eigentliche Intention, nämlich der synästhetischen Transformation, dem Ansetzen auf der Wahrnehmungsebene, und eben nicht auf der kunsttheoretischen, erklären.

So teilt Kandinsky die Farben in vier Hauptklänge ein: die warmen Farbtöne werden mit der taktilen Wahrnehmung der Wärme und der Visualität des Hellen und Dunklen verbunden. Äquivalent hierzu die kalten Farbtöne: sie können ebenso hell und dunkel sein.¹²² Diese einfache, fast naive Zuordnung, ist der alltäglichen Erfahrung geschuldet und aus ihr zitiert. Dennoch ist aus ihr das weiter unten bei Rösing zitierte (anthropologisch verankerte) Bedürfnis nach intermodaler Zusammenschau ersichtlich. Zweierlei fällt aber dennoch auf. Aufgrund der Benutzung der subjektiven Empfindungsqualitäten kalt und warm, kann es sich nicht um physikalische Parameter handeln. Dies ist einsichtlich, da der Mensch nicht mit dem Auge die Temperatur wahrnimmt. Es handelt sich also eher um Wirkungsbeschreibungen der Farben. Dies ist deshalb wichtig, da der Wirksamkeit weiter unten eine entscheidende Rolle bezüglich ihrer Einwirkungskraft bzw. Einflußnahme in eine Atmosphäre zugestanden werden muß. Zum anderen fällt auf, daß der Begriff der Klangfarbe in gleicher Weise konstruiert ist. Selbst für musikalische Töne werden Begriffe nur von anderen Sinnesbereichen zur Beschreibung genutzt. Hohe Töne, tiefe Töne, silbrige oder warme

¹²¹ Ein additives Gesamtkunstwerk kann es nicht geben, sonst wäre Behnes Feststellung in der Tat zu vertreten.

„Die programmatische Begeisterung für Synästhesien, die oft dem diffusen Dunst der zweiten Definition [einer rein von dem physiologischen Tatbestand absehenden] verhaftet ist, lebt von Erwartungen an die Idee des Gesamtkunstwerks, die sich historisch ebenfalls als nicht tragfähig erwiesen haben. Der Irrtum, daß eine Addition von Künsten mehr, Schöneres, Beieindruckenderes ergäbe als eine einzelne Kunst, ist etwa so platt wie die Vorstellung, daß von vielen Personen gestreichelt zu werden schöner sei als von einer.“

Ebenda, S. 121 f.

So bemerkt Dieter Borchmeyer auch richtig:

„Dem vermeintlich additiv strukturierten Gesamtkunstwerk Wagners (eine im Hinblick auf dessen kulturutopischen Entwurf zutreffende Wertung, die freilich an der Struktur seines Musikdramas vorbeizieht und eher für die Grand Opéra zutrifft) [...]“

Dieter Borchmeyer, „Gesamtkunstwerk.“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, 2., neubearbeitete Auflage, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1995, Band 3, Spalte 1287. Unterstreichungen von Stephan Aderhold.

¹²² Kandinskys Farbtheorie orientiert sich stark an Goethes Farbenlehre. Von ihm übernahm er zum Beispiel einige Aussagen über die Warm-Kaltpolarität bei Gelb-Blau.

Klänge, leichte, lockere Melodie, schweres Moll – die Liste wäre beliebig verlängerbar. So stellt sich die Frage, ob es überhaupt dem auditiven Sinnesbereich eigene Begriffe gibt.

Spezifiziert wird diese einfache Zuordnung von Kandinsky weiter, indem er der Farbe musikalischen Klängen und Instrumenten, Geschmackscharakteren, den Tastsinn betreffenden Eigenschaften, Heilwirkung, kinästhetische Wahrnehmungen zuordnet. So verfolgt er bei der Zuordnung von Farbe zu musikalischen Klängen und Instrumenten die (synästhetische) ‚Grundidee‘: Hören von Farben – Sehen von Klängen. Dieser paradigmatische Vorwurf sollte denn auch in dieser Formulierung das Etikett der zukünftigen Diskussion um Synästhesie werden. Nicht zuletzt deshalb, weil die beiden hier angeführten Sinne die vermeintlich ‚wichtigsten‘ des Menschen darstellen.

3.3. Audiovisualität.

Die in der Realität zunehmende Bedeutung multimedialer Wahrnehmung macht auch vor der Kunst- und Kulturgattung Musik nicht halt. Sie, die Bedeutung multimodaler Wahrnehmung, artikuliert sich in den, für ältere Generationen immer unverständlich bleibenden, Forderungen, nach dem Mehr an Befriedigung der Sinne. Die sich bei weitem nicht nur auf bloße Bedürfnisbefriedigung zielenden Forderungen nach möglichst umfassenden Reizangeboten finden in der Vokabel des ‚Kicks‘ ihren Niederschlag. Kennzeichnend dabei ist, daß eine Irrationalität auch dann nicht erkannt wird, wenn biologische Grenzen der Leistungsfähigkeit überschritten werden. Zu denken wäre da bspw. an diskrete Formen des Drogengenusses unter Ausübung der verschiedensten Tätigkeiten. Aber zu bedenken bleibt, daß im Gegensatz zu solchen Extremen auch im ‚Normalen‘, Maßvollen die Sinne voll und ganz gefordert werden. Die Veränderung liegt in der anderen, neuen, exzessiveren Art die Forderung danach zu stellen. Und diese Forderung heißt ‚Veränderung‘. Die ständige Veränderung der Erlebniswelt hat auch zwangsläufig eine Veränderung der Ereigniswelt zur Folge. Es ist besser zu sagen: eine ständige Variation der Erlebniswelt hat eine ständige Variation der Ereigniswelt, im Kausalnexus, zur Folge. Veränderung als Entität ist wesentlich statischer gedacht als Variation, denn hier steht die Modifikation eines bzw. einer kontrollierten Anzahl von Parametern im Vordergrund. Demgegenüber sind die Variablen innerhalb der Kulturprodukte nahezu unüberschaubar sind. Aber Variation ist das entscheidende Merkmal der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. Es ist obsolet sich verändert zu

präsentieren. Der Reiz des beständig Neuen muß erhalten bleiben. Auch der Reiz für die Wahrnehmung darf nicht mehr statisch sein und muß sich möglichst variabel darstellen.

Ein Charakteristikum dieser Variabilität ist auch die zunehmend geforderte multimediale Struktur der Sinnesreize. ‚Multimedial‘ hat nicht zuletzt seine konstitutive Bedeutung durch den Fortschritt der Technik erhalten. Die enorm technischen Ressourcen werden in vielerlei Hinsicht eingesetzt um das Ergebnis einer optimalen Sinnesbeeinflussung des Menschen, der Menschen, zu erzielen. Rein ökonomisch wäre hier eine Vielzahl an Beispielen aufzuzählen. Eindeutig wird dies in bezug auf Musik in dem Terminus der ‚funktionellen Musik‘. Diese Art von Musik findet in Verbindung mit der multimedialen Komponente des Bildes, also des visuellen Sinnes, auf dem ökonomischen Feld der Werbung und Reklame breite Anwendung. Dieser speziellen Richtung widmet sich innerhalb der Musikpsychologie ein eigener Wissenschafts- und Forschungszweig. Das aber allein bereits Musik zur rein auditiven Funktion in diesem Sinne gebraucht, eine enorme Wirkung entfalten kann, beschreibt Helmut Rösing:

„Die Vertreterfirmen von funktioneller Musik [...] geben vor, mit einer genau geplanten und in Programmen zusammengestellten Musikauswahl Stimmung und Verhalten von Kunden oder Mitarbeitern derart steuern zu können, daß daraus die Stimulanz zum Konsum bzw. Maximierung von Arbeitskraft resultiere. So wird von den Vertreterfirmen behauptet, daß funktionelle Musik im Hintergrund Atmosphäre schaffe (auch dort wo eigentlich keine ist: räumliche Gestaltungsfunktion von Musik), störende Arbeitsgeräusche übertöne (Musik zur Lärmabsorption), die Müden aktiviere sowie die Nervösen beruhige (Konditionierungsfunktion von Musik) und die kognitive Schwelle herabsenke durch die Darbietung eines emotionalen Bezugsrahmens (Stimmungsfunktion von Musik).“¹²³

Eine Frage ist hier, angesichts des Fortganges dieser Arbeit, evident. Kann es überhaupt einen Ort ohne Atmosphäre geben? Ist es nicht so, daß der Einsatz dieser funktionellen Musik eine bestehende Atmosphäre relativieren soll. Außerdem wird Einspruch erhoben, daß Atmosphäre in ‚Hintergrund‘ etabliert werden könne. Dieser Einwand richtet sich freilich nicht gegen Rösing als vielmehr gegen die Produzenten dieser Musik. Wird Musik im Hintergrund gespielt, dann heißt es doch eher die Atmosphäre vordergründig so zu gestalten, daß der Konsument sensibilisiert werden soll für zu treffende Entscheidungen. Dann kann keinesfalls von Atmosphäre im ‚Hintergrund‘ gesprochen werden. Wie Rösing weiter ausführt sind diese

¹²³ Helmut Rösing, „Musikpsychologie.“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel etc. 1997, Sachteil Band 6, Spalte 1584.

Angaben der ‚Vertreiberfirmen‘ jedoch vorsichtig zu interpretieren.¹²⁴ Die Wichtigkeit der Wirkung von Musik im Hintergrund auf die Schaffung von Atmosphäre bzw. atmosphärischer Einheit der Erscheinungen ist enorm. Klaus-Ernst Behne untersuchte dies und stellt fest:

„[...] wird die Behauptung untermauert, daß gegenwärtig in jenen Situationen, in denen wir alltäglich Musik hören, in mehr als der Hälfte der Fälle keine Effekte erwartet werden dürfen.“¹²⁵

Das Hauptaugenmerk zu Beurteilung der Ursache legt er auf die „Habitualisierung durch extreme mediale Verfügbarkeit der Musik“.¹²⁶ Wichtig hierbei ist der unbedingte Hinweis, daß Behne¹²⁷ die Hintergrundmusik wie folgt einordnet:

„[...] die geteilte Aufmerksamkeit, bei der Musik lediglich im Hintergrund erlebt wird, andere Tätigkeiten – aufmerksamkeitspsychologisch – zumeist im Vordergrund stehen (im Kaufhaus, bei der Hausarbeit, beim Zahnarzt, bei den Schularbeiten etc.).“¹²⁸

Nach einer umfassenden Methodenkritik der Publikations- und Experimentalgewohnheiten der Wissenschaftler spezifiziert Behne den Begriff der Habitualisierung:

„Habitualisierung bedeutet, daß Wirkungen zunächst vorhanden sind, dann jedoch nach und nach verschwinden.“¹²⁹

Gleichzeitig sieht Behne aber:

„Habituation im Sinne von Abstumpfung ist negativ besetzt. Man könnte aber auch eine gegenteilige Position einnehmen und behaupten: wir haben gelernt, Musik nicht in jedem Fall an uns heranzulassen, weil wir natürlich überfordert wären, wenn wir Musik immer intensiv erleben wollten/müßten, wann immer wir sie hören. Der beliebte Allgemeinplatz, daß wir zwar

¹²⁴ So endet Rösing mit dem Vermerk:
„Die Vielzahl der am Wirkungsergebnis beteiligten Variablen verbietet in jedem Fall eine eindimensionale Reiz-Reaktions-Erklärung musikalischer Wirkungen.“

¹²⁵ Ebenda.
¹²⁵ Klaus-Ernst Behne, „Zu einer Theorie der Wirkungslosigkeit von (Hintergrund-) Musik.“ in: *Musikpsychologie. Wahrnehmung und Rezeption.* (= Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie., Band 14), herausgegeben von Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen, Helga de la Motte-Haber, Göttingen etc. 1999, S. 7.

¹²⁶ Ebenda.

¹²⁷ Nota:

Behne schreibt hier, daß er durch verschiedene Arbeiten, die keine signifikante Reaktionen auf Hintergrundmusik nachweisen können, auf das Thema aufmerksam wurde so u.a. „Bei Drewes & Schemion (1992) [sic!] [...]“. Ebenda, S. 8.

Das Autorenpaar läßt sich an betreffender stelle nicht nachweisen, so daß von einem Druckfehler auszugehen ist und sicherlich der im folgenden nachgewiesene Beitrag gemeint wird.

Ralf Drewes, Gabriele Schemion, „Lernen bei Musik: Hilfe oder Störung? – Eine experimentalpsychologische Analyse einer pädagogisch-psychologischen Kontroverse.“ in: *Musikpsychologie. Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie.*, Band 8, Göttingen etc. 1991, S. 46-66.

¹²⁸ Behne, „Zu einer Theorie der Wirkungslosigkeit von (Hintergrund-) Musik.“, a. a. O., S. 8 f.

¹²⁹ Ebenda, S. 16.

die Augen, nicht jedoch die Ohren verschließen könnten, um ungebetene Reize fernzuhalten, stimmt möglicherweise nicht mehr so ganz.“¹³⁰

Rückbeziehend auf das oben Gesagte über das Verhältnis von Veränderung und Variation als fast zum Zwang erhobenen Wirkmechanismus der Moderne – auch aufgrund der Tatsache begründet, daß durch die festgefügteten Normvorstellungen erstellten Sanktionen gegen unbillige Veränderungen weggefallen sind – paßt dieser Befund sehr gut in das Bild zu einer Gesellschaft die Stille als Stillstand empfindet. Unter den Stichworten der ‚Verhaltensrelevanz‘, ‚Kontextintegration‘, ‚Einstellung‘, ‚Überforderung‘ und der Entwicklung eines ‚aufmerksamkeitspsychologischen Inventars für die verschiedenen Situationen Musik zu hören‘ fordert Behne eine wie folgt unbedingt zu zitierende neue Art der Musikpsychologie.¹³¹

„Wenn eine situative, kontext-orientierte Musikpsychologie zu Aussagen darüber gelangte, unter welchen (zu definierenden) Bedingungen Musik Wirkungen auf den Menschen auszuüben scheint, dann würde zugleich deutlich werden, daß die Voraussetzungen dafür (Einstellung, Bereitschaft, alltags-musikpsychologische Theorien) vor allem im hörenden und erlebenden Subjekt zu suchen sind. Die übliche, einen Wirkungspfeil implizierende Redeweise von Wirkungen der ‚Musik auf den Menschen‘ stellt diesen Sachverhalt genau genommen auf den Kopf. Unser Thema lautet eigentlich: ‚Die Wirkung der Erwartungen des Menschen auf seine Art, Musik zu erleben‘, d. h. Wirkungen zuzulassen. Dies ist keine neue, in der Forschung jedoch nach wie vor zu selten berücksichtigte Perspektive, für die es außerhalb der Musik seit langem eine griffige Formulierung gibt, nämlich jene von der Schönheit, die nicht im Kunstwerk, sondern im Auge des Betrachters liegt.“¹³²

Eine etwaige Neubewertung und Stellung der Musikpsychologie soll weiter unten noch diskutiert werden. Entscheidend an dieser Stelle ist auch nicht das neu zu entwickelnde disziplinäre Wissenschaftsverständnis von Musikpsychologie, obgleich es angedeutet wird. Hier geht es vornehmlich um die Erforschung von möglichst allgemeingültigen Erwartungsmaßstäben des Menschen an eine rezeptive Situation. Und an dieser Stelle ist der Tatbestand der Wirkung ein Wirklichkeitsmoment. Philosophisch ist es natürlich vollkommen illegitim Wirkung und Wirklichkeit gleichzusetzen. Ästhetisch ist es jedoch, unter der Prämisse der *aisthesis*, möglich. Denn leiblich empfinden kann nur der, auf den etwas

¹³⁰ Ebenda, S. 19.

¹³¹ Ebenda, S. 20 f.

¹³² Ebenda, S. 22. Hervorhebung im Original.

wirkt.¹³³ Es ist ein sehr komplexes Rezeptionssystem, in dem die Wahrnehmungsbereitschaft mit vielen Variablen in Beziehung zu setzen ist. So spielt bei dem Thema der Habituation, neben der Aufmerksamkeit, die Vorerfahrung eine entscheidende Rolle.

Aber wir sehen uns aufgrund der geänderten Möglichkeiten dazu gezwungen, das *Rezeptionsverhalten*¹³⁴ in die Theorie der Aisthesis mit einzubinden. Aber was heißt an dieser Stelle ‚geänderte Möglichkeiten‘? Zum einen ist damit die fast grenzenlose Freiheit gemeint, die durch die Auflösung, sicherlich überholter, Moral- und Normvorstellungen möglich wurde. Das muß nicht das Mißachten oder Verleugnen von Traditionen, das es auch gegeben hat, bedeuten. Die Potenzierung der Möglichkeiten von Produktion und Rezeption, die auch durch die technischen Errungenschaften erweitert wurden, zwingen dazu, Abschied von Konzepten zu nehmen, die sicherlich sinnvoll auf jene Kunst anzuwenden sind, für die sie entwickelt wurde. Andersherum ist aber in betracht zu ziehen, Neues aus dem Fortschritt geborenes, auf bereits existierendes anzuwenden.

Bereits Bleuler und Lehmann konstatieren die Wichtigkeit, zwar nicht das Primat, der Wahrnehmung für die ästhetische Betrachtung.

„Auch können die Photismen ganz wie die gewöhnlichen einfachen Wahrnehmungen auf unseren Gemüthszustand und unsere ästhetischen Gefühle einwirken.“¹³⁵

Eine eigene Ästhetik für die von Synästhetikern hervorgebrachten oder rezipierten Kunstwerke schaffen zu wollen ist ein sicherlich nicht unbedingt notwendiges Unternehmen wenn man an das Behne'sche Wort von der künstlerischen Synästhesie in vermittelter Form denkt. Dies soll der Terminus der ‚Synmodalästhetik‘ auch nicht aussagen. Synästhesie als ein besonderer Fall der Wahrnehmung beleuchtet eine spezielle Form von Synmodalästhetik.

Eine andere Motivation erscheint auf den ersten Blick gewichtiger: die vielzitierte ‚anthropologische Konstante‘, die Rösing ins Feld führt:

„Das Bedürfnis nach intermodaler Zusammenschau – wenn schon nicht im Alltagsleben, dann aber doch zumindest im Freiraum von Kunst und Unterhaltung – scheint eine anthropologische Konstante zu sein. Unser auf intermodales Erfassen ausgerichteter Wahrnehmungsapparat bezieht – aller wie auch immer gearteten Sozialisation zum Trotz – jede rezipierte Information

¹³³ Interessant ist an dieser Stelle, daß das deutsche Wort ‚Wirklichkeit‘ auf das lateinische ‚actualis‘ zurückgeht, das soviel wie Wirksamkeit bedeutet! Für diese Einführung zeichnet sich der Dominikanermönch Meister Eck(e)hart (1260-1328) verantwortlich.

¹³⁴ Vergleich dazu weiter unten die ‚ästhetische Arbeit‘.

¹³⁵ Bleuler, Lehmann, *Zwangsmäßige Lichtempfindung durch Schall und verwandte Erscheinungen.*, a. a. O., S. 46. Hervorhebung im Original.

in einen übergreifenden, nicht ausschließlich rezeptorspezifischen Bedeutungszusammenhang mit ein.“¹³⁶

Wird dies richtig bewertet, dann zeigen sich die Konsequenzen für nahezu jede Situation des Lebens. Hier soll an erster Stelle an die vielfältigen Möglichkeiten der audiovisuellen Musikrezeption erinnert werden, die uns bspw. im Film und in der Werbung entgegentritt. Erweiterbar ist dieser Gedanke bis hin zu der Vorstellung, daß jede Hörsituation in Verbindung mit einem visuellen Eindruck gedacht werden kann. Besonders drastisch – aber (auch kritisch) bedenkenswert in Hinsicht dieser Entwicklung – formuliert Rösing:

„[...] so leben wir in einem ‚optischen Zeitalter‘ [...] Gerade in den letzten Jahren sei eine Generation von ‚Augenmenschen‘ herangewachsen, für die der Umgang mit den audiovisuellen Medien Film, Fernsehen und Video zu den Selbstverständlichkeiten des Alltags gehöre (Asmussen 1996). [...] Weiter noch geht der Vorwurf, [über das Feststellen der Dominanz des optischen über den akustischen Sinn] Musik könne von der Mehrzahl der Konsumenten heutzutage kaum noch unabhängig von den mit ihnen verknüpften visuellen Botschaften rezipiert werden. [...] Ständig wiederholte Werbespots in Film und Fernsehen würden eine Konditionierung bewirken, in deren Folge entsprechende Zwangsassoziationen sich selbst noch im Konzertsaal einstellen.“¹³⁷

So wie hier eine offensichtliche Überbewertung des visuellen Sinns vorliegt, konstatiert Rösing aber auch, daß man auch zu Recht von einem ‚akustischen Zeitalter‘,¹³⁸ ob der Dominanz der alltäglichen Beschallung, ausgehen könnte. Nicht allein wegen der fast schon prosaisch anmutenden Zitate, die diesen Zustand beschreiben (bspw. ‚krankhafter Musikkonsumatismus‘), ist dieser Beitrag von Nutzen, denn hier steht die ‚Komplementarität von Auge und Ohr‘¹³⁹ im Vordergrund.

„Bekannt ist ferner, daß alle in einer akustischen Situation wahrgenommenen Reize in direkter Wechselbeziehung mit dem bisherigen Erfahrungsinventar, mit emotionalen, assoziativen und kognitiven Prototypen der rezipierenden Person stehen. [...] eine audiovisuelle

¹³⁶ Helmut Rösing, „Synästhesie.“, a. a. O., Spalte 182.

¹³⁷ Helmut Rösing, „Musik – ein audiovisuelles Medium. Über die optische Komponente der Musikwahrnehmung.“ in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag.*, herausgegeben von Reinhard Kopiez et al., Würzburg 1998, S. 451.

¹³⁸ Böhme spricht von „akustischen Landschaften“.
Gernot Böhme, „Musik und Atmosphäre.“ in: *„Lass Singen, Gesell, Lass Rauschen...“ Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik.*, (= Studien zur Wertungsforschung., Band 32) herausgegeben von Otto Kolleritsch, Wien, Graz 1997, S. 229. Hervorhebungen im Original.

¹³⁹ Vergleich dazu: Rösing, „Musik – ein audiovisuelles Medium., a. a. O., S. 452.

Reizkonfiguration letztendlich verstanden wird und welche Wahrnehmung (Eindruck, Empfindung) daraus resultiert.“¹⁴⁰

Rösings Leistung ist nun darin zu verstehen, daß die visuelle Reizebene in den verschiedensten Varianten in den Kontext der Musik gestellt wird. Nahezu umfassend wird dieses Thema, zumindest in seiner Bedeutsamkeit, beleuchtet. Unter sechs verschiedenen Stichworten finden sich, mit Verweisen auf bisherige Forschungen, Anrisse der optischen Beeinflussung bei der Musikrezeption, kurz: audiovisuellen Musikrezeption. Dabei fällt auf, daß Rösings Ausführungen einer hierarchischen Struktur, von einfacher zu komplexer visueller Präsentation, gehorchen, geradeso als wolle er damit eine evolutionär anthropologische Entwicklung nachzeichnen. In paradigmatischer Hinsicht folgt Rösing diesem absoluten Anspruch, den es zu beweisen und zu verfolgen gilt:

„[...] Als Nukleus ist die optische Ebene immer schon in der Musik selbst enthalten.“¹⁴¹

Damit folgt Rösing einer von H. H. Stuckenschmidt bereits 1956 gemachten Bemerkung:

„Über die Akzessorien des Hörens ist wenig nachgedacht worden. [...] Zu solcher Komplexität innerhalb des eigenen Sinnesbereiches, innerhalb der ‚Auditiven‘ gesellt sich aber als wichtigstes Akzessorium noch eine Reihe von Affektionen der anderen Sinne. Vor meinem Hause blüht ein Ebereschenbaum. [...]“¹⁴²

Unter der Überschrift der realen musikbezogenen visuellen Ebene bemerkt Rösing, daß das Anschauen der Musiker, als dargebotener Reiz, quasi in ‚Tateinheit‘ mit dem akustischen Reiz einhergeht. Besonders interessant erscheint hier der Hinweis, der Allgemeingültigkeit wegen, daß dies schon immer der Fall war. So hat man seit Beginn der Musizierpraxis, ob in säkularer oder klerikaler bzw. liturgischer Musik, die Ausführenden sowie die sie umgebenden Dinge und Räumlichkeiten angeschaut. Eindrucksvoll wird diese Art der Gleichzeitigkeit des Aufnehmens von akustischen und visuellen Reizen auch in der Bühnenmusik. Untersucht wurde die Beeinflussung des ästhetischen Urteils durch die äußere Erscheinung des Interpreten von Claudia Bullerjahn und Andreas Lehmann.¹⁴³ Für Versuchsaufbau und Durchführung sei auf den betreffenden Artikel verwiesen. Das bereits an dieser Stelle von dieser Untersuchung berichtet wird, hat seinen Grund in der abbildenden

¹⁴⁰ Ebenda.

¹⁴¹ Ebenda, S. 457.

¹⁴² H. H. Stuckenschmidt, „Einschränkung des Musikerlebnisses auf das Auditive.“ in: *Gravesaner Blätter. Eine Vierteljahresschrift für musikalische, elektroakustische und schallwissenschaftliche Grenzprobleme.*, herausgegeben von Hermann Scherchen, Mainz 1956, Jahrgang II, Heft 5, S. 3.

¹⁴³ Claudia Bullerjahn, Andreas Lehmann, „ ‚Videotraining für Sänger‘ – zur audiovisuellen Rezeption von Jazz- und Klassikgesang im Fernsehen.“ in: *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie.*, Band 6, Wilhelmshaven 1989, S. 61-86.

Funktion des Mediums Fernsehens, da in dieser Untersuchung auf inszenatorische Zugaben verzichtet wurde. Interessant ist, daß aber das Medium Fernsehen im Kontext der realen musikbezogenen Ebene, wenn sie medial vermittelt wird, nach einem eigenen Kriterium, welches hier unter dem Stichwort der ‚Videogenität‘ mitgeteilt wird, zusätzlich zu dem musikalischen verlangt.

„Beim durch Medien vermittelten Jazzgesang scheint der optische Eindruck zu dominieren, der Klassikgesang erfordert dagegen sowohl optische (‚Videogenität‘) als auch akustische Professionalität der Darbietenden (‚stimmliche Virtuosität‘), um zu gefallen. [...] Insgesamt wird der Höreindruck des Jazzgesangs zumeist durch die erste optische Skala erklärt, wohingegen gerade diese, die Attraktivität betreffende Skala, für die Klassik ohne Bedeutung zu sein scheint.“¹⁴⁴

Dieses bei einer technisch realen musikbezogenen Ebene hinzutretende Kriterium mag zum einen zeigen, welches Entwicklungspotentialität die Wahrnehmung unterworfen wird. Zum anderen wird durch die sich ständig erhöhende Anforderung an die Wahrnehmung die theoretische Einordnung immer schwieriger. Am Beginn dieser Entwicklung stehen die Tonträger, die vollkommen neue Möglichkeiten eröffneten.

„Genau damit aber wird die Anfangsphase der visuellen Abkopplung von den realen Bedingungen des Musikmachens beim Musikhören durch die technische Reproduzierbarkeit von Musik dokumentiert. [...] Hier ist der Beginn einer heute als selbstverständlich geltenden Abstraktion zu konstatieren, die die tradierten Zirkulationsbedingungen von Musik erheblich verändert hat. Das reale audiovisuelle Ganzheitserlebnis (Rösing & Barber-Kersovan 1993) wurde reduziert auf ein akustisches Teilerlebnis.“¹⁴⁵

Dieses ‚akustisches Teilerlebnis‘ kann aber nicht so unkommentiert stehengelassen werden. Denn auch bei der Musikrezeption von einem Tonträger müssen in verschiedenster Weise visuelle Reize verarbeitet werden. Auch wenn man sich diesem versucht durch das Schließen der Augen zu entziehen, muß immer noch mit der Wahrnehmung dessen gerechnet werden, was durch das Minimieren der Wahrnehmungsquantität dieses Sinnes gestärkt wird. Nämlich die Stärkung und Forcierung der Aufmerksamkeit auf die anderen Sinnes, seien es der taktile, der gustatorische, olfaktorische, kinästhetische etc. Sinn. Dieses würde nach der Klassifizierung von Rösing unter das Lemma der ‚realen nicht-musikbezogene visuelle Ebene‘ fallen. Und so bemerkt er auch:

¹⁴⁴ Ebenda, 83 f.

¹⁴⁵ Rösing, „Musik – ein audiovisuelles Medium.“, a. a. O., S. 453 f.

„Konzentriertes Hinhören mit geschlossenen Augen beschreibt eine von Kunstmusikrezipienten zum Verhaltensritual der Innerlichkeit hochstilisierte Ausnahmesituation (Heister 1984).“¹⁴⁶

An dieser Stelle ist eine Zweischneidigkeit der Problematik festzustellen. Denkt man die von Klaus-Ernst Behne formulierten Gedanken zu der Möglichkeit, daß durch Habitualisierung eine Wirkungslosigkeit von Musik stattfinden kann, dann sind Rösings Anmerkungen zu kritisieren. Rösing unterbewertet offensichtlich die Komponente der Aufmerksamkeit wenn er schreibt:

„Musik fungiert hier wie dort als Medium der Brechung: Zwischen optischer und akustischer Welt werden Beziehungen geschaffen, die zwar Versatzstücke von Realität enthalten, diese aber in einen neuen, realitätsgehobenen Kontext bringen. Von dieser Brechung der Realität geht offensichtlich ein besonderer Reiz aus.“¹⁴⁷

Der generelle Gedanke von Musik als Medium der Brechung ist theoretisch natürlich nicht zu leugnen. Aber in Anbetracht der ungezählten Einsatzmöglichkeiten von Musik muß diese Brechung vor dem Hintergrund der Habitualisierung bewertet werden. Wenn es zur Brechung mit der ganzen Realität kommt, dann ist das Stichwort für die vorgestellte musikbezogene Ebene gefallen.

Gemäß der von Rösing aufgestellten Gesetzmäßigkeit, daß eine optische Ebene, der Nukleus, immer mitgedacht werden muß, wenn es um Musikrezeption geht, wird an dieser Stelle die Bandbreite der Möglichkeiten von irrealen: gedachten, dem Begriff der Vorstellung innewohnenden Potenzen betrachtet. Das bei jeglicher Aufnahme von akustischen Stimuli im mindesten hiervon auszugehen ist, beweist Rösing mit der später angebrachten Bemerkung, daß das Musikhören „mit geschlossenen Augen [...] eine vom Kunstmusikrezipienten zum Verhaltensritual der Innerlichkeit hochstilisierte Ausnahmesituation“ sei. Dieser Ansicht zu folgen hieße, die Möglichkeit der Stille bei Aufnahme optischer Reize zu verneinen. Es ist sicherlich ein Fehler, unreflektiert diesen Umkehrschluß zu ziehen – aber er zeigt auf drastische Weise, daß in einer solchen Absolutheit nicht von der eventuellen Einflußnahme visueller Ebenen in Situation der Musikrezeption ausgegangen werden darf. Hier müßte die Frage in den Mittelpunkt gerückt werden, ob Musik quasi ‚pur‘ rezipierbar sei.

Tatsächlich kennt ein jeder die sich beim Musikhören einstellenden Assoziationen. So schreibt Rösing, daß Vorstellungen in ihrer Struktur entweder willkürlich oder unwillkürlich sind, wobei willkürliche Vorstellungen eine willentliche Einflußnahme oder Steuerungen erlauben. Wenn sicherlich auch zu bemerken ist, daß hier die Grenze zu (Tag-) Träumen nicht

¹⁴⁶ Ebenda, S. 457.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 458.

weit entfernt liegt. Die Begriffe der Halluzination und Illusion sind ebenfalls in dieser Region anzusiedeln, wenn auch hier ein faktisches Auslösen durch einen ausübenden Reiz gesondert zu diskutieren wäre. Allgemein läßt sich aber sagen, daß diese Phänomene intermodaler Wahrnehmung auf eine Reduktion der konzentrierten Aufmerksamkeit zurückzuführen sind. Wenn hier von ‚Reduktion der konzentrierter Aufmerksamkeit‘ gesprochen wird, so ist unbedingt zu bedenken, daß dies auf jene Situationen anzuwenden ist, die in der Terminologie Rösings mit ‚realen Ebenen‘ zu bezeichnen sind. In der Tat ist zu beschreiben:

„Jede Sinnesmodalität kann Vorstellungen hervorrufen.“¹⁴⁸

Und speziell zur musikalischen Initialisierung bemerkt Rösing:

„Die Vorstellungen sind durch Höreindrücke aktiviert worden, und sie sind nicht-logischer Art, d.h. sie entstehen nach assoziativen Regeln und nach Kriterien der Analogie oder Ähnlichkeit mit dem Gehörten auf der Grundlage von ‚intermodaler Wahrnehmung‘.“¹⁴⁹

Aber die Tendenzen der Reduktion von Aufmerksamkeiten meinen eigentlich die Umlenkung von Aufmerksamkeit auf die intermodale Wahrnehmung bzw. die aus ihr resultierenden Vorstellungen, Assoziationen etc. Damit ist ein entscheidendes Kriterium, nämlich das der Verortung von Aufmerksamkeit genannt, daß zur Charakteristik von atmosphärischer Struktur bzw. situativen Gelegenheiten, von Seiten des Subjektes, beiträgt.

Eines ist noch als verwunderlich anzumerken. Rösing zieht zur ästhetischen Einordnung, auch historischer Natur, nicht die Methode der Hermeneutik heran. Denn an dieser Stelle zeigen sich doch eklatante Unterschiede in der Hinsicht, ob die visuelle Ebene dokumentiert oder exegetisch ausgelegt wird. In beiden von Rösing angeführten Beispielen ist beides denkbar, wenn auch stärker davon ausgegangen werden muß, daß hier hermeneutische Interpretationen vorliegen. Rösing schreibt zwar:

„Eine Inhaltsanalyse von Musikkritiken oder von literarischen Beschreibungen musikalischer Höreindrücke der letzten Jahrhunderte kann dies [die bildhaften Vorstellungen bei Musikrezeption] ebenso deutlich machen.“¹⁵⁰

Aber es fehlt eine eindeutig klare Differenzierung zwischen Hermeneutik, also der (wissenschaftlichen) Auslegung, Interpretation von Texte, Kunstwerken der bildenden Kunst oder Musikstücken, die Ausdruck einer intellektuellen, also einer über der Wahrnehmungsebene stehenden, Äußerungsweise ist. Hermeneutik ist nur bedingt für die

¹⁴⁸ Ebenda, S. 455.

¹⁴⁹ Ebenda.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 454.

Dokumentation und Einordnung wahrnehmungspsychologischer Ereignisse verwendbar, besonders wenn sie in schriftlicher Form zur Konservierung und Tradierung verwendet wird.

Es ist also strikt zu unterscheiden zwischen einer exegetischen Form von bildhaften Vorstellungen oder Assoziationen und phänomenologisch existierender Form von bildhaften Vorstellungen oder Assoziationen. Tibor Kneif hat 1970 diese imaginative Seite zu begründen und zu rehabilitieren versucht, indem er von einer strikten Trennung von „konzeptualer Musik“ und „imaginativer Musik“ ausgegangen ist.¹⁵¹ Die verfolgte These besteht darin, daß „zwischen der Idee einer Komposition und ihrer Transplantation in das Hörbewußtsein ein prinzipieller Unterschied besteht.“¹⁵² Dieser Unterschied weite sich soweit aus, daß mit Berechtigung von zwei unterschiedlichen Existenzweisen gesprochen werden könne. Die Existenzweise der konzeptualen Musik wird als diejenige Musik gekennzeichnet, die vornehmlich durch die musikwissenschaftliche Analyse ihre Berechtigung erleidet, während die imaginative Musik erst durch den schöpferischen Akt des Rezipienten entsteht. Dabei stellt Kneif die Akthaftigkeit des Hörens in den Vordergrund, mit der Konsequenz, daß das Hören konzeptualer Musik auf den für die Analyse notwendigen Ganzheitsbegriff angewiesen ist. Für die andere Seite fordert Kneif:

„[...] wäre es an der Zeit, das Hören von der ideologischen Verbrämung der ‚Ganzheit‘ [die notwendige Voraussetzung für das Zergliedern der Analyse ist] zu emanzipieren, seine Spontaneität wieder mit gutem Gewissen und Rechtmäßigkeit auszustatten und seine eigentliche Leistung [...] in seiner synthetisierenden tatsächlichen Arbeit zu erblicken.“¹⁵³

Im Grunde genommen fordert Kneif für den Hörer und Rezipienten nichts anderes, als das was der Musik als Kunstgattung und dem Komponisten im Zuge der Entwicklung okzidentaler Musikgeschichte längst zugebilligt wurde: die Autonomie. Die Autonomie der sinnlichen Wahrnehmung hat im Falle der imaginativen Musik durch die Forderung nach deren Spontaneität die Folge, daß die Musik geschichtslos wird, „auch wenn sie sich über konzeptualer Musik aufbaut, deren geschichtlicher Standort jederzeit angegeben werden kann.“¹⁵⁴ Die Herleitung der Geschichtslosigkeit imaginativer Musik, begründet durch die Augenblicklichkeit sinnlicher Wahrnehmung, provoziert Kneif allerdings zu einer gewagten Aussage. Da die in der Wahrnehmung entstehenden Formen derart aufgewertet werden, befähige „ihr prismatischer Reichtum“ der „im Vergleich zum Objekt der Analyse wie

¹⁵¹ Tibor Kneif, „Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik.“ in: *The International Review of Music, Aesthetics and Sociology*, herausgegeben von Zagreb Music Academy – Institute of Musicology, Volume 1, Heft 1, Zagreb 1970, S. 23.

¹⁵² Ebenda.

¹⁵³ Ebenda, S. 32.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 33.

deformiert“ erscheine, zu einem Überdenken der klassischen Konzertsituation bzw. der Präsentationsplattform von Musik.¹⁵⁵ Denn dann wäre das fünfminütige „Musikhören eines eiligen Besuchers [...] intensiver und mit mehr ästhetischer Identifikation [...] als das behäbige Konzertsitzen des heutigen Bildungskonsumenten während zweier Stunden.“¹⁵⁶ Alles andere sei, so Kneif, die verlorengegangene „säkularisierte Heiligkeit des Kunstwerks [...] erneut instandsetzen zu wollen“ und dies bedeutete „Dienst an einem Kulturfetisch zu fördern.“¹⁵⁷

Wenn hier auch nicht explizit die Thematisierung der Subjekt-Objekt verbindenden Atmosphäre in der zeitlichen Wahrnehmung von Musik vorgenommen wird, so kann dieser Ansatz aber zeigen, daß diese besteht und mehr Beachtung finden muß, als dies bisher geschehen ist. Anders muß argumentiert werden, wenn die visuelle Ebene in der Musik auskomponiert wird.

Bei der Beschreibung dieser Art des Einflusses des optischen Sinns bei der Rezeption von Musik nennt Rösing, zu Recht, den Grenzbereich zur bildenden Kunst bzw. Malerei als Voraussetzung: „Voraussetzung ist, daß dem Hörenden grundlegende Stilelemente der verwendeten musikalischen Ikonographie vertraut sind.“¹⁵⁸ Mit dem Anschluß an die Gedanken der musikalischen Ikonographie, bemüht Rösing in massiver und geradezu provokativer Weise den eben genannten Grenzbereich. Zur Vergegenwärtigung:

„Ikonographie meint nach Panofsky etwas Deskriptives, Analytisches; Ikonologie geht dagegen synthetisch vor. Ikonographie sammelt und klassifiziert das Material, erforscht aber nicht dessen Entstehung, Wandel und Bedeutung. Dieses zu untersuchen, ebenso wie den Einfluß theologischer, philosophischer und politischer Ideen, die Absichten und Neigungen der Mäzene etc., ist die Aufgabe der Ikonologie.“¹⁵⁹

So wird aus den ikonographisch bestimmten Bildinhalten bzw. Sujets eine Deutung ermittelt, die unabhängig von der Form ist. Das Drei-Schichten-Modell der Bedeutung eines Kunstwerkes nach Erwin Panofsky geht im ersten Schritt der Betrachtung von der Unterteilung des primären oder natürlichen Sujets in tatsächliches und ausdruckshaftes aus. Das sekundäre oder konventionelle Sujet bildet die zweite Stufe der Betrachtung und schließlich, als dritter Schritt, die eigentliche Bedeutung oder Gehalt als Gegenstand der

¹⁵⁵ Ebenda.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 34.

¹⁵⁷ Ebenda.

¹⁵⁸ Rösing, „Musik – ein audiovisuelles Medium.“, a. a. O., S. 456 f.

¹⁵⁹ Peter Schmidt, *Aby M. Warburg und die Ikonologie*. (= Gratia Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung., herausgegeben von Dieter Wuttke, Band 20), 2., unveränderte Auflage, Wiesbaden 1993, S. 15. Hervorhebungen im Original.

Interpretation. Die drei Stufen der ikonologischen Interpretation werden, da Panofsky selbst die Gefahr der Subjektivismen in der Interpretation erkannte, durch das sogenannte Korrektivprinzip relativiert. In der ersten Schicht der Interpretation, der Betrachtung des primären bzw. natürlichen Sujets die durch eine vorikonographische Beschreibung und pseudoformalen Analyse vorgenommen wird, ist dieses Korrektivprinzip die Stilgeschichte. Das heißt, daß hier die Einsicht gefordert wird, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt wurden. Bei der sich anschließenden ikonographischen Analyse des sekundären Sujets, daß die Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien darstellt, wird die sogenannte Typengeschichte als Korrektiv herangezogen. Hier wird ein Ebenenwechsel von Gegenständen, Ereignissen, weg zugunsten von Themen, Vorstellungen vorgenommen und zwar in der Weise, daß betrachtet wird, inwieweit ein Ausdruck von Vorstellungen durch Gegenstände unter wechselnden historischen Bedingungen stattgefunden hat.

Die dritte Schicht, die eigentliche Bedeutung bzw. der Gehalt des Artefakts, der die Welt der symbolischen Werte bildet, wird in der ikonologischen Interpretation durch die sogenannte Geschichte der kulturellen Symptome bzw. Symboltheorie korrigiert. Hier ist die Einsicht in den Modus der Darstellung von wesentlichen Tendenzen des Humanen unter wechselnden historischen Bedingungen vonnöten.

Die Bedeutung dieser Verquickung zwischen potentiell interpretierbarem aber an dieser Stelle uninterpretierten und objektiver Korrektur, liegt in dem Korrelat der dadurch erreichten Erkenntnis des Dargestellten. Interessant erscheint an dieser Methode, wenn es überhaupt Methode genannt werden kann, die Überschneidung verschiedener Prinzipien zu einem Ganzen. Zunächst muß festgestellt sein, daß jedes Kunstwerk, gleich welcher Epoche angehörig, Träger eines Inhalts ist und somit auch ein Motiv innehat. Dieser Grundsatz des Ausdrucks prädestiniert es zur ikonographischen Analyse und ikonologischen Interpretation.

Die Entität des Ausdrucks ist von wesentlicher Bedeutung für die musikalische Interpretation. Es gehört nämlich zu ihrem Wesen wirken zu können – und was weit wichtiger ist – wirken zu müssen. An dieser Stelle ist bereits ein grundsätzlicher Pfeiler der unten zu beschreibenden Atmosphärenästhetik gefunden. Der Ausdruck beruht in seiner Wirksamkeit auf objektiven Eigenschaften und schlägt damit die Brücke in die Atmosphäre und so zum wahrnehmenden Subjekt. Nimmt man als Beispiel in der Musik die äußerst flüchtige Improvisation; neben der Komposition das andere Geschlecht musikalischer Darreichung bzw. Darbietung. Es liegt an dieser Stelle nahe, den Begriff ‚Musikgeschlecht‘ zur kategorialen Unterscheidung vorzuschlagen.

Selbst eine thematisch freie Improvisation hat inhaltliche Charakteristika: den Willen zum Ausdruck. Themenfrei heißt schließlich nicht inhaltslos, greift eine solche Improvisation doch zumindest auf physische und psychische und damit impliziert historisch, quasi anthropologische, Grundkonstellationen zurück. Und thematisch freie Improvisationen genügen noch der weiteren Voraussetzung ikonographisch-ikonologischer Betrachtung: der Dialektik zwischen Form und Inhalt.

Diese Diskussion um Form und den durch sie repräsentierten Inhalt ist innerhalb der Kunstwissenschaften immer wieder heftig thematisiert worden. Allerdings ist strikt zu unterscheiden zwischen a.) Form und Inhalt sowie b.) Form und Materie. Bei der Diskussion um Form und Inhalt wird letzterer durch den Stoff im eigentlichen Sinne, nämlich als Ton, Farbe, Handlung, Tatsache, verstanden, die durch die (künstlerische) Form zu einer Gestalt, einem Aussehen, kurz: zu einer Erscheinung werden. Im Sinne der Diskussion Form und Materie, vor allem im Verständnis Georg Wilhelm Friedrich Hegels, wird unter Inhalt die geformte bzw. formierte Materie verstanden. Dadurch zeichnet sich die Form als ein wirkendes Moment und im Gegensatz zu a.) als wirkendes Moment aus. Gerade die aus dieser Dialektik resultierend zwingenden, und hinreichend bekannten, Fragen ob Form und Inhalt wirklich getrennt werden können und ob eine reine Formbetrachtung sinnvoll ist und ob sich ein Kunstwerk ausschließlich in der konkreten Einheit von Form und Inhalt verstehen läßt, kann im Hinblick auf eine Ikonologie wirkungsvoll reagiert werden. Der Vorzug einer ikonologischen Betrachtung, auf deren Entwicklungsweg nämlich innerhalb der Ikonographie auch die Ausprägung von Stilbegriffen liegt, ist die Verschmelzung aller konventionellen Methoden.

Wenn dieser Exkurs über Ikonographie und Ikonologie hier verfolgt wurde, dann aus dem Betreiben heraus, die von Rösing sogenannte ‚auskomponierte visuelle Ebene‘ faßbar zu machen. Diese „direkt musikbezogene, intersubjektive und in ihrem Kern invarianten Vorstellungsinhalte“, die zugleich Voraussetzung für eine Ikonographie sind (!), werden auf dieser Ebene in den allseits bekannten musikwissenschaftlichen Begriffen von ‚Tonmalerei‘, und ‚Programm Musik‘ repräsentiert.¹⁶⁰ Vier Funktionen die diese Gattungen erfüllen können werden von Rösing neben der allgemeinen psychologische zu interpretierenden Möglichkeit der Einflußnahme der Musik auf die von Rösing betitelte ‚auskomponierte visuelle Ebene‘ genannt:

¹⁶⁰ Helmut Rösing führt weiter die ‚anekdotischer Musik‘ an.
Vergleich dazu: Rösing, „Musik – ein audiovisuelles Medium.“, a. a. O., S. 456 f.

„[...] Möglichkeiten [...] durch das musikalische Material selbst eine inhaltliche Lenkung und Konkretisierung von Vorstellungsbildern bei Rezipienten zu bewirken. [...] Darstellung von hörbaren Vorgängen (Vogelrufe, Donner) [...] die Imitation von Bewegungsabläufen (Wasserbewegung, Pferdegalopp), die Übertragung visueller Eindrücke (Blitzfigur, Helligkeitszunahme/Sonnenaufgang, tiefe, leise Klänge/Nacht) oder um die Nachahmung von Gefühlsverläufen, Stimmungen, Empfindungen (Freude, Trauer; Rösing 1977; 1993a) [...]“¹⁶¹

Die Sujethaftigkeit solcher Musik kommt wohl kaum besser zum Ausdruck als bei den großen (deutschen) Konzertouvertüren des 19. Jahrhunderts.¹⁶² Neben den sogenannten ‚reinen‘ Konzertouvertüren, die sich nicht durch einen Einfluß bzw. eine Verarbeitung eines außermusikalischen Sujets auszeichnen, sind es die sogenannten ‚programmatischen‘ Konzertouvertüren die in Hinsicht ihrer musikalischen Formgebung eine inhaltliche Aussage treffen können. So bemerkt Susanne Steinbeck:

„Form als Ordnungsprinzip ist nicht ablösbar von dem musikalischen Material und von dessen innermusikalischer Darstellungsweise eines außermusikalischen Sujets. Dementsprechend muß die formale Gestaltung im 19. Jahrhundert in Abhängigkeit von ihrer Motivation betrachtet werden, die die innermusikalische Struktur der Themen, der Motive und der Gesamtform beeinflusst und bestimmt. Begriffspaare wie Form-Inhalt, Gefüge-Gehalt, Innermusikalisches-Außermusikalisches setzen voraus, daß Außermusikalisches in fortwährendem Wechselspiel mit Innermusikalischem verbunden ist.“¹⁶³

Dieser Exkurs ist nicht von geringer Bedeutung, da er zu demonstrieren vermag, wie die Fähigkeit zu intellektueller Erkenntnis Einfluß auf das hier zu behandelnde Thema – der Konstitution von Atmosphäre – nehmen kann. Zuvor sei allerdings am Beispiel der alles bestimmenden Sonatensatzform solcher Kompositionen gestattet zu skizzieren, wie diese Kopplung von Form und Inhalt zu bewerten ist.

Hatte die Ouvertüre in der Oper und den Suiten die eigentliche Aufgabe des Eröffnens und Hinführens (aus den Formen der Intrada und Sinfonia) so entwickelt sie sich im 19. Jahrhundert zu einer selbstständigen Gattung. In dieser Entwicklung kommt es zu Auflösungserscheinungen der Sonatenhauptsatzform. Diese Verkürzungen und Verkrüppelungen eines solchen dynamische Formprinzips der Musik haben entscheidenden Einfluß auf die musikalisch-logische Korrespondenz der einzelnen Formteile in einem

¹⁶¹ Ebenda, S. 456.

¹⁶² Rösings führt als Beispiele Kompositionen Joseph Haydns mit ‚programmatischen‘ Vorwürfen und die sogenannten ‚Cue Shetts‘ der Stummfilmzeit an.

¹⁶³ Susanne Steinbeck, *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner, Probleme und Lösungen* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft., herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, Band 3), München 1973, S. 7.

einheitlichen Ganzen. Sie charakterisier(t)en es mit den organischen Elementen der Evolution, Steigerung zum Höhepunkt, Spannungsabfall und Abschluß bzw. Finale. Die Exposition ist dahingehend eng mit der Durchführung verbunden, da das Thema (oder die Themen) auf verschiedenen tonalen Ebenen in unterschiedlicher struktureller Beschaffenheit aufgebaut, in ihrem Dualismus (im Sinne von thematisch gegensätzlichen Charakteren), hier durch Modulation, Absplitterung, Auseinanderfächerung etc. verarbeitet werden. Dieser erste Schritt ist erst und nur durch den Zusammenhang Ausdruck des dynamischen Gestaltungs- und Formprinzips. Die Reprise ist nicht einfach nur eine simple Wiederholung der Exposition, nein vielmehr wird die Wirkung derselben intensiviert. Zusätzlich und hauptsächlich ist sie eine Antwort auf etwas Gewesenes und damit von besonderer Bedeutungsschwere. Damit gibt die Reprise eine ein formabrundendes Fazit des bisherigen musikalischen Geschehens. Diese formale Norm der Sonatensatzform bietet einer Komposition von vornherein die Möglichkeit der Anlage von Gehalt und Substanz. Das damit erwähnte gehaltvolle Moment der Sonatensatzform ist bestimmbar durch bereits angesprochenes ästhetisches Prinzip der Sonatensatzform, nämlich der Transformation außermusikalischer Begrifflichkeit zu innermusikalischer ohne an Bedeutung bzw. Gewicht zu verlieren. Das heißt, der in der Exposition angelegte Konflikt bzw. die angelegte Spannung (siehe oben erwähnten Dualismusbegriff) wird durch die dramatischen Entwicklung bzw. Austragung der Gegensätze in der Durchführung weitergeführt, bis in der Reprise der Ausgleich stattfindet. Die Grundlage von ‚Ausdruck‘ bzw. ‚Darstellung‘ – Spannung und Entspannung – sind in der Sonatensatzform von vornherein angelegt und zur Realisierung bereit. Reprise und Coda sind deshalb von wichtiger Bedeutung, da eine Aussöhnung der Gegensätze erst ermöglicht wird. Ein diese Sachverhalte erkennender Rezipient hat damit ganz andere Ausgangsmöglichkeiten für die sich an die einfache Wahrnehmung anschließende Reizverarbeitung.

Der Blick muß aber für das hier verfolgte Unternehmen auf die Leistungsfähigkeit von zu sich konstituierenden Atmosphären gerichtet werden. Natürlich werden diese in erster Linie von den die Wahrnehmung erreichenden Sinnesdaten konstituiert. Diese Grundprämisse des Böhmischen Ansatz, der noch zu erläutern sein wird, kann aber an dieser Stelle bereits durch die Wahrnehmung derjenigen Denkprozesse erweitert werden, die in einer solchen ikonographischen Analyse- und ikonologischen Interpretationssituation ablaufen. Insofern kann auch eine sich dem (Kunst-) Genuß anschließende Situation in einer Atmosphäre implementiert werden.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß sich in der Beantwortung des von Rösing vorgegebenen Stichwortes der ‚auskomponierten visuellen Ebene‘ für die hier angestrebte

Synmodalästhetik, in der die Konstituierung von Atmosphäre nicht stark genug betont werden kann, zwei Wege aufzutun, die die Bildung von Atmosphäre zulassen. Zum einen natürlich der von dem Kunstartefakt geleistete Beitrag der komponierten Visualisierung(en), die analytisch im Rahmen der Ikonographie behandelt werden. Zum anderen der von dem Subjekt, im Rahmen der ikonologischen Exegese, auszuarbeitende Bedeutungsinhalt. Beide Konstituenten fließen in der Rezeption, nach Auffassung einer zu beschreibenden Synmodalästhetik, so ineinander, dass eine Einheit in Situation und Atmosphäre hergestellt werden kann. Diese Eigenschaft von solch einer Ästhetik ist in ihrer Leistungsfähigkeit kaum zu überbieten. Interpersonale Subjektivismen können in Anbetracht ihrer Interaktion, die wiederum Atmosphäre konstituiert, als obsolet betrachtet werden. Die Einordnung eines Kunstobjektes, gleich ob musikalischer, visueller oder bildnerischer Art, in einen wertenden und urteilenden Zusammenhang kann eindeutiger vorgenommen werden, als es bisher in den tradierten Bahnen der Ästhetik möglich war.

Der hierarchische Aufbau, den Rösing in seinem Artikel verfolgt, muß zwangsläufig, nach der Besprechung von in Musik enthaltenen Potential der Visualisierung, auch zu der Frage der Bühnenmusik Stellung beziehen (inszeniert visuelle Ebene), da diese im klassischen Kanon der Gattungen eben das repräsentiert, was durch den Film bzw. die Filmmusik perfektioniert wurde. Insofern sind die charakterisierenden Begrifflichkeiten der ‚auskomponierten visuellen Ebene‘ und der ‚tatsächlich inszenierten visuellen Ebene‘ der Musik treffend und als Termini zu begrüßen. Auch der Begriff der ‚intersensoriellen Vorstellungswelten‘ läßt Rösing zu dem Schluß kommen, daß eine Verknüpfung bzw. „Integration und Koordination von akustischen und optischen Elementen“ immer ein Anliegen von Inszenierungen gewesen sind.¹⁶⁴ Dies soll der Anlaß sein, dem Begriff der ‚Inszenierung‘ nachzugehen.

Rösing bemerkt selbst, daß Inszenierungen nicht allein Ausdruck der okzidentalischen Kultur- und Kunsttradition sind. Wenn freilich dieser Begriff auch meist auf die künstlerische Produktion bzw. Umsetzung von Werken aus dem Repertoire von Oper, Ballett und Schauspiel angewendet wird, so müssen auch spirituelle, rituelle und religiöse Engagements, die unter Einsatz von Musik gestaltet werden, als ‚inszeniert‘ erachtet werden. Rösing gibt das entscheidende Kriterium einer Inszenierung gleich selbst vor und meint, daß dies geschehe „dort, wo mit jeder neuen Inszenierung [...] eine neue Bildebene zur Musik ausgelotet wird.“¹⁶⁵ – Und das dies absichtlich geschieht, müßte noch hinzugefügt werden. In

¹⁶⁴ Rösing, „Musik – ein audiovisuelles Medium.“, a. a. O., S. 457.

¹⁶⁵ Ebenda.

der Tat zeigt sich hier die Musik als das stabile Inkredenzium der Inszenierung und es ist nicht verwunderlich, daß bei dem Film diese Vokabel nicht in ihrem eigentlichen, hier aufgeführten Sinn, gebräuchlich ist. Dies ist unmittelbar einsichtig durch die über das Konservatorische hinausgehende Eigenschaft eines Films, in dem ein ständiges ‚Ausloten‘ neuer Bildebenen nicht möglich ist.

Dieses hier festgestellte Ausloten neuer Bildebenen geschieht, das thematisiert Rösing nicht explizit, einerseits produktionsästhetisch und rezeptionsästhetisch. Hierbei zeichnet sich das rezeptionistische Verständnis von Inszenierung durch einen größeren Spielraum aus, nämlich durch die nahezu gesamte Betrachtung der Mittel von bildlicher (szenischer) Interpretation: Beleuchtung, Bühnenbild, Musik, schauspielerische Leistungen etc. Von der produktionsästhetischen Seite einer Inszenierung, d. h., die Werte des Regisseurs betrachtend, ist ein wesentlich spezifischeres Verständnis zu konstatieren. So steht hier in erster Linie für die Inszenierung die Aufgabe, eine Gestaltung in einer bestimmten Spielzeit und einem bestimmten Spielraum vorzunehmen. Die Erarbeitung einer Inszenierung für diese Koordinaten ist durch Prozessualität gekennzeichnet. Am Ende steht bei der Premiere ein eindeutiges Ergebnis, das nicht verändert werden darf. Diese Rahmenbedingung gelangt deshalb zu Geltung, da sie die allgemeinen Elemente einer Inszenierung in einer Weise konkretisiert, so daß sie nur für eine Atmosphäre bestimmt sind. Es lassen sich im Groben vier Funktionen der Inszenierung lokalisieren: der Raum, die Koordination, die Sinngestaltung und die Schauspielerleitung.

Die Betrachtung der Umsetzung einer Spielpartitur in die räumliche Funktion ist die vornehmlichste Aufgabe einer Inszenierung. Geschieht doch hier eine Transformation von der zeitlich-dramatischen Struktur einer Spielanweisung zu einer räumlich-szenischen. Der Begriff der ‚Choreographie‘ im Ballett verdeutlicht dies am besten. Diese Umsetzung linearer Strukturen wird weiter unten im Begriff der ästhetischen Arbeit wichtige Bedeutung erlangen. Eng damit ist auch die zweite Funktion, die der Koordination, von Inszenierung verbunden. Hierbei muß der Regisseur die verschiedenen Komponenten einer Aufführung, die von Künstlern verschiedener Sparten ausgeführt werden, zusammenbringen. Dieses Zusammenfügen hat dann auch in der Tradition des intendierten Konzepts zu stehen. Entweder werden die Teile in der Koordination derart ihrer Selbstständigkeit beraubt, daß das Konzept des Gesamtkunstwerks geleistet werden soll oder, wie es Brecht formulierte, ein Ganzes entsteht, worin jede Teil-Kunst ihre Selbstständigkeit bewahrt. Dabei kommt dem Regisseur bei der Koordination der einzelnen szenischen Elemente noch die Entscheidung zu, den globalen Sinn zu formulieren. Diese Schnittstelle ist entscheidend, inwieweit sich eine

Inszenierung inhaltlich von der kommentierenden Funktion der Fabel entfernt und eine zweite Sinnsphäre aufstellt. Die Sinngestaltung – Aufgabe des Regisseurs – die den tieferen Sinn eines dramatischen Textes augenscheinlich – besser: sinnlich, also materiell, erscheinen zu lassen hat, kann in ihrer Spannweite von der einfachen Kommentierung, ironischen oder sarkastischen Auslegung reichen. Wird eine vollkommene Verleugnung des intendierten Sinns der Vorlage vorgenommen und der Grundgestus nicht berücksichtigt, dann ist dies gleichviel Chance wie Gefahr. Um die Sinngestaltung ausführen zu können, verfügt die Inszenierung über alle szenischen Mittel – Bühnenform, Beleuchtung, Kostüme etc. – und alle Spielmittel – Schauspielkunst, Körperlichkeit, Gestik etc. Damit bekommt der Begriff der Sinngestaltung eine neue Nuance. Er weitet sich hier in eine ursprüngliche Dimension herab, nämlich in das für die Sinne zu Gestaltende. Dabei ist hinsichtlich konstituierender Atmosphären zu bedenken, daß eine Inszenierung in erster Linie für eine bestimmte Spielstätte und eine bestimmte Spielzeit gemacht wird und zweitens, auf der Bühne, in dem Raum, Atmosphäre erstellen, in dem die Inszenierung, das Milieu für die Bewegungen der Schauspieler und deren gestische und psychologische Interpretation der Vorlage im Handeln erstellt.

Die reale nicht-musikbezogene visuelle Ebene ist nun genau das Gegenteil der bisher vorgestellten Ebenen. Dieser Themenkreis geht im wesentlichen vollkommen von der Idee der geräuschbehafteten Umwelt aus. Auch wenn Rösing offensichtlich eine Trennung in Hinsicht auf die reine Präsentation von Musik (ohne den visuellen Kontakt zu ausführenden Instanz) und anderen Klängen der Weltpräsentation vorgenommen wissen will. Interessant ist die Beobachtung der mobilen Musikrezeption, d. h. von der Aufnahme von Musik auf Reisen. Die Deduktion dieses Sachverhaltes aus historischen Gegebenheit, die Rösing vornimmt – er führt hier von Blaskapellen auf Mississippi-Dampfern über Postkutschensignale bis zum modernen Walkman die Möglichkeiten der Präsentation an – endet in der Bemerkung, daß:

„Ein Sonderfall musikalischer Rezeption ist zur Selbstverständlichkeit geworden, weil er den Strategien menschlicher Wahrnehmung offenbar sehr entgegenkommt.“¹⁶⁶

Leider läßt Rösing diese ‚Strategien der menschlichen Wahrnehmung‘ unkommentiert, so daß nur spekuliert werden kann, daß dieses Entgegenkommen in der „Brechung der Realität“ besteht, die durch die mobile Musikrezeption hervorgerufen wird. Mit einem Wort: die Vermutung geht in die Richtung, daß eine Virtualität gewollt wird. Diese besteht im bewußten Herbeiführen einer Situation bzw. Atmosphäre, in der musikalischer Präferenz und

¹⁶⁶ Ebenda, S. 458.

eben reale, nicht musikbezogene visuelle Ebene ausgeführt wird. Das Ergebnis bezeichnet Rösing in der Schaffung von Distanz, und deren Attraktivität, zwischen dem Selbst und der Umwelt. Auf den gewollten Akt der Durchführung und der musikalischen Präferenz wird hier besonderer Wert gelegt, da nur dann eine Akzeptanz gegenüber der erschaffenen Atmosphäre gewährleistet ist. Werden diese Gegebenheiten von außen oktroyiert, dann kommt es zu Habitierungstendenzen oder zu Entziehung. Dennoch ist darauf zu insistieren, daß die Schaffung von Virtualität keine Kategorie der Wahrnehmung ist. Nur insofern hat sich Rösing wohl mißverständlich ausgedrückt.

Ein anderes Thema ist hier wieder die Geräuschkulisse und deren Verantwortung für ein Erkennen der Umwelt. Wie später zu zeigen ist, liegt in der lautbaren Umwelt eine enorme Potenz der Identifikation der Ontologie der Dinge. Rein praktisch ist aber hier das Akustikdesign von Bedeutung. ‚Soundscape‘, ‚akustische Landschaft‘, MUZAK oder ‚akustische Möblierung‘ sind hierfür fast Synonyme. Doch es spielen bei auch ganz andere Motivationen eine entscheidende Rolle. So konstatiert Golo Föllmer:

„Das Klangdesign von Konsumprodukten ist ein fast unfehlbares Qualitätsmerkmal, damit eine Frage des Preises und unterschwelliges, aber bedeutendes Statussymbol.“¹⁶⁷

Wird hier die Eitelkeit und den materiellen Egoismus des Menschen betrachtet, so kann auch der physiologische Schutz durch installierten Klang gewährleistet werden. Diese Anwendungsmöglichkeit teilt Föllmer gleichermaßen mit.

„[...] denn des mit 100 dB in die Halle hereinbrechenden Zuges könnte besonders bei plötzlichem Auftreten das Ohr beschädigen. Durch die akustische Vorbereitung [mittels funktioneller Klanginstallation] ist der Hörmechanismus jedoch weniger empfindlich. Das gewarnte Ohr schützt sich selbst.“¹⁶⁸

Derlei mehr ließe sich noch anführen. Das Interesse an dieser Stelle beschränkt sich aber auf das folgende:

„[...] durch das Maß der Verhallung der Klänge unterschiedliche Raumgrößeneindrücke vermitteln. Wie funktionelle Hintergrundmusik dienen solche funktionellen Hintergrundkulissen nicht nur der Maskierung von Störgeräuschen, sondern auch der atmosphärischen und damit ästhetischen Gestaltung von Räumen.“¹⁶⁹

¹⁶⁷ Golo Föllmer, „Klangorganisation im öffentlichen Raum.“ [Kapitel 5] in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume.* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert., herausgegeben von Elmar Budde ed al., Band 12), herausgegeben von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1999, S. 199.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 201.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 200.

Die folgenden Bemerkungen beziehen sich auf einen Hörraum in dem, je nach visualisierter Ebene, die akustische Gestaltung wechselt: das Kino. Die Filmmusik bzw. der Film ist immer eine prädestiniertes Vorgabe wenn es um die Einheit der Vielheit geht, wie sich bereits in der Diskussion um den Themenkomplex Film und Gesamtkunstwerk gezeigt hat. Dies scheint in der Bifunktionalität begründet zu sein: in dem Potential von Film als Abbildungs- und Darstellungsfunktion. Dieser Unterschied wird von Rösing nicht in solcher Klarheit extemporiert, da er bestrebt ist die Komplementarität von optischer sowie akustischer, besser visueller und audieller, Ebene zu demonstrieren. Er macht sich bei Rösing insofern bemerkbar, als hier dieser Unterschied als Fundament der vier möglichen visuellen Ebenen fungiert. So ist ein hierarchisch verfolgter Aufbau des Aufsatzes von Rösing zu konstatieren, der in der Diskussion des Filmes kulminiert. Dies erstaunt in der Hinsicht etwas, als das dem Film als einzig technische Präsentationsweise eine Geschichtlichkeit beigeordnet wird. Schließlich ist es denkbar, daß in Zukunft neue technische Formen, etwa die der virtuellen Präsentation, den Film in dieser Rolle ablösen.

Die Beziehungsnahe der beschriebenen Ebenen (reale musikbezogene visuelle, vorgestellte visuelle, auskomponierte visuelle, inszenierte visuelle, reale nicht musikbezogene visuelle Ebene) auf der filmischen Visualisierungsebene läßt sich in kurzen Anmerkungen beschreiben. In Hinsicht der Darstellung von realer musikbezogener visueller Ebene im Film führt Rösing an dieser Stelle den metaphysischen Effekt der Konservierung von Raum und Zeit an, der es verbietet sie „in der Totalen“ einzufangen.¹⁷⁰ Das Stichwort heißt hier: Live. Anders verhalte es sich mit der abbildenden Realität der inszenierten optischen Ebene im Film. Der Betrachter sei eher geneigt eine im Film gezeigte Inszenierung zu akzeptieren als bspw. die Darstellung einer auskomponierten visuellen Ebene.

„Eine optisch realitätsnahe Gewitterdarstellung zum musikalischen Gewitter in Beethovens *Pastorale* etwa gilt als plattes Mickey Mousing: das realitätsbezogene Abbild kann mit dem Reichtum der beim Hörer aktivierten Vorstellungen ebensowenig mithalten wie mit dem strukturellen Reichtum der Musik.“¹⁷¹

Wie die kurze Diskussion der im Film eingelagerten visuellen Ebenen gezeigt hat, muß die Wahrnehmung des Rezipienten bzw. Konsumenten ein hoch komplexes System von Darstellung und Abbildung aufnehmen, das sich in der Folge einer intellektuellen Verarbeitung unterzieht. Es ist zweifelhaft ob hier überhaupt jemals allgemeingültige Kategorien für die Beschreibung gefunden werden können; allerdings ist mit der vorgestellten

¹⁷⁰ Rösing, „Musik – ein audiovisuelles Medium.“, a. a. O., S. 458.

¹⁷¹ Ebenda, S. 459.

Klassifizierung eine gute Handreichung geboten. Und dabei bleibt es nicht. Ebenso müssen in die vielfältigen Umgebungsqualitäten, subjektiver wie objektiver Beschaffenheit, mit in die Betrachtung einbezogen werden. Es sind also einerseits die intramediären Gegebenheiten der Präsentation – im Konzert die Musik, im Film die Verbindung von Bild und Musik, in der Galerie die Bilder – und die Gegebenheiten der Umgebung in die Betrachtung einzubeziehen. Hierfür steht im folgenden der Begriff der Synmodalästhetik.

4. Die Synmodalästhetik.

Was bedeutet Synmodalästhetik? Ist ein solcher Terminus notwendig? Er wurde in der Einsicht konstruiert, daß, plakativ ausgedrückt, man in der Oper, im Kino nicht aufhört zu riechen, zu schmecken, die Temperatur zu fühlen. Demzufolge möchte er im Sinne einer ganzheitlich sinnlichen Wahrnehmung all jene Sinne mit in die Betrachtung einfließen lassen, die in der aktuell rezeptiven Situation eigentlich nicht mit angesprochen werden sollen. Auch die Tatsache, daß im Bereich von Unbewußtsein und Vorbewußtsein wahrgenommen wird, dies aber nicht in die Sphäre der rationalen Repräsentation gelangt, macht ein Konstrukt der Synmodalität notwendig. Denn das Riechen ist in der Oper genau so vorhanden wie der eigentlich aktivierte Sinn des Auditiven und Visuellen. Das adjektivische Kompositum, welches aus dem definierenden Prädikat, der A-Konstituente, ‚synmodal‘ zusammengesetzt wurde, will diesen Umstand der, überspitzt formuliert, immerwährenden Wahrnehmung durch alle Sinne bezeichnen. In diesem Sinn soll die B-Konstituente ‚-ästhetik‘ auch in seiner ursprünglich griechischen Bedeutung von ‚(leiblichen) empfinden‘ verstanden werden. Ausdrücklich soll an dieser Stelle vermerkt sein, daß dieser Terminus nicht auf ein tertium comparationis hinauslaufen will. Er stellt keinen Vergleichspunkt dar, der das Gemeinsame zweier verschiedener, miteinander verglichener Gegenstände oder Sachverhalte, in diesem Fall Sinneswahrnehmungen, zu verbinden vermag. Ein solcher analytischer Zugang benötigte normative Forderungen.

Der Grundgedanke der Synmodalästhetik gründet sich allein auf der aus der Erfahrung erkannten Idee, daß die nicht in der Rezeption situativ geforderten Sinne nicht aus dem ästhetischen Erlebnis ausgeschlossen werden können. Beim Musikhören hört man nicht auf den olfaktorischen Sinn zu gebrauchen, genau so wenig wie man ihn in einer Galerie beim Betrachten der Bilder ‚ausschaltet‘. Wenn der Begriff des ‚Ausschaltens‘ hier genutzt wurde, dann geschah dies in dem Bestreben zu zeigen, daß es unmöglich ist einen physiologischen Sinn und die dazugehörige Sinneswahrnehmung zu deaktivieren. Auch wenn verschiedentlich immer wieder behauptet wird, daß etwa mit dem Schließen der Augen die visuelle Wahrnehmung nicht mehr vorhanden wäre. In diesem Falle wird immer noch die Dunkelheit wahrgenommen um bspw. die Konzentration zu erhöhen. Die Frage ist vielmehr nach der graduellen Intensität einer Sinneswahrnehmung zu stellen. Aber, das die einem Individuum zur Verfügung stehenden Sinne immer an der Erfahrung der Wirklichkeit beteiligt, gleich

welcher Intensität und dadurch Einflußnahme, sind, dies lastet sich der Begriff ‚Synmodalästhetik‘ an. Deshalb steht ein synmodaler Wahrnehmungsprozeß als Idee noch vor aller Synästhesie oder intermodaler Analogie. Synästhetiker bspw. haben eine genau so vollständige Wirklichkeitswahrnehmung wie Nicht-Synästhetiker. Sie zeichnet sich eben nur durch eine andere Form des synmodalen Wahrnehmungsprozesses aus. Wie diese Idee eines synmodalen Wahrnehmungsprozesses entstanden ist, soll nunmehr am Beispiel erläutert werden.

Am Anfang stand ein Opernbesuch. Nach dem Ertönen des dritten Lätens war es höchste Zeit die Plätze einzunehmen. Es war der Platz neben einer sehr distinguierten Dame, die allerdings des Guten etwas zuviel getan hatte und ein Parfüm aufgetragen hatte, das der Nase einfach nur stank. Es konnte nur die Hoffnung sein, daß nach der Ouvertüre eine Gewöhnung an den Geruch einsetzte und ihn erträglich mache. Leider war dem nicht so, denn bei jeder kleinsten Bewegung der Dame wurde die Nase wieder dem Geruch ausgesetzt und aufs Neue in Anspruch genommen. Die Konzentration auf die Bühne, die Musik, die Lichtregie etc. war nicht mehr möglich, da das ganze Denken nur daran trachtete zu ersinnen, wie der Entzug aus dieser Situation möglich werden konnte. Alle Freude an dem Opernbesuch, an der Inszenierung war genommen. Wie mußte es erst dem von Cytowic beschriebenen Synästhetiker ergehen, der Düfte mit dem Taktilen verband und sich so einem konstanten Bombardement einer anderen Sinneswahrnehmung gegenüber sehen mußte. Oder einem Synästhetiker, bei dem der Geruch noch zusätzlich in einer vielleicht blauen oder roten oder braunen Visualisierung in Erscheinung träte. Alle Farben würden allerdings das vornehmlich weiße Bühnenbild mit einem falschen, nicht vom Bühnenbildner intendierten Charakter belegen. So muß man sich doch die unmittelbare Synästhesie vorstellen. Ob in diesem Fall ein Mensch mit keinem Geruchssinn (Anosmie) zu beneiden gewesen wäre? In diesem Fall vielleicht, doch kann das Parfüm auch eine eigene Stimmung ausprägen. Wütend über die Störung, war es unmöglich sich auf das Bühnengeschehen zu konzentrieren. Die Situation spitzte sich immer mehr zu – Freude wurde zu Anspannung und schließlich zur Tortur, da sich alle möglichen Dinge mit dem Geruch verbanden. Konnte der Synästhetiker ebenfalls auf diese Weise noch assoziieren? Oder war er bereits durch seine Wahrnehmungskonfiguration in eine bestimmte Richtung geprägt? Auf jeden Fall zeigt diese Beschreibung, daß vollkommen unerwartet eine nicht von Kunst bzw. Kulturobjekt gewollt provozierte Sinneswahrnehmung zu dem bestimmenden Ereignis wurde. Sie prägte die gesamte Situation und darüber hinaus die gesamte Atmosphäre, welche sich nicht mehr angenehm darstellte.

Es wird deutlich, daß sich in der Synmodalästhetik zwei ästhetisch zu betrachtende Themenfelder schneiden. Zum einen ist dies die vornehmlich sachlich inhaltliche Erfahrungsweise des Präsentierten. Die Versuchung ist nahe, dies als primären Gegenstand der Wahrnehmung zu bezeichnen. Dem kann aber keineswegs nachgegeben werden, denn eine solche Differenzierung würde den Gesamtanspruch der Synmodalästhetik verkennen. Zum anderen sind es die Erfahrungsweisen der Wahrnehmung die nicht dem sachlich Präsentierten anheimfallen, aber ohne die eine adäquate Welterfahrung nicht möglich ist. Spätestens hier zeigt sich die Unhaltbarkeit einer anzunehmenden Differenz zwischen primären und sekundären Sinneswahrnehmungen. Mit Synmodalästhetik ist jene (Hintergrund-) Wahrnehmung zu bezeichnen, auf der sich erst im Laufe der Verarbeitung der Sinneswahrnehmungen eine Konfiguration der einzeln zuordenbaren Sinnesqualitäten entfaltet. Dementsprechend grenzt sich dieser Begriff von dem der ‚transmodalen Einheit von Erscheinungscharakteren‘ der Wahrnehmung ab, wie ihn Michael Hauskeller geprägt hat.¹⁷² Hiernach wird eine Unterscheidung in dominante und rezessive Sinnesmodalitäten vorgenommen, je nach dem vordergründig angeforderten physiologischen Sinn. So unterscheidet Hauskeller zwischen „überindividuell invariabler Dominanz, individuell invariabler Dominanz und individuell variabler Dominanz“ der Sinnphysiologie.¹⁷³ Dabei bezeichnet die ‚überindividuell invariable Dominanz‘ von sinnlicher Wahrnehmung bereits einen Zusammenklang der physiologischen Sinne in Bezug auf eine allgemeine, das heißt hier: anthropologische, Ebene. So sieht sich Hauskeller auch zu der Bemerkung, unter dem Hinweis, daß nur die organisch verfügbaren Sinne in die Betrachtung einfließen können, veranlaßt:

Die Dominanz von Modalitäten wird *in der Regel* überindividuell invariabel sein.“¹⁷⁴

Damit soll eben jener Tatbestand ausgedrückt werden, daß bei allen Menschen in der Oper vornehmlich der auditive sowie visuelle Sinn, hingegen im Gewürzbasar, in der Parfümerie der olfaktorische angesprochen und evoziert wird.¹⁷⁵ An dieser Stelle wird verwundert als Nota bemerkt, daß es keine eigenständig emanzipierte Kunstgattung des Geruchssinns gibt.

¹⁷² Vergleich dazu: Hauskeller, *Atmosphären erleben.*, a. a. O., S. 53.

¹⁷³ Vergleich dazu: ebenda.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 54. Hervorhebung im Original.

¹⁷⁵ Oder:

„Auch hören wir ja, wenn wir einen Film ansehen, nicht auf, zu riechen, zu schmecken, zu fühlen, nur gehört das eben nicht zur Bilderwelt des Films, sondern bleibt deutlich davon geschieden. Und doch, trotz all dieser Einbußen an sinnlicher Fülle, reicht die reduzierte Bildwelt des Films hin, um nicht nur eine starke atmosphärische Wirkung zu erzielen, sondern darüber hinaus auch den Anschein materialer Wirklichkeit zu erzeugen.“

Michael Hauskeller, *Atmosphären erleben.*, a. a. O., S. 185.

Während sich das Sehen in der bildenden Kunst wie etwa der Malerei, das Taktile in der Tanzkunst – aber auch in der Bildhauerei, das Hören in der Musik als Kunst sedimentierte, so scheint dem Schmecken und Riechen in der ‚Kochkunst‘ eine eher handwerkliche Äußerungsform zugekommen zu sein. Das klassische Gattungsgebäude der Kunst kennt die geschmackliche und geruchliche Dimension nicht. Liegt dies an der Flüchtigkeit des Geruchs? Schall ist mindestens ebenso flüchtig und vergänglich wie das für die bildende Künste so notwendige Licht, das den Farben und Formen erst zu Existenz verhilft. Der Grund ist vielleicht in der schwierigen Generierung und anschließenden Konservierung des Odeurs zu suchen. Wenn es hervorragende Kulturleistungen des Menschen sind, Schall – also Sprache mithin auch Musik – in Zeichen konservieren zu können – Buchstaben und Noten –, auf diesem Fundament die Künste anzusiedeln, so ist dies mit dem Geruch, zumindest in dem auf diesem Gebiet so progressiven Okzident, nicht geschehen.¹⁷⁶ Selbst die Tanzkunst hat ihrer Semantik und Semiotik in der Orchestik gefunden, in der jeder einzelnen Bewegung und jedem einzelnen Schritt eine Bezeichnung beigeordnet wird. Die Malerei leistet dies mit Allegorien und Symbolen, die Gegenstand der untersuchenden Ikonologie und Ikonographie sind. Eine semiotische wie semantische Sprache des Geruchs aber, den natürlichen Instinkt artifizierend, ist nicht entwickelt worden. Vielmehr sind die geruchliche und geschmackliche Qualität menschlicher Sinneswahrnehmung nur in die anderen Künste transferiert worden. Als außerordentliches Zeugnis darf hier der Roman Patrick Süskinds *Das Parfum* angeführt werden. Es deutet sich hier aber auch unmittelbar eine andere Frage an. Für welche Sinneswahrnehmung steht eigentlich die Literatur? Abgeleitet von dem lateinischen ‚litteratura‘ – Buchstabenschrift, Sprachkunst – ist sowohl das visuelle wie auch auditive denkbar. Die Literatur ist also von diesem Standpunkt der Einordnung ihrer physiologischen Sinneszugehörigkeit doppeldeutig. Untermuert wird dies durch die technologisch Entwicklungen wie den Hörbüchern oder aber der Brailleschrift der Blinden.

In der Musik finden sich, ebenso wie in der Literatur, Repräsentative des Olfaktus. So wird innermusikalisch wie auch außermusikalisch der Geruchssinn bspw. in der rituellen Praxis der römisch katholischen Kirche bemüht. Weihrauch und Myrrhe werden im Zusammenhang mit der Weihnachtsgeschichte besungen und der Weihrauch ist unentbehrlicher Bestandteil der religiösen, rituellen Praxis. Ein erhabenes Aroma spielt hier auf der liturgischen Ebene einzeln sowie im Zusammenhang mit der Musik eine nicht zu

¹⁷⁶ So bemerkt Michael Hauskeller in der Erörterung der Tellenbach’schen Arbeit:
„Geruchs- und Geschmackswahrnehmungen bildeten eben keine Figur vor einem Hintergrund, ließen sich darum nicht mitteilen noch willkürlich ins Gedächtnis rufen, sondern blieben stets eingebunden in ein Stimmungsganzes.“
Hauskeller, *Atmosphären erleben.*, a. a. O., S. 16.

unterschätzende Rolle zur Wahrung der Würde der Handlungen wie auch als mentale Beeinflussungsmöglichkeit zur Förderung der Meditation. Verschärfend ist zu beobachten, daß Ekstase und Trance durch olfaktorische, auditive, visuelle (Kostüme, Schaffung der sinnlich ‚korrekten‘ Wahrnehmungsräume) gustatorische Faktoren (Genuß- und Rauschmittel) bestimmt werden. Wurde hier der Geruchssinn derart in den Mittelpunkt gestellt, so folgte dies dem Bestreben zu zeigen, daß jeder Wahrnehmungssinn unentbehrlich für die Erfassung der Wirklichkeit ist. Nur alle Sinne in ihrer synmodalästhetischen Einheit können dies garantieren. Je nach organischer Ausstattung nimmt das Individuum synmodalästhetisch wahr. Der gehörlose Mensch nimmt ebenso synmodalästhetisch wahr wie der Blinde oder jener mit ‚normaler‘ Sinnesausstattung. Synästhetiker wiederum nehmen in der Ausprägung ihrer jeweiligen Sinnesverkopplung ebenfalls synmodal wahr. Sie sind deshalb für die Anschauung von eminenter Bedeutung, da sie einen exemplarischen Fall einer synmodalen Wahrnehmung leiblich repräsentieren können. Bereits an dieser Stelle soll der Böhmesche Begriff des ‚synästhetische Charakters‘ einer Kritik unterzogen werden. Denn die Grundannahme dieser Synmodalästhetik wird als eine Voraussetzung der anschließenden Betrachtung von Atmosphäre sein. Böhme schreibt:

„Synästhesien sollen im folgenden als *Charaktere* von Atmosphären bestimmt werden.“¹⁷⁷

Damit versteht Böhme an dieser Stelle unter Synästhesie nichts anderes, als die Gesamtheit der Sinneswahrnehmungen als Voraussetzung der Erfahrung von Atmosphäre in ihrer sprachlichen Funktion der Beschreibung. So führt er als Beispiele die „rauhe Atmosphäre“ oder eine „feurige Atmosphäre“ an.¹⁷⁸ Dem wird angesichts des Terminus der Synmodalität widersprochen. Böhme treibt die begriffliche Konfusion um den Synästhesiebegriff im phänomenologischen Rahmen nur unnötig auf die Spitze. Wenn, dann werden Atmosphären in ihrer Synmodalität wahrgenommen. Dies führt zurück zu dem oben angesprochenen Hauskellerschen Begriff der transmodalen Einheit.

Die von Michael Hauskeller eingebrachte transmodale Einheit der Wahrnehmung ist ohne Zweifel ein wichtiges Instrument zur Graduierung und Einordnung von Objektwahrnehmung. Als entscheidender Unterschied zum Begriff der Synmodalästhetik ist jedoch zu sehen, daß hier bereits in der Dialektik von Wahrnehmungsgegenstand und Wahrnehmenden operiert wird. Bei der Synmodalästhetik wird aber der Versuch

¹⁷⁷ Gernot Böhme, „Synästhesie im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung.“ in: *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne.*, herausgegeben von Hans Adler und Ulrike Zeuch, Würzburg 2002, S. 45. Hervorhebung im Original.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 47.

unternommen, die Wahrnehmungsfähigkeit und Wahrnehmungsbereitschaft in ein begriffliches Instrument zu fassen.

Um eine sich daraus mögliche Konsequenz anzureißen: die Synmodalästhetik kann wieder die Kategorie des Schönen, nachdem sie im 20. Jahrhundert durch den Zerfall der metaphysischen Tradition und die Entwicklung der modernen Kunst unterrepräsentiert war, stärken. Denn das Schöne ist ein grundlegendes Bedürfnis der Wahrnehmung.¹⁷⁹ Wie schwer es allerdings sein wird den Begriff des Schönen aus seiner historischen Umklammerung der Ästhetik freizumachen, zeigt folgendes. Es soll betont werden, daß der gemeinte Unterschied in Entität weiter existent sein wird, die Trennung aber nicht mehr von Bedeutung sein sollte.

„Zugleich entsteht ein neues Verhältnis zwischen Ästhetischem und Alltäglichem, das am ehesten als Überlagerung dieser beiden Wirklichkeitsformen charakterisiert werden kann, da die räumliche Trennung zwischen beiden nun aufgehoben ist.“¹⁸⁰

Wenn in der klassischen Ästhetik das Schöne durch das Erhabene, das Charakteristische, das Interessante und all den dazugehörigen Modifikationen begrifflich zu schärfen versucht wurde, ist in der praktischen Synmodalität in ihrer – Überlagerung von Profanem und Valorisiertem – dies nicht mehr notwendig. Unter dem Kriterium der Verfügbarkeit als Merkmal einer (Alltags-) Ästhetik, wobei Alltag als Kultur und Kunst – die es wahrzunehmen gilt – umfassender Ausdruck verstanden wird, wird das Schöne gewissermaßen zu einer ethischen Dimension gedrängt, in dem sich das Subjekt der Wahl seiner Wahrnehmungssituation bzw. Wahrnehmungsatmosphäre ausgesetzt sieht. Nicht für umsonst wurde mit dem Terminus der ‚ästhetischen Erfahrung‘ versucht, die oben genannten ästhetischen Ausdrucksweisen einzuschließen. Es gilt allerdings, ‚ästhetisch‘ als ‚aisthesis‘ zu verstehen, so daß man mit Sabine Sanio konstatieren muß:

„Der Umkreis der hier dargestellten Themen beschreibt die Problemstellungen, mit denen sich eine Ästhetik zu befassen hätte, die sich ebenso sehr als Theorie der Kunst wie als Theorie der Wahrnehmung begreift.“¹⁸¹

¹⁷⁹ So zeigt sich in dem Tatbestand der Stilisierung dieses nahezu anthropologisch zu nennende ursprüngliche Bedürfnis, sich mit Schönerem im kunsthandwerklichen Sinne zu umgeben.

¹⁸⁰ Sabine Sanio, „Autonomie, Intentionalität, Situation. Aspekte eines erweiterten Kunstbegriffs.“ [Kapitel 2] in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*. (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert., herausgegeben von Elmar Budde et al., Band 12), herausgegeben von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1999, S. 104 f.

¹⁸¹ Ebenda, S. 102.

4.1. Zur Standortbestimmung einer Synmodalästhetik.

Die bisherige Abhängigkeit der Theorie der Kunst unter der Paradigmatik der Philosophie, mithin also jene Disziplin der Philosophie die als Ästhetik unter Mißachtung ihres eigentlichen etymologischen Inhalts bezeichnet wird, führte nach der Ansicht Rüdiger Bubners zu folgendem Ergebnis:

„Es ist für sie [für die heteronomen Ästhetiken¹⁸²] typisch, daß sie die Theorie der Kunst nicht autonom aufbauen, sondern von Anfang an einer Fremdbestimmung durch einen Vorbegriff von Philosophie, von deren Aufgabenstellung und Terminologie unterwerfen.“¹⁸³

So ist auch nicht verwunderlich, daß Christian G. Allesch seinen Beitrag für die Festschrift von Helga de la Motte-Haber mit einer für die Musikwissenschaft nicht rühmlichen Sentenz beginnen muß. Sie besagt, daß sich die Musik zur Musikwissenschaft so verhalte, wie die Liebe zur Gynäkologie.¹⁸⁴ Warum wird eine Polarisierung in Ästhetik, Musikwissenschaft und Gynäkologie einerseits und Ästhetik, Musik und Liebe andererseits vorgenommen? Die Begründung liegt hier wie dort in der Erwartung an ein allumfassendes Erklärungsmodell, nur daß der Spott der angeführten Sentenz in seiner beißenden Form die Wahrheit birgt, daß die Emotionalität durch die Analyse zerstört wird. Das dahinterstehende Grundmotiv ist, daß die Analyse in ihrem Ergebnis Fortschritt repräsentiert, der suggeriert, daß das Ende der Suche nach der alles erklärenden Weltformel durch die technologische Entwicklung und der daraus resultierenden Wissenschaftsgläubigkeit in greifbare Nähe gerückt ist. Das Diktat des positiven Wissens hat ein Regime zur Erfassung nicht meßbarer Größen aufgebaut. Gefördert wird dies durch die wahrgenommene Nutzenmaximierung der in die Realität umgesetzten Ergebnisse von Analyse und Wissenschaft. Eine höchst differenziert zu betrachtende Konsequenz dieses Strebens ist es, daß die Wissenschaft an einem Punkt angekommen ist, in der sie nicht mehr bzw. in ungenügender Weise ihrem Anspruch der Wertfreiheit genügen kann. So sind bspw. die Möglichkeiten der sich in der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts von der Wissenschaft entwickelten Gentechnologie unüberschaubar. Die Einordnung von Chance

¹⁸² Als heteronome Ästhetik bezeichnet Bubner all jene Konzeptionen, die „auf den Wahrheitsbegriff und damit auf Philosophie als eine Majorisierung der Theorie der Kunst durch philosophische Begrifflichkeiten erscheinen.“

Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung.*, Frankfurt am Main 1989, S. 31.

¹⁸³ Ebenda.

¹⁸⁴ Vergleich dazu: Christian G. Allesch, „...eine solche frauenzimmerliche Art, Ästhetik zu treiben...“; a. a. O., S. 1.

und Gefahr der Verantwortung über das erarbeitete Wissen wird nur allzuleicht von der Wissenschaft, hier in die vom Deutschen Bundestag gebildeten Ethikkommission, abgeschoben. Wenn dies der Wissenschaft in ihrem Selbstverständnis als hortus sapientiae gestattet wird oder sie es sich selbst herausnimmt, dann ist es an der höchsten Zeit, dieses historische Paradigma zu überprüfen. Nicht zuletzt führte eben auch diese Vorstellung zu dem oben beschriebenen Fakt, daß das positive Wissen Anlaß zur Abkehr von Intuition und Emotionalität war und das Essayistische in der Wissenschaft zur Krücke der Hypothesenbildung.¹⁸⁵ Es ist doch in der Vergangenheit evident geworden, daß die Schnelligkeit des Wissenszuwachses in keiner Relation mehr zu dessen Überprüfung in der Lebenswirklichkeit steht. Gefordert wird nicht die Abkehr von Forschung und Wissensproduktion, sondern die Übernahme der Verantwortung für Nutzen und Unnutzen deren Ergebnisse und die stabile, fortwährende Relation der Übernahme von Verantwortung zu Erkenntnisgewinn. Dies muß durch einen Wandel des Selbstverständnisses von Wissenschaft, vor allem bei der Ausbildung des akademischen Nachwuchses, Flexibilität in der akademischen Praxis und der Formulierung angemessener Normen und Werte geschehen, die über ehrenvolle Selbstverpflichtungen, Memoranden und Resolutionen hinausreichen.

Gerade das Feld der Erforschung psychologischer sowie physiologischer Wahrnehmungsmechanismen erfordert eine Übernahme der Verantwortung für die Forschungsergebnisse. Man bedenke nur die Themenfelder der kommerziellen Reklame in ihren Formen in Rundfunk, Fernsehen und dem immer stärker werdenden Internet. Die dieser (Medien-) Kultur gegenüberstehende Kunst (-landschaft) hat ebenso eine gesellschaftliche Aufgabe zu erfüllen. Sie besteht oft darin, politische, wissenschaftliche, kulturelle etc. Entwicklungen und Tendenzen zu kommentieren, zu hinterfragen und zu reflektieren. Die vielfach beredten Auflösungstendenzen der künstlerischen Formen haben dazu geführt, daß die sensualistische Dimension von Kunst in den Vordergrund gestellt wurde. daher liegt es nahe, die Ästhetik aus dem Schatten der Philosophie herauszutreten hat. Gerade vor dem Hintergrund von Synmodalität ist eine Standortbestimmung im Rahmen der Psychologie zu befürworten. Gerade deshalb, da immer mehr zu beobachten ist, daß Wahrnehmung per se den Inhalt von Kunstwerken bestimmt:

¹⁸⁵ Dabei ist besonders die Allmacht der Methoden der Naturwissenschaft in den Fokus gerückt. Ihr Ziel besteht in der Entwicklung von Allaussagen während die geisteswissenschaftliche Methode auf idiographische Verfahren angewiesen ist. Die Musikpsychologie befindet sich in eben diesem Spannungsfeld.
Vergleich dazu: Allesch, „...eine solche frauenzimmerliche Art, Ästhetik zu treiben...“; a. a. O., S. 3 f.

„Wahrnehmung als ästhetische Anschauung wird durch Psychologie nicht transparent gemacht, wohl aber differenziert. Und grundsätzlicher bleibt zu berücksichtigen, daß die Wahrnehmung heute oft Gegenstand von Kunst ist. Immerhin können psychologische Forschungen zeigen, wie (nicht warum) ästhetische Reflexionen und Wahrnehmungsprozesse provoziert werden. Soweit ich sehe, haben solche Gedanken allerdings die Musikwissenschaft und die Musikpsychologie noch kaum erreicht.“¹⁸⁶

Diese Forderung von Helga de la Motte-Haber weist zweifellos in die richtige Richtung. Wie eine solche Differenzierung aussehen kann, demonstriert Wolfgang Auhagen in seinem Beitrag *Zur Klangästhetik des Sinustons*.¹⁸⁷ Dort wird bspw. anhand von zu den Idiophonen zählenden Klangschalen untersucht, inwieweit das Verhältnis von abgestrahltem Frequenzspektrum zu der Fähigkeit des menschlichen Gehörs der Richtungsart zu einer prädikativen Zuschreibung des Tones beiträgt. Im Ergebnis konstatiert Auhagen:

„So lassen sich recht konstante Bedeutungszuweisungen für reine oder annähernd reine Sinustöne beobachten: einerseits der Verweis auf nicht-irdische Bereiche, andererseits derjenige auf außergewöhnliche psychische Zustände. [...] Die Schallquelle, die einen länger anhaltenden Sinuston abstrahlt, läßt sich also vergleichsweise schlecht orten.“¹⁸⁸

Die Verbindung zwischen dem physiologischen Tatbestand der schwierigen Lokalisation und der Attribution des ‚Ätherischen‘¹⁸⁹ (Flüchtigen, Vergeistigten) ist derart unmittelbar, daß sie unkommentiert belassen wird. Noch dazu anzumerken bleibt, daß die Verwendung dieser Klangschalen,¹⁹⁰ gemäß der Intention einer Synmodalästhetik, in geeigneter Atmosphäre stattfindet: etwa in rituellem Zusammenhang unter Benutzung von Duftstoffen, adäquater Beleuchtung etc.

Denkt man an die 1995 von Eggebrecht verwendete Begriffslokalisierung von ‚ästhetisch‘ im eigentlichen Sinne,¹⁹¹ d. h. in der Bedeutung des grch. *aisthánomai*, so verbietet sich eigentlich das Nachdenken darüber, warum eine Synmodalästhetik durch die

¹⁸⁶ Helga de la Motte-Haber, „Über musikalische Wahrnehmung.“ in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998.*, herausgegeben von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel etc. 2000, Band 1, S. 311 f.

¹⁸⁷ Wolfgang Auhagen, „Zur Klangästhetik des Sinustons.“ in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag.*, herausgegeben von Reinhard Kopiez et al., Würzburg 1998, S. 17-27.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 25 f.

¹⁸⁹ Vergleich dazu: ebenda, S. 26.

¹⁹⁰ „Jansen selbst empfiehlt den Einsatz bei meditativen Übungen zur Sensibilisierung der Wahrnehmung und weist auf therapeutische Einsatzmöglichkeiten hin [...]“

¹⁹¹ Wolfgang Auhagen, „Zur Klangästhetik des Sinustons.“, a. a. O., S. 25.

„Das Wort ‚ästhetisch‘ gebrauche ich hier in seiner vokabularen, von aller Begriffsfixierung, aller Ästhetik als Wissenschaft und Philosophiegeschichte befreiten Grundbedeutung.“
Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik verstehen.*, München 1995, S. 23.

(Musik) Psychologie ‚betreut‘ werden muß. Das griechische ‚aisthánomai‘ bedeutet nämlich soviel wie ‚empfinden‘ bzw. ‚mit den Sinnen aufnehmen‘ (= wahrnehmen). Allein die in der Nachfolge des Philosophen A. G. Baumgarten (1714-1762)¹⁹² stehende Wissenschaft hat diesen Begriff zu einer Wirkung und Mächtigkeit im Rahmen der Philosophie gemacht, der entgegenzutreten sehr schwierig ist, wenn man auf die eigentliche Bedeutung insistieren will. Dies läßt sich an dem Spott von Susanne Langer erkennen.

„Hieraus ergab sich eine auf Gefallen und Mißfallen basierende Ästhetik, die Suche nach einer sensualistischen Definition der Schönheit und eine Vorstellung von der Kunst als einer Geschmackbefriedigung; dieser Typus von Kunsttheorie, der eine unterschiedslose Anwendung auf alle Künste gestattet, darf für sich in Anspruch nehmen, ‚Ästhetik‘ im wörtlichen Sinne zu sein; die heutigen Vertreter dieser Richtung sind denn auch stolz darauf, die Grenzen ihres dergestalt definierten Bereichs nicht zu überschreiten. Über die Beschreibung von ertesteten Lust- und Unlustreaktionen auf einfache Klänge oder elementare Klangkomplexe und einige den durchschnittlichen musikalischen Geschmack betreffende Beobachtungen ist diese Richtung nicht hinausgekommen; sie scheint ein ausgesprochen unfruchtbares Unternehmen zu sein.“¹⁹³

Sehen sich dann Kultur- bzw. Kunstwissenschaften vor der Aufgabe die höchst individuellen und subjektiven Phänomene, wie bspw. die der synästhetischen Erfahrungen, einer methodischen Untersuchung zu unterziehen, dann tritt ein striktes Zuständigkeitsdenken in den Vordergrund. Empirische Experimente in Methode seien Aufgabe der Psychologie, die damit als ein Derivat der Naturwissenschaften gesehen werden kann, und die Einordnung der schöpferisch kreativen Ergebnisse von künstlerischer Betätigung eine Domäne der Ästhetik sei. Rekurrierend auf die oben genannte Terminologie, muß eine ästhetische Einordnung aus der Motivation psychologischer Überlegungen und empirisch gewonnener Daten und Fakten erfolgen. Wenn ästhetische Beschäftigung in der Vergangenheit die Wertigkeit von Kunst oder die Diskussion des Begriffs des Schönen, in bspw. den Ausprägungen des Natur- und Kunstschönen, hieß, dann müssen, auch unter Anbetracht der stark propergierenden Änderungstendenzen von Lebenswelt und Lebenswirklichkeit im 21. Jahrhundert, diese beiden Sphären zusammengeführt werden. Daß dies nicht unbedingt ein Widerspruch ist, kann an der bereits dokumentierten Rolle der Psychologie für eben die Kunst- und Kulturwissenschaften abgelesen werden.

¹⁹² 1735 in den *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* eingeführt.

¹⁹³ Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst.*, 2., unveränderte Auflage, Mittenwald 1979, S. 209 f.

Die Rolle der Psychologie als sogenannte Fundamentalwissenschaft der Wissenschaften ist oft beschrieben worden. Bereits 1930 schreibt Wellek das folgende und bezieht sich damit hauptsächlich auf das erste Viertel des 20. Jahrhunderts und hier im wesentlichen auf Schriften von Robert Lach und Ernst Moritz Hornbostel:

„Uns [Pluralis modestiae] bleibt noch ein letzter, noch jüngerer und gleichfalls kaum entsprossener Zweig der Synästhesie-Literatur am Baume der Geisteswissenschaften: der *musikwissenschaftliche*.“¹⁹⁴

Gerade dieses Beispiel ist günstig, da hier die Verbindung von psychologischen Untersuchungsgegenstand und Geisteswissenschaft herausgestellt wird. Die Andeutung der systematischen Musikwissenschaft ist um so evidenter, da infolge der Entwicklung der systematischen Fächer in der Musikwissenschaft zu bemerken ist, daß diese aus der Psychologie bzw. Medizin kamen. Daß die Musikpsychologie als autonome Disziplin innerhalb des Fächerkanons der Musikwissenschaft mit Wellek einen außerordentlichen Vertreter hat ist unter anderem daraus ersichtlich, daß die von ihm zitierte sogenannten ‚Berliner Schule‘¹⁹⁵ (er selbst gehörte ab 1932 als Assistent von F. Krueger zur ‚Leipziger Schule‘) sich nicht ausschließlich mit Fragen der Musikpsychologie beschäftigte, sondern diese ein Konglomerat aus Musikethnologie (das berühmte Berliner Phonogramm-Archiv), Instrumentenkunde und Musiksoziologie, eben eine Schule der systematischen Musikwissenschaft, darstellte.

„Überhaupt ist eine gewisse Beteiligung der Musikpsychologie an der synästhetischen Literatur zu verzeichnen. Der Musik*geschichte* hingegen ist selbst der bloße Begriff Synästhesie, freilich auch nur der des Farbenhörens und Tönesehens, überhaupt noch kaum bekannt.“¹⁹⁶

Da bis etwa 1960 Musikwissenschaft noch als „das Wissen von allem, was sich auf den Ton bezieht verstanden“¹⁹⁷ verstanden wurde und es erst durch die musikgeschichtliche Entwicklung der Neuen Musik in den 1950er Jahren zu einer qualitativen Veränderung des Selbstverständnisses der Musikwissenschaft kam, stehen heute auch nicht originär durch Musik bedingte Forschungsfelder im Brennpunkt musikwissenschaftlicher Forschung. So läßt

¹⁹⁴ Albert Wellek, „Zur Geschichte und Kritik der Synästhesie-Forschung.“, in: *Archiv für die gesamte Psychologie*., herausgegeben von W. Wirth, Leipzig 1931, Band 79, S. 367. Hervorhebung im Original.

¹⁹⁵ Zur Berliner Schule gehören die Namen Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935), Otto Abraham (1872-1926) und Curt Sachs, die am Berliner Psychologischen Institut unter Carl Strumpf (1848-1936) arbeiteten.

¹⁹⁶ Wellek, „Zur Geschichte und Kritik der Synästhesie-Forschung.“, a. a. O., S. 367. Hervorhebung im Original.

¹⁹⁷ Vergleich dazu: Rainer Cadenbach, „Musikwissenschaft.“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel etc. 1997, Sachteil Band 6, Spalte 1790.

sich auch der folgende Versuch einer Definition verstehen, der sichtlich darum bemüht ist auch die Rahmenbedingungen musikalischer Produktion, Reproduktion, Rezeption und Verwertung einzuschließen.

„Als Musikwissenschaft wurde stets allgemein die Gesamtheit der Fachgebiete und Methoden verstanden, die sich dem Studium musikalischer Phänomene samt ihren außermusikalischen materiellen, personellen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Begleiterscheinungen in allen ihren Aspekten widmet: als Wissenschaft und Kunst, theoretisch und fachpraktisch, als akustische Größe, als Empfindung, Wahrnehmung und Vorstellung, als Text, Ausführung und Schallquelle, als komponierte und rezipierte, als historisch wie ästhetisch gewürdigte, beurteilte und gedeutete, sei es bio- oder historiographisch, theoretisch, psychologisch, experimentell, statistisch, messend oder anders.“¹⁹⁸

Wie ersichtlich ist, resultiert die angewachsene Vielfalt aus den systematischen Spezialproblemen des musikwissenschaftlichen Gegenstands selbst. Die Notwendigkeit einer eigenen, den musikalischen Gegenstand adäquat berücksichtigenden Psychologie, die sich dem ihm implementierten kunstvollen Status bewußt ist, zeigt das folgende Beispiel. Denn es ist verwunderlich, daß Martin Schuster in seinem Buch *Psychologie der bildenden Kunst – Eine Einführung*. den Anspruch der Psychologie als Grundlagenwissenschaft zwar anerkennt, aber gravierende Ausnahmen in Hinblick einzelner Kunstgattungen machen muß.

„Es hat sich eingebürgert, unter dem Titel ‚Kunstpsychologie‘ nur die Werke der bildenden Künste, nicht aber musikalische oder literarische Kompositionen zum Thema der Abhandlung zu machen. [...] Möchte man für die kunstwissenschaftliche Kategorie ‚Bildende Künste‘ eine psychologische Kategorie angeben, wäre es angemessener, von Kunstwerken zu sprechen, die hauptsächlich über die visuellen Informationskanäle des Menschen wahrgenommen werden.“¹⁹⁹

Diese Einschränkung ist jedoch, obgleich sie des hohen Anspruches des im Titel verwendeten Substantivs ‚Kunst‘ verwundert, nicht unbedingt von gravierender Bedeutung ob einer eigenständigen Musikpsychologie. Die Antwort auf diese institutionelle Einengung, ohne deren Sinnhaftigkeit diskutieren zu wollen, findet sich im Editorial des 13. Bandes des Jahrbuchs für Musikpsychologie:

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Martin Schuster, *Psychologie der bildenden Kunst – Eine Einführung*., Heidelberg 1990, S. 1 f.

„[...] denn bekanntlich werden musikpsychologische Fragestellungen in den angelsächsischen Ländern von der Psychologie bearbeitet, während sie an den deutschen Hochschulen traditionell in die Zuständigkeit der Musikwissenschaften fallen.“²⁰⁰

Befragt man Schuster aber ganz allgemein nach der Synästhesie in der Kunst, da er die musische und literarische Kunst ausgeschlossen hat bzw. ausschließen mußte, so muß man feststellen, daß er sie für eine „grundlegende Metaphorik“ hält.²⁰¹ Er unterscheidet zwischen erstens physiologischen und zweitens ästhetischen, und hier vor allem literaturwissenschaftlichen, Synästhesien.²⁰² Es bedarf wohl keinen Hinweis auf die Diskrepanz in Bezug auf die Literatur und Kunstpsychologie. Behne hat hier richtig angemerkt:

„Bisweilen wird die Auffassung vertreten, daß Synästhesien als ‚grundlegende Metaphorik‘ zu verstehen seien. Auch wenn nicht zu leugnen ist, daß diese Prozesse in beiden Fällen gewisse Ähnlichkeiten aufweisen, so scheint mir das Trennende die Verwendung unterschiedlicher Begriffe zu legitimieren: Intermodale Analogien (zwischen Tönen und Farben etwa) sind ein quantitativer Vergleich (über eine quantifizierbare Dimension, zum Beispiel Helligkeit), sprachliche Metaphern beinhalten hingegen in der Regel einen qualitativen Vergleich.“²⁰³

Aber nach diesem kurzen Seitenblick zurück zur Musikpsychologie. Daß auch die Musikpsychologie mit den ihr eigenen und wohl auch allgemeinen Schwierigkeiten kämpft beschreibt Heiner Gembris:

„Musikrezeption meint im allgemeinen die verstehende und geistig erfassende Aufnahme von Musikstücken. [...] Heute [1999] wird der Begriff der Rezeptionsforschung als ein diffus-allgemeiner Sammelbegriff gebraucht, unter dessen Dach zumeist empirische Forschungsarbeiten zu psychologischen, soziologischen, ästhetischen oder historischen Fragen des Musikhörens versammelt werden. Dabei sind mit dem ‚Musikhören‘ elementare Hörvorgänge, Höreindrücke und Hörurteile, das Verstehen von Musik ebenso gemeint wie auch Wirkungen und andere Begleiterscheinungen des Musikhörens.“²⁰⁴

²⁰⁰ „Editorial.“ in: *Musikpsychologie. Musikalischer Ausdruck*. (= Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie., herausgegeben von Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen, Helga de la Motte-Haber, Band 13), Göttingen etc. 1998, S. 7.

²⁰¹ Martin Schuster, *Psychologie der bildenden Kunst*., a. a. O., S. 78.

²⁰² Vergleich dazu: ebenda.

²⁰³ Behne, „Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma.“, a. a. O., S. 112.

²⁰⁴ Heiner Gembris, „100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung. Ein Rückblick in die Zukunft.“ in: *Musikpsychologie. Wahrnehmung und Rezeption*. (= Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie., Band 14), herausgegeben von Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen, Helga de la Motte-Haber, Göttingen etc. 1999, S. 25 f.

Gembris Darstellung kritisiert dann auch in pointierter Weise diverse Tendenzen innerhalb der Musikpsychologie. Diese Kritik fußt auf dem folgenden Verdacht, den zu zitieren noch erlaubt sei, um auch gewisse akademische Eigenheiten zu demonstrieren.

„Die Vielfalt dieser Themen und der methodischen Ansätze darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß vor allem in der angloamerikanischen Literatur kognitivistische Absätze eindeutig vorherrschend sind. Damit verbunden ist eine stark ausgeprägte Einseitigkeit sowohl in inhaltlicher als auch methodischer Hinsicht. Musikrezeption wird dabei als ein Prozeß der Informationsverarbeitung und -speicherung gesehen, der ausschließlich experimentell zu untersuchen ist. Fragen nach dem subjektiven Sinn und Bedeutung musikalischer Informationsverarbeitung, nach emotionalem Erleben, nach situativen Bedingungen und sozialpsychologischen Implikationen werden dabei praktisch völlig ausgespart. Möglicherweise sind dies aber die letztlich bedeutsameren Fragen. Man kann sich oft auch des Eindrucks nicht erwehren, daß in der kognitivistischen Rezeptionsforschung immer kleinere Aspekte mit immer höherem methodischem Aufwand untersucht werden, ohne daß damit ein entsprechender Zuwachs an Erkenntnisgewinn verbunden ist.“²⁰⁵

Die Rechtfertigung der Musikpsychologie als organisatorische Klammer liegt hiernach offen zu Tage. Die praktische, d.h. in erster Linie experimentelle, Ausführung der Musikpsychologie liefert die dringend benötigten Daten für eine Einordnung des „subjektiven Sinns und Bedeutung musikalischer Informationsverarbeitung, nach emotionalem Erleben, nach situativen Bedingungen und sozialpsychologischen Implikationen“, wie Gembris es beschreibt.²⁰⁶ Die durch diese Einordnung resultierenden Fragen²⁰⁷ können so wiederum als Ausgangspunkt des Regelkreises gesehen werden. Es wäre fatal, Ästhetik in philosophischer Manier betreiben zu wollen, ohne diese Voraussetzungen anzuerkennen.

Auch und gerade für die hier angestrebte Synmodalästhetik ist dieser Regelkreis unmittelbar einsichtig. So läßt sich ein Zusammengang wie folgt vorstellen:

„Welche akustischen und formalen Parameter innerhalb dieser Stücke sind für die Induktion von Stimmungen wirklich relevant? In diesem Zusammenhang würde es sich anbieten, die Stimuli akustisch und formal in ihre Bestandteile zu zerlegen und anhand computergestützter Tonsyntheseverfahren hinsichtlich verschiedener Variablen wie Tempo, Harmonik, Filtrierung der Obertonreihen, Kontour [sic!], Rhythmus, Tonhöhen, etc. systematisch zu manipulieren. Die

²⁰⁵ Ebenda, S. 29 ff.

Im weiteren Verlauf untermauert Gembris dies an konkreten Beispielen der Forschungssituation und zeigt daran, daß auch die Vergabe monetärer Unterstützung oft recht zweifelhaft ausfällt.

²⁰⁶ Ebenda, S. 29.

²⁰⁷ Nach Gembris sind dies möglicherweise „die letztlich bedeutsameren Fragen.“ Gembris, „100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung“, a. a. O., S. 31.

Ergebnisse könnten Aufschluß darüber geben, welche musikalisch-akustischen Muster jeweils welche emotionalen Stimmungen bzw. Zuschreibungen hervorrufen.“²⁰⁸

Diese ‚technologische‘ Musikanalyse wird weiter unten entscheidende Bedeutung erlangen, wenn es darum gehen wird, die Einflußnahme von musikalischen Objekten in einer Atmosphäre zu beschreiben. Dies bedeutet keinesfalls eine Abkehr von der bisherig ausgeübten Praxis der Musikanalyse und deren ästhetischen Folgerungen. Musikanalyse war, bleibt und wird immer wesentlicher Bestandteil der Musikrezeption sein und als Grundlage der objektorientierten ästhetischen Beurteilung dienen. Auch aus dem Grund der werkorientierten und damit implementiv historisch und formalen Betrachtung ist die tradierte Musikanalyse unersetzlich. Zumal bereits vielfältige Wirkmechanismen aus den historisch begründbaren formalen Gestaltungsprinzipien erklärbar sind. Aber gerade dies bedeutet die Erweiterung der Musikanalyse um eine Wahrnehmungsästhetik hin zum finalen Ziel von gerichteter Methode.

„Wenn eine situative, kontext-orientierte Musikpsychologie zu Aussagen darüber gelangte, unter welchen (zu definierenden) Bedingungen Musik Wirkungen auf den Menschen auszuüben scheint, dann würde zugleich deutlich werden, daß die Voraussetzungen dafür (Einstellung, Bereitschaft, alltags-musikpsychologische Theorien) vor allem im hörenden und erlebenden Subjekt zu suchen sind.“²⁰⁹

Deshalb muß diese Ästhetik der Synmodalität ihren Ursprung und ihren Ort in der Musikpsychologie haben. Dies ist die totale Abkehr von der althergebrachten Vorstellung, daß die Ästhetik, Musikästhetik und Kunstästhetik, alleinige Disziplin der Philosophie ist. Dieser, vielleicht sehr kreativ-experimentellen – manche mögen es illusorische nennen – Ansicht gewahr, ist das folgende kritisch zu hinterfragen.

„Als Psychologe habe ich mich streng an die methodischen Prinzipien unserer Wissenschaft gehalten und mich überall soweit es eben ging, auf die Erfahrung berufen. Infolge dieser Einschränkung ist der ästhetische Aspekt in den Hintergrund getreten. Das bedeutet durchaus keine Unterschätzung des Wertes der Musikästhetik, zumal da ich in der ästhetischen und axiologischen Betrachtungsweise einen der interessantesten Teile der Musikwissenschaft erblicke. Allein, diese Fragestellungen stehen jenseits der Psychologie, und es ist noch fraglich, ob aus ihnen der Musikpsychologie viel Förderung erwachsen kann. Anders steht es mit der

²⁰⁸ Marcel Zentner, Klaus R. Scherer, „Emotionaler Ausdruck in Musik und Sprache.“, in: *Musikpsychologie. Musikalischer Ausdruck*. (= Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie., herausgegeben von Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen, Helga de la Motte-Haber, Band 13), Göttingen etc. 1998, S. 21.

²⁰⁹ Behne, „Zu einer Theorie der Wirkungslosigkeit von (Hintergrund-) Musik.“, a. a. O., S. 22. Hervorhebung im Original.

Bedeutung der *Psychologie* für die Musikästhetik. Hierbei ist vor allem an das *ästhetische Erlebnis* zu denken. Keine noch so tiefe Metaphysik, keine philosophisch noch so vortrefflich begründete Ästhetik kann das musikalische Erlebnis ohne psychologische Gesichtspunkte behandeln. Wird die Psychologie in diesem Punkt vernachlässigt, so wird das der Wissenschaft der Ästhetik zum Verhängnis. Daran kranken die verschiedensten ästhetischen Theorien und Systeme, von der Zeit der Griechen bis zu unseren Tagen. Jede ästhetische Theorie, die auf Allgemeingültigkeit und wissenschaftliche Fundierung Anspruch erhebt, muss von der *Erlebnispsychologie* ausgehen. Ob man nun eine solche grundlegende Disziplin mit dem Namen ‚Psychologische Ästhetik‘ versieht oder ob man sie bloss als ein spezielles Teilgebiet der Psychologie betrachtet, ist für die Sache selbst gleichgültig. Für uns manifestiert sich das Ästhetische in der Schönheit des Werks, das durch die schöpferische Kraft des Künstlers und durch das ästhetische Erlebnis des geniessenden Menschen zum ästhetischen Objekt wird. Einer der beiden Faktoren, das *Erlebnis* des ästhetisch wahrnehmenden Menschen oder das *Kunstwerk*, die Verkörperung der künstlerischen Intuition, der ästhetischen Idee, muss den Ausgangspunkt der Ästhetik bilden. Dementsprechend öffnen sich zu der ästhetischen Betrachtung der Formen und Schöpfungen der Kunst, mithin auch der Musik, zwei Zugänge, und zwar der eine von der *Psychologie*, der andere von der Phänomenologie aus. Stellen wir uns rein psychologisch ein, so wird uns alles das bewusst, was bei der Aufnahme und dem Genuss musikalischer Werke in uns innerlich abläuft, was bei der musikalischen Perzeption *unmittelbar* erlebt wird; bei der phänomenologischen Einstellung hingegen richtet sich das Augenmerk auf das *Werk*, die Struktur, die Form, den Aufbau, auf die sich im Kunstwerk manifestierenden inneren Kräfte. Auf beiden Wegen kann man versuchen, in die ästhetische Sphäre einzudringen.“²¹⁰

Diese Position ist die tradierte Ansicht des Subjekt-Objekt-Dualismus. Will man, wie hier vorgeschlagen wird, die ästhetische Betrachtung in Abhängigkeit der Psychologie bringen, wird dieser alte ‚Fehler‘ weiter fortgeführt, lediglich mit invertierten Vorzeichen. Die Sonderstellung der Psychologie als Grundlagenwissenschaft ist vielfach beschrieben worden. So muß man sich angesichts dieser Tatsache bewußt werden, daß die menschliche Psyche durchaus in der Lage ist, beide Zugangsarten, die psychologische und phänomenologische, zu vereinen. Gerade auch in Anbetracht der Tatsache, daß das erschaffene Kunstwerk wiederum Ausdruck eines psychologischen Zutrittes an das Material ist. Die von Révész angesprochene ‚ästhetische Sphäre‘ ist am geeignetesten in der Aufhebung dieser Diskrepanz zu erreichen. Dem Zugang auf zwei parallel verlaufenden Wegen steht doch nicht das mindeste entgegen, wenn man aus zwei Straßen eine, dadurch breitere und tragfähigere, macht. Die Struktur und

²¹⁰ Geza Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*., 2., unveränderte Auflage, Bern 1972, S. 290 f. Hervorhebungen im Original.

Form, den Aufbau und die sich im Kunstwerk manifestierenden Kräfte sind doch schließlich nur erkennbar, wenn man die Sinne gebraucht. Diese Voraussetzungsfunktion macht die Intelligibilität derart abhängig, daß nur die Auflösung der trennenden Tendenzen auf einem gemeinsamen Weg erfolgreich sein können.

In Korrespondenz mit den neuen Anforderungen die Behne oben an die Musikpsychologie gestellt hat, den ‚zu definierenden Bedingungen‘, ergibt sich bereits, daß die Materialgebundenheit des Kunstwerks mit in diese Wahrnehmungsästhetik einfließen kann. Ein weiterer Vorteil einer solchen innerhalb der Musikpsychologie angesiedelten Ästhetik ist die vollkommene Flexibilität. Sie ist dazu geeignet, mit dem Wissensstand der wissenschaftlichen Psychologie Schritt zu halten und die Impulse, die ihr von der empirischen Forschung geboten werden, in nie dagewesener Weise zu verarbeiten, zu reflektieren und dem Gebrauch zugänglich zu machen.

Der Verweis auf die Ausdrucksästhetik,²¹¹ die dem Bestreben der Verbindung von Form und Ausdruck nachgeht, liegt an dieser Stelle offen zu Tage. Besonders bedeutsam sind an dieser Stelle Autoren wie Friedrich Nietzsche, Ernst Cassirer, Susanne K. Langer und auch Wassily Kandiskij zu nennen. Auch die sogenannte CC-Theorie, von Benedetto Croce (1866-1952) und George Collingwood (1889-1943), sollte an dieser Stelle Erwähnung finden, da sie in exemplarischer Weise explizit von der Stellung des Künstlers ausgeht und nur mittelbar den Ausdruck in der Ontologie des Materials annimmt. Ausgehend von einer Geschichtsphilosophie, wonach der menschliche Geist die eine Wirklichkeit sei, die sich nur durch Geschichte manifestieren kann, entwickeln diese Autoren unabhängig voneinander diese Theorie, die auf drei Hauptsäulen basiert, die Antoon A. Van den Braembusche wie folgt zusammenfaßt:

„[...] das Kunstwerk befinde sich im Geist des Künstlers. Das Wesen der Kunst ist der Ausdruck der Intuition (Croce) oder Phantasie (Collingwood). Eine zweite Grundthese lautet, dieser Ausdruck brauche sich nicht notwendigerweise in ein Kunstprodukt zu veräußerlichen. Mit anderen Worten: das Kunstwerk besteht schon als Ausdruck im Geist des Künstlers und darf nicht mit dem materiellen Objekt identifiziert werden, in dem es sich eventuell veräußerlicht. Eine dritte Grundthese lautet, das wahre Kunstwerk sei für das Publikum nur in dem Maße

²¹¹ Denkt man an dieser Stelle an Synästhesie, so muß man feststellen, daß an der Stelle des empfangenen Reizes (Form) der Synästhetiker einen Ausdruck par excellence ‚produziert‘.

zugänglich, in dem der Betrachter den ursprünglichen Ausdruck des Künstlers neu erlebt (Croce) oder neu schafft (Collingwood).²¹²

Diese doch sehr radikal abstrahierende Ansicht, die an die platonische Ideenlehre erinnert – obgleich bei Platon die Verobjektivierung der Ideen zwingend vorgesehen ist, ist nicht in jedem Punkt zu teilen. Aber, sieht man diese Gedanken vor dem Hintergrund einer hier angestrebten Synmodalästhetik kann zumindest die dritte angeführte Grundthese eine Hilfestellung leisten. Indem an jener Stelle, an der der Rezipient aufgefordert wird die Intuition bzw. Phantasie nachzuerleben bzw. neu zu erschaffen, der Unterschied zwischen Künstler und Betrachter verschwindet. Wird dies aber zur Bedingung von Kunstbetrachtung gemacht, ist ein Dilemma zu konstatieren. Denn nach der ersten Hauptthese ist der Ort des Kunstwerks phänomenologisch der Kopf, Geist des Künstlers. Die sinnliche Erfahrung, bspw. in der Konzertsituation, ist nicht ausschlaggebend für den Kunstanspruch der Musik. Das Paradox ist demnach, daß die Musik nie in die Sphäre der Sinnlichkeit eintreten kann und demnach nicht wahrnehmungsästhetischen, synmodalästhetischen Ansprüchen genügen könnte. Aber dennoch ist das Außerfragestellen des phänomenologischen Unterschieds von Künstler und Rezipient der entscheidende Hinweis auf eine Aufhebung des Subjekt-Objekt-Dualismus.

Zusammenfassend ist bisher aus musikpsychologischer Sicht zu bemerken, daß gewollte Funktion und Wirkung von Musik bzw. von an multimedialer Rezeption beteiligter Musik die Rezeptionsstruktur verändert. Dies ist grundlegend auf eine veränderte Wahrnehmungssituation zurückzuführen. Deshalb ist eine Ästhetik der Wahrnehmung so entscheidend für die zukünftige Etablierung eines neuen Verständnisses der uns umgebenden Kunst. Die Wahrnehmung in voller Gänze und als grundlegendes Moment von zukünftiger Kunstbetrachtung zu respektieren ist Aufgabe von dieser neuen Art von philosophischer Ästhetik und empirischer Kunst- bzw. Musikwissenschaft.

²¹² Antoon A. Van den Braembusche, *Denken über Kunst. Eine Einführung in die Kunstphilosophie.* (= Kunstwissenschaft in der Blauen Eule., Band 12), deutsche Übersetzung von Heinrich G. F. Schneeweiß, Essen 1996, S. 60.

5. Die Ästhetik der Atmosphären.

Die bereits oben angeführte und anscheinend unvermeidbare Subsumierung von Begriffsinhalten zeigt sich auch in der Standardzyklopädie für Philosophie. Hier nun wird das, was eigentlich unter dem Begriff der Synmodalität heraus präpariert wurde, mit Synästhesie gefaßt. Damit ist diese Darstellung sehr weit entfernt vom dem bisher Betrachteten. Auffällig ist, das sei vorausgeschickt, daß hier der mediale Charakter der Kunst im Vordergrund gerückt wird. Kunst hat nicht mehr einem Ziel, einer Erfüllung, der Wahrheit entgegenzustreben; sie hat zu vermitteln. Diese Vermittlung, dies wird ebenfalls sehr deutlich, kann unter Einbeziehung der modernsten Mittel und Praktiken geschehen. So zeigt sich der folgende Ansatz in seiner Weite auch offen für die Werke vergangener Epochen. Dabei ist es gleich, ob es sich um die bildende Kunst oder Musik oder eine andere Kunstgattung handelt. Museumsbauten, wie moderne Operninszenierungen können mit einer Ästhetik der Atmosphäre erfaßt werden.

„In der *Kunst* des 20. Jh. wird unter ‚Synästhesie‘ das primäre Phänomen der Wahrnehmung, nämlich das Wahrnehmen einer Atmosphäre, verstanden, das nicht entsinnlichen Charakter hat, sondern gleichsam intuitiv erfaßt wird. Es geht also nicht mehr nur um die Gestaltung eines Gegenstandes, sondern ‚immer zugleich um die Schaffungen der Bedingungen seines Erscheinens‘.²¹³ Vor allem aber wird in den *Medien* verstärkt auf die synästhetische Erfahrung zurückgegriffen: Die Synthese von Film, Musik und elektronischen Technologien wird eingesetzt, um ein Höchstmaß an Information zu ermöglichen, aber auch an Illusion zu erzeugen, und bringt daher durchaus die Gefahr der Manipulation mit sich [J. Reetze, *Die Realität der Medien*, Diss., 1992].“²¹⁴

Wie hier angezeigt wird, kommt dem Machen der Begleitumstände der Präsentation immer mehr Bedeutung zu. Diese Erkenntnis deckt sich auch mit der Erfahrung, daß bspw. für die Aufführung von Musicals extra neue Spielstätten errichtet werden. So geschehen in Bayern, wo von Josephine Barbarino ein Musicaltheater der Superlative errichtet wurde, um der musikalisch szenische Präsentation des Lebens von Bayernkönig Ludwig II. eine Heimstatt zu geben. Wie es in einem Werbeprospekt für dieses Spektakel heißt, habe sich die Architektin an den Entwürfen von Gottfried Semper orientiert, der das nie realisierte Festspielhaus für

²¹³ Böhme, *Atmosphäre.*, a. a. O., S. 98.

²¹⁴ von der Lühle, „Synästhesie.“, a. a. O., Spalte 772.

Richard Wagner und Ludwig II. in München geplant hatte. Bekanntlich scheiterte dieses Projekt, da Wagner Semper die geistige Unterstützung entzog. In dem betrachteten klassischmodernen Festspielhaus in Neuschwanstein, für das mit enormen Aufwand am Originalschauplatz ein Grundstück am Forggensee bei Füssen aufgeschüttet wurde, fehlt es nicht an Raffinessen wie einem eigenen Bootsanleger oder einer Vorfahrt für Pferdekutschen. Nun stellt sich die Frage nach der Motivation für ein solches Projekt. Man bedenke, daß in der Inanspruchnahme geschichtlichen Bodens, der hier aufgrund der Suggestionskraft extrem funktionalisiert wird, weit mehr zu finden ist als ein bloßes Territorium, das mit Referenz an Wagner und Semper bebaut wurde. Es ist jene Inanspruchnahme des ‚Heraufbeschwörens‘ geschichtlichen Kontinuums das in seinem Anspruch nun doch auch wieder mehr ist als die alleinige Darstellung längst vergangener Zeit. Dies zeigt sich in der wohlkonstruierten Verbindung des ‚klassischmodernen‘ Musical Theaters im ‚Herzen des Königswinkel‘ mit seiner 150 Meter langen Glasfassade. Hier hat das Bestreben dem (kulturellen) Konsumenten ästhetischen, d. h. die Sinne befriedigenden, Genuß bieten zu wollen, in der Abkehr von aller werkorientierten Ästhetik, jenen Höhepunkt erreicht, der sich in der Konstitution einer Atmosphäre offenbart. Sie ist derart an den Ort gebunden, daß das Herauslösen der Musikkomposition, eine Zerstörung dieser Atmosphäre nach sich ziehen würde. In abgemilderter Form läßt sich dieser Sachverhalt der Atmosphäre sicherlich auch bei den Wagnerschen Musikdramen beobachten. Denn hier gilt es immer noch als das Non plus ultra, den Tannhäuser im Bayreuther Festspielhaus zu erleben. Mit dem Unterschied, daß Wagners Tannhäuser in seiner Werkimmanenz dazu befähigt ist, die Örtlichkeit sehr wohl zu verlassen. Hier sieht es aber ganz anders aus. Eine Verlagerung des Musical aus diesem konstruierten Rahmen heraus bedeutet eine Zerstörung seiner eigentlichen Aufgabe: die Atmosphäre für den ästhetischen Genuß perfekt zu halten. Da die klassische Ästhetik sich in solch einem Fall um den Kunstanspruch zu zerfleischen gewöhnt ist und dennoch keine Aussage machen kann, soll hier angedeutet werden, daß das Konzept der Atmosphäre den Unterschied zwischen Kunst- und Kulturanspruch sehr wohl kennt, aber nicht auszuführen vermag und auch nicht ausführen möchte. Hier wird die Umwelt in die Betrachtung einbezogen, gleich ob sie nach dem Gerangel der klassischen Ästhetik in ihrem Bestreben Urteile fällen zu wollen oder zu müssen, kulturvoll oder kunstvoll determiniert ist. Wurde oben der ‚kulturelle Konsument‘ bemüht, dann geschah das in dem Anliegen, die sachliche Umsetzung dieser Musicalproduktion als das zu bezeichnen, was sie ist: nämlich die auf den Kommerz ausgerichtete Form einer Sehnsuchtsbefriedigung. Hier wird dem Konsumenten versucht genau das zu verkaufen, was er sich als Inhalt der längst vergangenen Zeit der großen

Monarchien vorstellt. Die heute längst überflüssige Pferdekutschenauffahrt steht dabei für die Sehnsucht nach dem Ausbruch aus der schnellstlebigen Zeit, die die Menschheit jemals sich selbst aufgebürdet hat. Leider wird aber in dem Bestreben die ‚gute alte Zeit‘ wieder präsentieren und erfahren zu wollen übersehen, daß das kulturelle Gedächtnis höchst selektiv ist und nur die positiven Erinnerungen tradiert und der Versuch der Vergegenwärtigung negativer Fakten ein höchst befremdliches Unterfangen wäre. Schließlich mußten die Pferde gefüttert, ihre Ställe ausgemistet werden. Doch an diese Tatsache mag sich der, die Atmosphäre ‚der guten alten Zeit‘, Konsumierende nur ungern vor dem Musicalbesuch ins Gedächtnis rufen.

Dieses Beispiel mag gezeigt haben, wie mit Atmosphäre gearbeitet wird und wie es um das dem Begriff inhärente Potential als Möglichkeit einheitsstiftender Wirklichkeitsbeschreibung bestellt ist. Dies aber mit dem aus der wahrnehmungspsychologischen Tradition stammenden Synästhesiebegriff in Verbindung zu bringen ist höchst fragwürdig. Wenn die Einheit der Sinne notwendige Bedingung für die Wahrnehmung von Atmosphäre ist, dann sollte dem hier vorgeschlagenen Begriff der Synmodalität gefolgt werden, da er auch den originären Begriffsinhalt von Synästhesie mit umfassen kann.

Das Anliegen, den Atmosphärenbegriff in den Mittelpunkt einer Ästhetik stellen zu wollen, hat bis heute [2002] wenig wissenschaftlichen Nachhall gefunden. Vergegenwärtigt man sich die Inhalte der großen Systemästhetiken, so ist dies doch verwunderlich. Die bisher gemachten Ansätze erschöpfen sich aber, ob der gewaltigen Thematik und Potentialität von ‚Atmosphäre‘, noch keinesfalls in einem umfassenden System. Dies konstatiert auch Sabine Sanio:

„Statt einer in sich kohärenten Theorie hat Böhme [als Hauptautor] bisher lediglich verschiedene Elemente und Aspekte präsentiert, die in einer solchen Theorie Berücksichtigung finden müßten.“²¹⁵

Für die Geschichte dieser neuen Ästhetik, deren Beginn ausschließlich in das 20. Jahrhundert fällt, sind Namen wie Hubert Tellenbach, Hermann Schmitz oder Wilhelm Wundt stellvertretend. Auch wenn Michael Hauskeller zu der Publikation Tellenbachs folgendes bemerkt:

„Die erste größere Untersuchung, die eigens dem Atmosphärenbegriff gewidmet wurde, war Hubert Tellenbachs Studie über *Geschmack und Atmosphäre* aus dem Jahr 1968. Die Arbeit

²¹⁵ Sanio, „Autonomie, Intentionalität, Situation. Aspekte eines erweiterten Kunstbegriffs.“, a. a. O., S. 86.

Tellenbachs ist nicht primär philosophisch ausgerichtet. Vielmehr ist sie der Versuch, ein Erklärungsmodell für bestimmte, mit dem Verlust oder der Wandlung von Geruchs- und Geschmacksempfinden zusammenhängende psychopathologische Phänomene zu finden.²¹⁶

Allerdings arbeitet Hubert Tellenbach die Bedeutung des Geruchssinnes auf theoretischer Ebene als Einflußvariable der Atmosphäre heraus. Seine in vornehmlich drei Abschnitte gegliederte Abhandlung zielt auf, wie zitiert, die Identifikation von krankhaften Veränderungen der menschlichen Psyche. Als Indikator benutzt Tellenbach den Oralsinn (das Schmecken und Riechen), der als Nahsinn eine zusätzliche Funktion habe, die dem anderen Nahsinn, dem Taktilen, abgehe: die lebenserhaltende Funktion. So könne der Oralsinn durch die physiologische Anlage an den Luftwegen nicht ohne Schaden zu nehmen ‚ausgeschaltet‘ werden.²¹⁷ Da Riechen und Schmecken unabdingbar mit dem Atmen verbunden ist, würde die bewußte Verleugnung des Oralsinns unweigerlich das Ersticken zur Folge haben. Allein aus dieser Tatsache lasse sich die besondere Stellung des Oralsinns zur Welt- und Wirklichkeitswahrnehmung ablesen. Erwähnt werden muß die entwicklungspsychologische Deduktion des Oralsinns als vertrauenstiftender Sinn. Dieser Gedanke folgt der allgemeinbekannten Tatsache, daß in der frühkindlichen Phase der Nachwuchs auf den Mutter- und Nestgeruch geprägt wird. Allerdings läßt sich dieses Argument ebenso gut für die akustische Dimension anführen: der Herzschlag der Mutter wird als rhythmisches Strukturelement prä- wie postnatal erlernt und als Maßstab der rhythmischen Gestaltbildung herangezogen. Dies zeigt um so deutlicher, daß Synmodalität bereits in der Phase der Prägung und Adoleszenz, noch vor aller Ratio, von großer Bedeutung für die Welterfahrung ist und mit der Gesamtheit aller Sinneswahrnehmung – der Synmodalität – eine basale Sinnschicht vermittelt wird, deren Inhalte als Stammrepertoire menschlicher Prädikativismen memoriert werden.

So müssen in der Tat die von Hermann Schmitz, Gernot Böhme und Michael Hauskeller gebotenen Ansätze am ergiebigsten für die angestrebte Ästhetik erscheinen. Wie bereits mit dem ‚intuitiven Erfassen von Atmosphäre‘ angedeutet, bringt dies einige anfängliche und äußerst eminenten Problemstellungen mit sich.

„Unbestimmt sind Atmosphären vor allem in bezug auf ihren ontologischen Status. Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren. Man weiß auch nicht so recht, wo sie sind. Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen. Aus der häufigen, eher

²¹⁶ Hauskeller, *Atmosphären erleben.*, a. a. O., S. 15 f. Hervorhebung im Original.

²¹⁷ Vergleich dazu: Hubert Tellenbach, *Geschmack und Atmosphäre.*, Salzburg 1968, S. 14.

verlegenen Verwendung des Ausdrucks Atmosphäre im ästhetischen Diskurs kann man schließen, daß er auf etwas verweist, das ästhetisch relevant ist, dessen Ausarbeitung und Artikulation aber aussteht.²¹⁸

Die Idee, den Begriff der Atmosphäre in den Mittelpunkt einer ästhetischen Theorie zu stellen ist naheliegend und trotzdem in der Vergangenheit nicht sonderlich in Erwägung gezogen worden, muß Böhme doch feststellen, daß er „[...] im ästhetischen Diskurs häufig vorkommt, aber kein Begriff der ästhetischen Theorie“ ist.²¹⁹ Von Vorteil erachtet Böhme dann auch folgerichtig die Arbeiten von Walter Benjamin der, allerdings aus einer anderer Motivation heraus, den Begriff der ‚Aura‘ gewissermaßen für Böhme antizipiert.

„Gleichwohl gibt es einen Begriff, der gewissermaßen ihr Platzhalter in der Theorie ist, nämlich den Begriff der Aura, wie ihn Walter Benjamin eingeführt hat. Benjamin versuchte mit dem Begriff der Aura jene Atmosphäre der Distanz und des Achtungsgebietenden zu bestimmen, die originale Kunstwerke umgibt. Er hoffte damit, den Unterschied zwischen einem Original und seinen Reproduktionen angeben zu können, und glaubte, eine allgemeine Entwicklung der Kunst durch den Verlust der Aura bestimmen zu können, der durch den Einzug von technischen Reproduktionsverfahren in die Kunstproduktion sich ergäbe.“²²⁰

Böhme sieht im Gegensatz zu Benjamin die Wiederholbarkeit der Aura gegeben und kritisiert Benjamin im Sinne einer *petitio principii*,²²¹ denn so stellt sich der Benjaminische Begriff der ‚Aura‘ wie folgt vor:

„Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura [die Verankerung des Kunstwerkes in die durch Raum und Zeit charakterisierte Tradition] an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“²²²

Die Schwierigkeit der Korrelation beider Auffassungen besteht in der von Benjamin, nach Böhme, paradoxen Genese des Aura-Begriffes. So entwickelt ihn Benjamin aus einer Naturvorstellung²²³ heraus und wendet diese dann aber, nach Böhme unstatthaft, als

²¹⁸ Böhme, *Atmosphäre.*, a. a. O., S. 22.

²¹⁹ Ebenda, S. 25.

²²⁰ Ebenda, S. 25.

²²¹ Vergleich dazu: ebenda, S. 27.

²²² Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.*, 27. Auflage, Frankfurt am Main 2001, S. 15.

²²³ Eben die soeben zitierte „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ die nach Böhme sehr richtig das „Phänomen des Fernseins, das auch an nahen Dingen spürbar sein kann. Das ist die Unerreichbarkeit und Distanz, die an Kunstwerken spürbar wird.“
Böhme, *Atmosphäre.*, a. a. O., S. 27.

Echtheitskriterium an Kunstwerke an.²²⁴ Aber auch reproduzierte Kunstwerke haben eine Aura und dieses läßt Böhme zu folgendem Schluß kommen:

„Die Aura selbst ist nicht einmalig, sondern wiederholbar.“²²⁵

Und dieser Auffassung ist Folge zu leisten, wenn man die Funktion der Begriffe Aura bzw. Atmosphäre in der von Böhme angestrebten neuen Ästhetik verstehen will. Atmosphäre zeichnet sich durch keine konkrete Zuordnung im Sinne des Objekt-Subjekt-Dualismus aus. Sie zeichnet sich in dem Bestreben aus, diesen Dualismus zu integrieren. Den Nachweis für diesen Umstand, Atmosphären aus dem Kontinuum des Hintergrundes heraus sichtbar zu machen, sucht Böhme an der Kunst der Avantgarde zu führen.

„Es ist der Avantgarde nicht gelungen, die Aura abzuwerfen und dadurch aus den heiligen Hallen der Kunst ins Leben hinauszutreten. Aber gelungen ist ihr zweifellos, die Aura von Kunstwerken, ihren Heiligenschein, ihre Atmosphäre, ihren Nimbus zu thematisieren. Damit wurde klar, daß, was ein Kunstwerk macht, nicht durch seine gegenständliche Eigenschaften allein erfaßt werden kann. Aber was darüber hinausgeht, dieses *Mehr*, die Aura, blieb dadurch noch völlig unbestimmt. *Aura* bezeichnet gewissermaßen Atmosphäre überhaupt, die leere charakterlose Hülle seiner Anwesenheit.“²²⁶

Der Vorgang der Auratisation ist bei postmodernen Kunstwerken, wenn sie von Alltagsgegenständen zu Kunstwerken erklärt werden, ein künstlerischer Akt. Das exemplarische Beispiel, das Böhme selbst auch anführt, ist das Konzept des ‚Ready-made‘ in seiner Ausprägung von Marcel Duchamps. Der Nimbus der Gegenständlichkeit wird wohl kaum anderswo besser angesprochen als hier. Es zeigt sich hier besonders anschaulich die Etablierung der Atmosphäre im Raum. Und dies in verschiedenartiger Weise. Zuerst wird an den Raum der Herkunft des Objektes erinnert. Durch die Erklärung und das Erhöhen in den Raum der Kunst ist eine Umkehr des Verhältnisses festzustellen. Aber auch in anderer Weise, nämlich der Wertung dieser Räume, zeigt sich die von Böhme gemeinte Auratisation. Boris Groys bewertet dies weiterführend in dem Kontext des Neuen in der Kunst.

„Der Vorzug des Ready-made besteht darin, daß es die beiden Wertebenen in jeder einzelnen Arbeit anschaulich demonstriert. Wird ein bestimmtes Objekt dem profanen Raum entnommen und eindeutig als solches erkannt, daraufhin aber in den Kontext der valorisierten Kunst gestellt, dann wird damit jede Illusion einer organischen Synthese aus Valorisiertem und Profanem

²²⁴ So schreibt Benjamin: „[...] was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“

Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.*, a. a. O., S. 13.

²²⁵ Böhme, *Atmosphäre.*, a. a. O., S. 27.

²²⁶ Ebenda, S. 26. Hervorhebungen im Original.

ausgeschlossen, das beides umfassen und sich unmittelbar in der Arbeit manifestieren könnte. Beide Auffassungsebenen des Ready-made werden vom Valorisierten und Profanen gleichermaßen suggeriert, doch sie verschmelzen keineswegs, werden nicht aufgehoben und bilden keine Einheit.“²²⁷

Da das Ready-made auf den Raum der, wie hier ausgedrückt, valorisierten Kunst angewiesen ist, als kontrastive Voraussetzung und um dadurch ihre Berechtigung zu erleiden, konnte sie auch nicht aus den von Böhme beschriebenen ‚Hallen der Kunst ins Leben‘ hinaustreten und damit den von ihm propagierten Schritt von einer herkömmlichen Ästhetik²²⁸ zu einer ökologischen Naturästhetik leisten. Daß hierfür auch ein Gutteil Rezeptionsgeschichte mit Verantwortung zeichnet steht zumindest auch für Groys außer Frage.

„Mit der Zeit aber, als Duchamps Ready-mades und die Ästhetik des Ready-made überhaupt einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte einzunehmen begannen, wurde bei ihrer Beschreibung weniger die Abwertung der Kunst betont als vielmehr die Aufwertung des Profanen; folglich wich auch der pessimistische Tonfall allmählich einem durchaus optimistischen.“²²⁹

Daß mit dem Begriff der ‚Atmosphäre‘ nicht nur eine für die klassische Ästhetik spezifizierende Vokabel eingeführt wird, nämlich für jene bisher an dem ästhetischen Urteil mitwirkende interpersonalen Subjektivismen, zeigt Böhme hier auch an der neuen Forderung an die Kunst und damit der Ästhetik. Nämlich der ästhetischen Bewertung des Lebens, der Natur, der Umwelt. Böhme selbst geht weiter: bis hin zur Alltagsästhetisierung als erster Aufgabe von Kunst und Kultur.²³⁰

An dieser Stelle steht ein weiterer von Böhme in den Mittelpunkt der Diskussion gerückter Begriff: der der ‚ästhetischen Arbeit‘. Auch an diesem Begriff zeigt sich das nicht nur vermittelnde sondern integrative Moment von Atmosphäre. Sie, die ästhetische Arbeit, stellt gewissermaßen das Aktive in einer Atmosphäre dar. Wurde dieser Begriff hier in der Nähe der Alltagsästhetisierung eingeführt, so geschieht dies aus dem Bestreben heraus zu zeigen, daß die Theorie der Wahrnehmung als Ästhetik Anspruch auf Umfassendheit erhebt. So wird die Kunst als Teil der Ästhetik begriffen.²³¹ Bei der ästhetischen Arbeit wird dem

²²⁷ Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie.*, München, Wien 1992, S. 75.

²²⁸ Böhme wird nicht müde zu betonen, daß die herkömmliche Ästhetik von der Frage nach der Kunst vollständig beherrscht wird, eine Theorie des Kunstwerks ist. Damit soll aber nicht angenommen werden, daß Atmosphäre lediglich in solch einer ökologischen Naturästhetik Bedeutung erlangt.

²²⁹ Groys, *Über das Neue.*, a. a. O., S. 78.

²³⁰ Vergleich dazu: Böhme, *Atmosphäre.*, a. a. O., S. 16.

Hier schreibt Böhme von der heute bereits existenten bewußten Schaffung von Atmosphären und deren Funktion im Alltag, bspw. in Kaufhäusern.

²³¹ „Sie ist [...] nicht mehr das primäre Thema der Ästhetik, sie ist nur eine besondere Form ästhetischer Arbeit.“

Ebenda, S. 16.

produzierenden Künstler die „Herstellung von Atmosphären“ ebenso abverlangt wie dem Produzenten, Architekt, Tischler, Gärtner, allgemein.²³² Produzent zu sein heißt aber gleichzeitig aufzunehmen, zu rezipieren. Und so ist auch zu verstehen, wenn Böhme schreibt:

„Auf seiten der Rezipienten ist sie [die ästhetische Arbeit] eine Theorie der Wahrnehmung im unverkürzten Sinne. Dabei wird Wahrnehmung verstanden als die Erfahrung der Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebungen.“²³³

Nun könnte eingewendet werden, daß ‚Herstellung von Atmosphäre‘ Spezialisierungen eines Architekten, Tischlers oder Gärtners im Sinne des Herstellens von Objekten erfordert. Dieser Einwand wendet sich ab, denn „ästhetische Arbeit vollzieht sich in der Gestaltung dieser Umwelt.“²³⁴ Die Gestaltung der Umwelt wird von Produzent und Rezipient in ihren Lebensäußerungen und in ihren Ergebnissen bestritten, wonach Produzent und Rezipient in ihrer Leiblichkeit und vor allem Sinnlichkeit sich darstellen. Demnach ist wieder der Subjekt-Objekt Dualismus präsent, der aber nun entschärft werden kann.

5.1. Subjekt und Objekt in der Atmosphäre.

Deshalb stellt sich die Frage, in welcher Beziehung Subjekt und Objekt in der Atmosphäre stehen, bzw. welche sie eingehen. Wenn das Subjekt auf das Objekt mit emotionaler Betroffenheit bzw. wie Hermann Schmitz es genannt hat mit affektiven Betroffensein reagiert, dann liegt der erste Fall atmosphärischer Beziehungnahme vor. Entscheidend ist hier allein das auf der Seite des Wahrnehmungssubjekts stehende Gefühl. Interessant ist, daß das Aktiv beim Subjekt selbst liegt, aber nicht aktiv ausgeführt wird – denn dieses Gefühl, besser bekannt unter dem Stichwort des ‚ersten Eindrucks‘, basiert auf der Abhängigkeit der Emotion von der Wahrnehmung. Es ist spontan und unwillkürlich, ist vollkommen unabhängig von der Intention und Art des Objektes. Das eine solche gefühlvolle Antwort auf die Wahrnehmungssituation gewissermaßen zwangsläufig ist, begründet sich auf der Einsicht, daß das ausgelöst antwortende Gefühl, „nicht ein vom Subjekt ‚bloß‘ Hinzugefügtes, sondern ein *Angerührtsein* durch die Wirklichkeit der Dinge [...]“.²³⁵

Um bei dem eingeführten Beispiel der Oper *La Traviata* zu bleiben, führt sich der dritte Akt an. Violette stirbt in Paris. Je nach Ausdruckswillen der Inszenierung entweder in ihrer Wohnung oder im Krankenhaus, beides natürlich in dem betreffenden Opernhaus

²³² Ebenda, S. 25.

²³³ Ebenda.

²³⁴ Ebenda, S. 15.

²³⁵ Hauskeller, *Atmosphären erleben.*, a. a. O., S. 49. Hervorhebung im Original.

aufgebaut und in Szene gesetzt. Beide Objekte lösen unterschiedliche emotionale Betroffenheit beim den Wahrnehmungssubjekten aus, ohne das die Objekte selbst diese Gefühle stellvertretend unterhalten müßten. Diese Induktion von Gefühlen aus der Wahrnehmung eines Objektes, aus dessen Dinghaftigkeit und Materialgebundenheit heraus kann durch die unterschiedlichen Formen von intermodaler Analogie oder Synästhesie geschehen. Beispielhaft sind hier assoziative Verbindungen, bedingt durch die Geschichtlichkeit des Selbst und der Geschichtlichkeit der Wahrnehmung des Selbst. Illusionäre Verbindungen können sich als Ausdruck des kreativen Umgangs mit dieser Wahrnehmung der Atmosphäre einstellen. Die synästhetische Wahrnehmung eines Synästhetikers wiederum, möglicherweise das Resultat der dargestellten Farbigkeit die eine auditive Empfindung hervorruft, könnt eine entgegengesetzte atmosphärische Wirkung schaffen.

Anders stellt sich die Sachlage dar, wenn das Objekt in seiner Mächtigkeit ein dezidiertes Gefühl dem Wahrnehmungssubjekt zu vermitteln sucht. In diesem Fall kommt man gewissermaßen nicht umhin, das präsentierte dem Objekt Anhaftende zu empfinden bzw. wahrzunehmen. Entscheidend ist, wenn man so sagen darf, die Intention des Objektes, dessen zweckorientierter Einsatz. Umgangssprachlich drückt sich das in der Vokabel des ‚gefangen seins von etwas‘ aus. Wissenschaftlich drückt man diese Versunkenheit mit dem Wort ‚Kontemplation‘ aus, das in seiner Übersetzung des lateinischen ‚contemplatio‘ mit Beschauen, Ansehen und Erblicken, weit mehr aussagt als die alleinige visuelle Wahrnehmung. Vielmehr ist das Nachdenken und das geistige Versunkenheit in etwas, in ein Objekt, gemeint. Erhellender wird dies auch durch den ursprünglichen Gebrauch von Kontemplation im religiösen und kultischen Kontext. Die Versunkenheit in Werk und Wort Gottes bzw. einer Gottheit bezieht sich auf ein objekthaftes Gegenüber. Die Grenze zum Meditativen ist nah und es ist bezeichnend, daß in diversen kultischen Handlungen sich die Kontemplation in einem Objekt über die Meditation bis hin zu Ekstase und Trance verfolgen läßt. Freilich bezeichnen diese Formen, die bis zum Fanatismus reichen können, nicht mehr den ursprünglich ‚stillen‘ Inhalt des Kontemplativen. Wenn auch der Bogen an dieser Stelle sehr weit gespannt ist, so geschah dies aus dem Bestreben heraus, die mögliche Mächtigkeit eines Objekts zu zeigen.

Es sei noch ein Wort zu Entitäten, wie bspw. die Naturerscheinung der Nacht, als Objekte, die nun nicht unbedingt dinglichen und stofflichen Charakter tragen, gesagt. Charakteristisch für solche Erscheinungen ist ihr Prozeßcharakter. Alfred North Whitehead faßt dies zusammen:

„Zwei Bedingungen müssen erfüllt sein, wenn eine Entität als Objekt in einem Erlebensprozeß fungieren soll: (1) Es muß sich um eine schon *vorher existierende* Entität handeln, und (2) muß sie vermöge ihrer Vorgängigkeit erlebt werden, d. h. als etwas *Gegebenes*. Das Objekt muß also etwas sein, was in den Erlebensprozeß aufgenommen wird, nicht aber ein *Modus* des Aufnehmens, oder etwas, was in diesem Vorgang erst erzeugt wird.“²³⁶

Hier wird der Grundansatz dieser Arbeit prägnant formuliert, daß nämlich der Wahrnehmungsprozeß, ob synästhetisch oder nicht-synästhetisch – in jedem Falle aber synmodal – verantwortlich für das Erzeugen im Vorgange von Atmosphäre ist.

Genau an der Annahme oder der Ignoranz gegenüber der Mächtigkeit von Objekten bzw. Entitäten können sich positive oder negative Wertungen der Atmosphäre anschließen. Diese Wertung ist aber keinesfalls im Sinne von Bewertung zu verstehen. Vielmehr versteht es sich in dem bereits oben angeführten Sinn, daß:

„Gedanken und Wahrnehmungen bleiben nie ganz im abstrakten Sinne ‚kognitiv‘, sondern werden zugleich von unserem Gehirn bewertet und mit einem emotionalen Grundcharakter versehen.“²³⁷

Im Grunde kann eine Ästhetik der Atmosphäre keine Urteile oder Normen als Bewertungskriterien aufstellen, denn das würde bedeuten, die eigene Wahrnehmung zu kritisieren bzw. dies überhaupt zu können. Eine Atmosphäre kann nur deskriptiv, niemals normativ sein.

Als Nota ist zu bemerken, daß hier andere Subjekte selbst zum ‚Objekt‘ der Wahrnehmung ‚mutieren‘ können. Diese Mutation wird erklärlich durch die Akzeptanz des Gegenüber als Wahrnehmungsgegenstand und der Einsicht in die eigene Intentionalität, d. h., erkennen bzw. wahrnehmen zu wollen. Negativ ausgedrückt, teilt dies Böhme unter dem Stichwort des „Bedeutungsverfalls“ wie folgt mit:

„Dies ist die bekannte Erfahrung der Entfremdung, in der einem die Welt nichts mehr zu sagen hat, die Menschen einem fremd werden, potentiell sogar dinglichen Charakter annehmen.“²³⁸

Sieht man die inszenatorische Gegebenheit des Bühnenbildes in der Intentionalität des Objektes, so steht hier der Transport von Gefühl(en) in den Raum, in die Atmosphäre im Vordergrund. Bei der Wahrnehmung des Subjektes kann es aber hier durchaus zu ablehnender

²³⁶ Alfred North Whitehead, *Abenteuer der Ideen.*, übersetzt von Eberhard Bubser, Frankfurt am Main 2000, S. 330.

²³⁷ Emrich, Schneider, Zedler, *Welche Farbe hat der Montag?*, a. a. O., S. 67.

²³⁸ Gernot Böhme, „Kommunikative Atmosphären.“ in: *Eine Rose für Jochen Bockemühl. Zu seinem 70. Geburtstag am 18. November 1998.* (= Sonderheft der Elemente der Naturwissenschaft.), Dürnau 1999, S. 66.

Haltung und Verweigerung dieser Tatsache kommen. Entscheidend ist, daß das Objekt in die Atmosphäre aufgrund seiner Materialgebundenheit wirkt. Die Wirkung einer Wohnung differenziert sehr wohl von der Wirkung einer Krankenzimmers. Es ist ein entscheidender Unterschied, ob die dem Material beigelegte Bedeutung in ihrer gesellschaftlichen Erfahrbarkeit so mächtig ist, daß die sogenannte geschichtliche Wahrnehmung zuerst in den Vordergrund tritt. In Worten: Bedient sich der Bühnenbildner einer beliebigen Wohnungsdarstellung wird wohl eher der oben genannte Fall eintreten. Wird hingegen die Darstellung in die Wohnräume des Präsidenten von Amerika bevorzugt, dann tritt wohl eher der hier beschriebene Fall ein, nämlich daß die Wahrnehmung der Mächtigkeit des Objektes dem Subjekt gar nicht erst die Chance der personellen Referenz zugesteht. Und so ist es notwendig die Wirkungsmechanismen des Dinges zu verstehen. Böhme hat dieses Problem der Ontologie des Objekts im Zusammenhang mit einer Theorie der Wahrnehmung mit dem Terminus der „Ekstasen des Dings“²³⁹ eingeführt. Für Synästhetiker ist die Mächtigkeit der die Atmosphäre bestimmenden Objekte ebenfalls wahrnehmbar:

„Mit den Nachteilen, z. B. daß ich leicht unkonzentriert werde bei sehr intensiven Gesprächen, weil eben soviel mehr bei mir ‚ankommt‘ – ich spüre auch stärker als viele andere die unausgesprochenen ‚atmosphärischen‘ Dinge –, kann ich inzwischen gut umgehen.“²⁴⁰

Die dritte Möglichkeit ist, daß sich das Gefühl, resultierend aus der Einflußnahme von Objekt und Subjekt, selbst verobjektiviert und als solches wahrgenommen wird. Bei diesem Fall atmosphärischer Beziehungnahme liegt der Idealfall des Zusammentreffens von Subjekt und Objekt vor. Hier liegt der Schwerpunkt weder beim Objekt noch beim Subjekt. Hinter diesem Gedanken steht die Möglichkeit von leiblicher Kommunikation, bspw. der zwischen Produzent und Rezipient. Es wird nicht in einer kausalen Beziehung an die Auslösung eines Gefühls gedacht oder an die Unterhaltung bzw. Übernahme eines vom Objekt intendiert zu vermittelnden, sondern an beides in Einheit. An dem von Zuschauer eingenommenen rezeptiven Platz stellt sich ein die Situation betreffendes absolutes Verständnis ein. Er akzeptiert Form und Inhalt des in der Atmosphäre präsentierten und vermittelten Gefühls. Dies an einem Beispiel zu erläutern muß scheitern, denn es müßte beschrieben werden, wie ein Subjekt in voller Befriedigung und der Gewißheit des Ideals eine Präsentation erlebt hat.

Daß Objekte auf diese Art und Weise nicht miteinander interagieren können, kann allerdings nicht als selbstverständlich unkommentiert gelassen werden. Für gewöhnlich wird angenommen, daß Objekte auf der Ebene der Wahrnehmung interagieren. Hier muß das

²³⁹ Böhme, *Atmosphäre.*, a. a. O., S. 33.

²⁴⁰ Margarete Kloos, „Meine Welt ist immer bunt.“ in: *Welche Farbe hat der Montag?*, a. a. O., S. 124.

Problem einer prädikativen Zuschreibung an eine Atmosphäre ohne ein wahrnehmendes Subjekt in das Blickfeld rücken. Beispielhaft ausgedrückt: Ist es möglich, daß eine Atmosphäre per se prädikativ sein kann. Um dies beantworten zu können, muß eine Unterscheidung des Gefühls in objektives Gefühl und subjektives Gefühl vorgenommen werden.

„Objektive Gefühle sind gemäß § 150a nicht oder wenigstens nicht immer auf affektives Betroffensein angewiesen, und erst recht wäre es ein komischer Unsinn, den Objekten, denen objektive Gefühle anhaften, deswegen ein affektives Betroffensein von diesen zuzumuten, also ob z. B. der selige Abendhimmel Seligkeit oder die leidenschaftlich düstere Gewitterwolke Leidenschaft oder Zorn fühlte.“²⁴¹

Diese sehr fruchtbare Differenzierung bietet allerdings gleichviel Chance wie Gefahr. Richtig ist die Ablehnung des Anthropomorphismus, also die Vorstellung von der Übertragung menschlicher Eigenschaften und Gestaltzüge auf nichtmenschliche Wesen oder Dinge, als Fehler der allgemeinen Umgangssprache.²⁴² Falsch hingegen ist, daß „objektive Gefühle [...] nicht oder wenigstens nicht immer auf affektives Betroffensein angewiesen“ sind. Denn ein affektives Betroffensein ist ein Gefühl, ausgelöst wovon auch immer. Es wäre demnach sinnvoller für den Terminus des ‚objektiven Gefühls‘, der ja gerade das Gefühl bezeichnen soll, welches ein Ding unterhält, einen adäquateren Ausdruck zu finden. So wird ein Affekt durch von etwas in einem Raum Befindlichen ausgelöst. Dieses auslösende Etwas, Dingen anhaftend, soll später mit einer veränderten Ontologie des Dinges erklärt werden. Michael Hauskeller findet hierfür, im Anschluß an seine These von Atmosphäre als gespürte Anwesenheit, den Begriff der ‚atmosphärischen Ekstasis‘.

„Die In-Besitz-Nahme eines bestimmten Wahrnehmungsraumes durch ein Ding nenne ich in Anlehnung an Gernot Böhme (1993) atmosphärische Ekstasis.“²⁴³

Bereits hier zeigt sich die notwendige Bedingung eines Subjektes um eine Atmosphäre konstituieren zu können. Ohne dieses verbleiben die Objekte ausschließlich in einem Raum.

²⁴¹ Hermann Schmitz, *Der Gefühlsraum*, (= System der Philosophie., herausgegeben von demselben, Band 3, Teil 2) 2. Auflage, Bonn 1981, S. 369.

²⁴² Vergleich dazu: ebenda.

²⁴³ Hauskeller, *Atmosphären erleben*, a. a. O., S. 34.

5.2. Subjektiv, Objektiv, Synjektiv.

Es ist bereits ausreichend darauf insistiert worden, daß der ewige Dualismus von Objektivität und Subjektivität keiner Dichotomie, d. h. einer Untergliederungsmöglichkeit von einem Oberbegriff in einen Unterbegriff und seinem Gegenteil, gewichen ist. Ein eigener Oberbegriff für diese beiden Kategorien ist nicht gefunden worden. Ein kreativer Gedankengang soll diesem Problem nahekommen, ist es doch die Ursache für das letztendliche Scheitern aller Bemühungen um eine Einheit in der Diskussion. In allen Lebensbereichen wird das Problem dieser beiden Pole zitiert und bemüht.²⁴⁴ Um es vorweg zu nehmen: die Entitäten von Subjekt und Objekt per se sollen keineswegs in Frage gestellt werden. Entscheidend ist das Verhältnis zwischen beiden. Die Relation soll in einem angemessenen Vokabular wiedergegeben werden.

Unter ‚subjektiv‘ werden die zu einem Subjekt bzw. zu einem Individuum gehörende Bewußtseinszustände und die Erkenntnis derselben durch Introspektion verstehen. Dem entgegengesetzt wird unter ‚objektiv‘ jenes verstanden, was den Gegenständen, den Dingen zukommt oder aber auch ein von subjektiven Vorstellungen und Interessen unabhängiges Merkmal des Gegenstandes oder Urteils, dessen Gründe für jedes vernünftige Wesen gültig sind. Somit ist das Objekt der Gegenstand des Erkennens und damit des Wahrnehmens, Denkens und Handelns. Es ist dem Subjekt, also dem denkendem Ich entgegengesetzt. Diese Gestaltung der Termini ist seit der kritischen Philosophie Immanuel Kants bekannt und wird auch so gebraucht. Als Nota ist hier anzuführen, daß in der antiken und scholastischen Philosophie der zugrundeliegende Gegenstand als ‚subjectum‘ bezeichnet, welches sich im Vorstellenden ‚objiziert‘. Johann Gottfried Leibniz dachte die These an, die sich wie angeführt bei Kant voll entfaltete, daß das zugrundeliegende Prinzip des Erkennens im Erkennenden zu suchen ist. Dies hat zur beschriebenen Wendung der Bedeutungen geführt.²⁴⁵

Das die oben beschriebene Relation auf Seiten des Subjekts nicht statisch ist, ist mit dem Begriff der ‚ästhetischen Arbeit‘, als aktiven Prinzip, beschrieben worden. Weiter unten

²⁴⁴ So auch in der bereits zitierten Studie zur Untersuchung des Lernverhaltens bei Musik: „Zum einen müssen erst die relevanten Indikatoren der ‚subjektiven‘ Bewertungsprozesse herausgearbeitet werden und zum anderen ist der Zusammenhang bzw. die Korrespondenz zwischen ‚subjektiven‘ und ‚objektiven‘ Indikatoren als offenes Problem zu betrachten.“
Drewes, Schemion, „Lernen bei Musik: Hilfe oder Störung? – Eine experimentalpsychologische Analyse einer pädagogisch-psychologischen Kontroverse.“, a. a. O., S. 48.

²⁴⁵ Weiter ist auszuführen, daß in der modernen philosophischen Logik der Begriff ‚Objekt‘ keine eigenständige Bedeutung besitzt. Er wird synonym mit den Begriffen ‚Gegenstand‘ bzw. konkreten oder realen ‚Ding‘ verwendet.

werden dann Ausführungen zum Einfluß der Objekte in die Atmosphäre folgen, die dieses Motiv der Einflußnahme ebenfalls aufnehmen.

Da für diesen Gedankengang und für die sich anschließende Diskussion – ob der philosophischen Traditionen wie Objektivismus, Subjektivismus und Eklektizismus – das geeignete Vokabular fehlt, soll an dieser Stelle, als Teil des oben angeführten ‚ kreativen Gedankengangs‘ ein neuer Ausdruck, mit all seinen grammatikalischen Flexierungen, eingeführt werden: der des Synjektivs. Etymologisch ist dieses Kunstwort eine Schöpfung aus den beiden aufgezeigten Polen subjektiv und objektiv: resp. Subjekt und Objekt. Das Präfix ‚Syn-‘ zeigt die Verschmelzung an.

Michael Hauskeller hat in seinen Studien zur Atmosphäre den ‚offensichtlichen Zirkel‘ zwischen Objekt und Subjekt erkannt und versucht ihn in einer dynamischen Korrelation zu erklären:

„[...] das ganze Spektrum der sinnlichen Erscheinungscharaktere, läßt uns nicht gleich: immer aufs neue macht es uns zu dem, was wir sind. Zwischen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung besteht eine unauflösliche Korrelation derart, daß mit der äußeren Erscheinung der Welt auch wir uns verändern, wie umgekehrt unsere Welt sich notwendig mitverändert, wenn wir uns verändern. [...] der offensichtliche Zirkel zeugt nur von der Unhaltbarkeit eines primären Substanzen-Dualismus zwischen Subjekt und Objekt. Entscheidend ist eben das *Zwischen*, denn die ursprüngliche Tatsache ist weder Subjektivität noch Objektivität, sondern mein Mich-Finden-in-einer-Welt. [...] Die Welt ist für mich in ihrer Gegebenheit immer mehr als bloße Erscheinung, ist erscheinende *Welt*, eben kein Traum, sondern erlebte Wirklichkeit (d.i. Wirksamkeit).“²⁴⁶

Der ‚ unauflöslichen Korrelation‘ eine Benennung zuzuführen: dies will der Begriff des Synjektivs. Ausdruck des Synjektivs ist die Einlösung der Ereigniswelt und der Erlebniswelt in der gemeinsamen Wirklichkeit von Atmosphäre. Ist mit der Vokabel der ‚Ereigniswelt‘ eine objektive Infizierung bzw. Inanspruchnahme der Wirklichkeit, mit der Vokabel der ‚Erlebniswelt‘ eine subjektive, gemeint, so läßt sich eine Synthese in der synjektiven Qualität von Wirklichkeit herstellen. Die Atmosphäre, aber auch die eineindeutige Ausprägung in der Situation, können hierfür exemplarisch herangezogen werden. Sie stellen den wahrnehmbaren realen Niederschlag des theoretischen Synjektivs dar. Nicht eine Verweigerung des Objekts im Sinne des Subjektivismus und umgekehrt die Verneinung des Subjekts im Objektivismus bringen eine Lösung. Nur die Akzeptanz der prädikativen, adjektivisch beschreibbaren, Atmosphären in ihrer synmodalen Wahrnehmbarkeit. Nach dem hier eingeführten neuen

²⁴⁶ Hauskeller, *Atmosphären erleben.*, a. a. O., S. 163. Hervorhebungen im Original.

Vokabular ist die angesprochene synthetische Funktion der Atmosphäre nichts anderes als das Synjektiv; das Integral von Subjekt und Objekt. Bei der synjektivische Qualität von Atmosphäre handelt es sich keineswegs um eine dialogische Struktur, vielmehr ist das Synjektiv eine fest beschreibbare Größe. In ihrer Entstehung muß natürlich die Interaktion in vollem Umfang, d. h. in objektiver sowie subjektiver Hinsicht, herangezogen werden; das Resultat ist aber ein feststehendes. Beispielsweise ist allenorten zu beobachten, daß eine einmal gemachte Bemerkung nur durch spätere Relativierung be- oder entkräftet werden kann. Die Einmaligkeit aber einer einzigen Raum-Zeit-Konfiguration unter Mitwirkung des Wahrnehmenden wie weiter unten erklärt werden wird, ist eine Atmosphäre ohne wahrnehmendes Subjekt nicht möglich ist synjektiv.

Hinsichtlich der Diskussion um Atmosphäre in Einheit mit Wahrnehmung wird zur Einleitung der Erklärung das folgende Gedankenexperiment auf der Grundlage der empirischen Kunstrezeption vorgenommen. Bei der ersten und zweiten Aufführung eines Philharmonischen Konzerts tritt ein und derselbe Mensch als Rezipient in den Präsentationsraum – aber mit je unterschiedlichen Erfahrungshintergründen, die diese Situationen beeinflussen. Rein subjektiv können diese unterschiedlichen Erfahrungshintergründe darauf festgemacht werden, daß die intrapersonale Stimmung, durch Emotionen, Affekte und dergleichen verändert wurden. Das Gewissen und das Gemüt haben sich gegenüber dem ersten Konzertbesuch verändert.

Rein objektiv kann die gegenüber dem ersten Konzertbesuch veränderte Erfahrungsperspektive dadurch bedingt sein, daß die künstlerische Interpretation Differenzen aufweist, der Konzertbesucher eine veränderte (objektive) Grundlage für seine (subjektive) Wahrnehmung vorfindet. Wie bereits oben angesprochen, hat sich hier die Situation aufgrund der variablen Parameter, sowohl in subjektiver wie objektiver Hinsicht, konkretisiert bzw. aktualisiert. Der daraus zu ziehende Schluß ist, daß die gleiche Atmosphäre, die gleichen Bedingungen der Erscheinung, zurücktreten zugunsten einer aktuellen Situation. Diese zeigt, daß die Situation eine Momentaufnahme der Atmosphäre darstellt. Wenn man dies bedenkt, kommt man zurück auf den Begriff der Atmosphäre:

„Atmosphäre bezeichnet zugleich den Grundbegriff einer neuen Ästhetik wie auch ihren zentralen Erkenntnisgegenstand. Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen. Sie ist die Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, in bestimmter Weise leiblich anwesend ist. Diese synthetische Funktion der Atmosphäre ist zugleich die Legitimation der eigentümlichen Redeweisen, nach denen man

etwa einen Abend melancholisch oder einen Garten heiter nennt. Genauer besehen ist diese Redeweise nicht weniger legitim, als ein Blatt grün zu nennen.“²⁴⁷

Als ein praktisches Beispiel für diese doch recht abstrakte Sicht ist das der musikalischen Gattung der Oper zu beleuchten. Wurde mit dem Begriff der Inszenierung die Möglichkeit der Schaffung neuer visueller Ebenen zu komponierter Musik angedeutet, so soll hier ein anderes Potential der Inszenierung in das Blickfeld rücken. Nämlich das der Aktualisierung und Konkretisierung. Wird eine Inszenierung für den Spielplan einer Oper produziert, dann wird für das Publikum gewissermaßen eine Richtung für die atmosphärische Ausprägung nach den oben benannten Subjekt-Objekt Verhältnissen festgelegt. Dies geschieht natürlich in Anlehnung an die konservierte Vorlage. Bei einer einzelnen Aufführung aktualisiert sich diese Festlegung in einer Situation.

Sie ist gleichsam ein Ausschnitt einer gesamten Atmosphäre und es drängt sich geradezu der Vergleich mit klimatischen Gegebenheiten auf. So wird unter ‚Klima‘ die Gesamtheit der meteorologischen Erscheinungen über einen definierten Gebiet, bspw. einem Kontinent, verstanden und unter ‚Wetter‘ Zustand und Änderung des Klimas in der unteren Atmosphäre (Troposphäre) an einem Ort. In einer Theorie der ästhetischen Wahrnehmung kann konkret eine Analogie dieses Modells hergestellt werden:

„[...] [Situationen] sind bereits eingebettet in Bewandnisganzheiten. Situationen konkretisieren sich nur je von Fall zu Fall auf dem Hintergrund einer Welt. Allerdings die Welt sieht man nicht. Was ist aber dann dieses Ganze, in das alles Einzelne, das man dann je nach Aufmerksamkeit und Analyse daraus hervorheben kann, eingebettet ist? Wir nennen diesen primären und in gewisser Weise grundlegenden Gegenstand der Wahrnehmung die Atmosphäre.“²⁴⁸

Metaphorisch kann man die Analogiebildung vornehmen, indem etwa in einem tropischen Klima durchaus atypische Wettererscheinungen registriert werden.

Wahrnehmungsräumlich muß oft in einer bspw. feierlichen Atmosphäre eine peinliche Situation konstatiert werden. An diesem Beispiel und vor allem in der Lösung dieser peinlichen Situation zeigt sich die mikrokosmische Beschaffenheit derselben. Diesen entscheidenden Unterschied sieht Böhme wenn er schreibt: „Situationen konkretisieren sich nur je von Fall zu Fall [...]“.²⁴⁹ Folglich muß in den der Atmosphäre beigeordneten „Bewandnisganzheiten“²⁵⁰ das Potential der Reduplikation enthalten sein. Situationen sind

²⁴⁷ Böhme, *Atmosphäre.*, a. a. O., S. 34.

²⁴⁸ Ebenda, S. 95.

²⁴⁹ Ebenda.

²⁵⁰ Ebenda.

also das Fundament der atmosphärischen Kunstrezeption. In diesem Prozeß stellt sich dann in der Wechselbeziehung zwischen innerer Bestimmtheit, die durchaus Einfluß auf die vorgefundene bzw. erfahrene Atmosphäre hat, und eben jener äußeren Lage (Atmosphäre) die unmittelbare und konkrete Wirklichkeit dar. Besonders illustrativ ist das an der Klangkunst zu sehen.

„Sie [die Klangkunst] kann geradezu als exemplarische Form der Auseinandersetzung mit der ästhetischen Situation als solcher gelten. [...] ist sie aus den klassischen Präsentationsformen von Kunst herausgetreten – die Malerei hat das Tafelbild und den Bildrahmen, die Plastik ihren Sockel und die Musik schließlich das Konzertpodium verlassen.“²⁵¹

Zugegebenermaßen ist diese Beschreibung von Situation eher einem Kunstkonzept verwandt als einer atmosphärischen Ausprägung. Aber die Entstehung einer solchen Form, die das Ephemere zu ihrem Inhalt macht, zeigt, daß das Bedürfnis zur Veranschaulichung von eigentlich nicht thematisierbaren Qualitäten, nämlich atmosphärischen Räumen, besteht.

In jeder Kunstbetrachtung, Rezeption, Perzeption, Apperzeption bis hin zur Kontemplation, spielt die Situation als Charakteristikum der Atmosphäre eine wesentliche Rolle. Nicht von ungefähr werden die genannten Begriffe an dieser Stelle eingesetzt. Denn vor der Apperzeption, der klaren und bewußten Aufnahme eines Erlebnis-, Wahrnehmungs- oder Denkinhaltes, steht die nicht bewußte Perzeption. In diesem Sinne stehen die apperzipierten Inhalte im ‚Blickpunkt‘ des Bewußtseins, während die sie umgebenden Inhalte, die das ‚Blickfeld‘ des Bewußtseins bilden, der Perzeption unterliegen. Man unterscheidet zwischen passiver Apperzeption und aktiver Apperzeption. Bei der ersten drängt sich der Inhalt plötzlich und unvorbereitet auf. Die aktive Apperzeption stellt demgegenüber eine Willenshandlung dar. Gleichzeitig können etwa vier bis sechs Sinneseinheiten apperzipiert werden (Apperzeptions-Umfang).

Das eine Atmosphäre gleichermaßen von Subjekt und Objekt determiniert wird, wurde bereits herausgestellt. Oft sind es die Objekte von denen das Subjekt meint, daß es eine Atmosphäre ausstrahle, denn dem Menschen, dem Subjekt, ist sein Bewußtsein um seinen eigenen bestimmender Einfluß auf die Atmosphäre nicht bzw. wenig geläufig. So scheitern bspw. Konfliktsituationen meist an der Ansicht, daß dem Gegenüber ein wie auch immer gearteter Objektstatus zukommt, sowie an der Nichtakzeptanz des eigenen, in die Situation eingebrachten, Einflusses. Dies soll noch weiter unten unter dem Stichwort der ‚kommunikativen Atmosphäre‘ beleuchtet werden. Interessant wird es dann nämlich an dieser Stelle auch, wenn Synästhetiker eine Situation beschreiben. Bei dem Aufeinandertreffen von

²⁵¹ Sanio, „Autonomie, Intentionalität, Situation.“, a. a. O., S. 104.

Synästhetikern und Nicht-Synästhetikern kommt es dann zu einem Reaktionsspektrum von Ungläubigkeit, Unverständnis bis hin zu Intoleranz. Dabei beruhen die lediglich verschiedenen Wahrnehmungsformen auf ein und derselben Welt bzw. Situation.

5.3. Synästhet und Synästhetiker.

Ein weiterer Schritt zu begrifflichen Klärung soll an dieser Stelle durch Klaus-Ernst Behne eingeleitet werden.

„Wenn Personen über farbige Muster beim Hören von Akkorden, über Formvorstellungen bei bestimmten Gerüchen oder über farbige Vokale berichten, so werden sie als Synästheten eingestuft. [...] Am wichtigsten ist in diesem Zusammenhang vermutlich die Tatsache, daß die Zuordnungen von Synästhetikern sehr unterschiedlich ausfallen, während intermodale Analogien über die Dimension Helligkeit (Werner 1966) oder andere Dimensionen tendenziell gesetzmäßige Züge aufweisen.“²⁵²

Wie hier ersichtlich ist, werden die Begriffe des ‚Synästheten‘ und des ‚Synästhetikers‘ synonym gebraucht. Allerdings ist vor dem vorliegenden Hintergrund eine begriffliche Schärfung notwendig. So soll ‚Synästhet‘ denjenigen Individuen vorbehalten sein, die sich im Rahmen dieser neuen atmosphärischen Ästhetik einer Kunstbetrachtung im dem vollen Bewußtsein der synmodalen Wahrnehmung unterziehen. Während demzufolge der ‚Synästhetiker‘ diejenigen Individuen bezeichnet, die durch die besondere Wahrnehmungsform der Synästhesie gekennzeichnet sind; bei denen ein auf ein Wahrnehmungsorgan angelegter Stimulus gleichzeitig ein anderes Wahrnehmungsorgan anspricht und dort eine adäquate Sinnwahrnehmung mit hervorruft.

Diese Trennung der Termini scheint notwendig, da die Kunstbetrachtung, die Kunstpräsentation, als Ereignis sowohl einem Synästhetiker wie einem Nicht-Synästhetiker entgegentritt. Erster hat aufgrund seiner Wahrnehmungsstruktur eine andere Auffassung des Gegenstandes als letzterer. Beiden muß aber die angeführte Synmodalästhetik zur Verfügung stehen und dies gelingt nur, indem hier eine Trennung vorgenommen wird. So kann ein Synästhetiker ein Synästhet sein und ein Synästhet nur im besonderen Falle ein Synästhetiker.

²⁵²

Dieser Artikel von Klaus-Ernst Behne, *Zur Differenzierung von Synästhesien und intermodalen Analogien.*, konnte nur im Internet unter http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/publ/fs_fricke/behne.html gültig am 17.08.2001 nachgewiesen werden.

Laut dem Literaturnachweis von Klaus-Ernst Behne in *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne.*, herausgegeben von Hans Adler und Ulrike Zeuch, Würzburg 2002, S. 40, soll dieser Artikel in der im Druck befindlichen Festschrift für Jobst Fricke mit dem Titel *Perspektiven und Methoden Systemischer Musikwissenschaft.*, Frankfurt am Main 2000, publiziert werden.

Wie diese Darlegung zu zeigen suchte, ist eine Voraussetzung für die Konstitution von Atmosphäre ihre Wahrnehmung. Eine unmittelbar Voraussetzung für Atmosphäre ist demnach die Existenz des Wahrzunehmenden und des wahrnehmenden Subjekts. Nicht aber allein deren Existenz ist entscheidend, sondern auch deren Anwesenheit. Michael Hauskeller macht den Begriff der ‚Anwesenheit‘ auch zum zentralen Begriff seiner Konzeption von Atmosphäre.

„Wir wollen sagen, dass ein beliebiges Ding A sich im atmosphärischen Raum eines anderen B dann und nur dann befindet, wenn A ohne B’s Anwesenheit *anders* wäre als mit B’s Anwesenheit. Die Anwesenheit bzw. Nichtanwesenheit von B muß also ein Unterschied sein, der für A einen Unterschied *macht* (Bateson), d. h. B muß für A irgendeine Bedeutung haben.“²⁵³

Zu der Existenz und Anwesenheit von Objekt und Subjekt gesellen sich allerdings weitere Voraussetzungen hinzu, damit B für A erst überhaupt eine Status der Bedeutung erreichen kann. Dies sind grundlegender Weise die Wahrnehmungsfähigkeit und Wahrnehmungsbereitschaft. Anwesenheit ist demnach ein hoch komplexer Begriff der um die Atmosphäre begründbar zu machen, sich entschieden von dem geometrischen Anwesenheitsbegriff unterscheidet. Dieser Anwesenheitsbegriff erschöpft sich in der alleinigen Vorstellung, konkret benennbar zu sein. Hauskeller beschreibt ihn mit: quantifizierbar, reziprok und indifferent.²⁵⁴ Atmosphärische Anwesenheit hingegen ist der Voraussetzung und Sensibilität von Wahrnehmung geschuldet. In Korrespondenz mit der oben beschriebenen und verneinten Schmitz’schen Vorstellung eines objektiven Gefühls ergibt sich der Schluß, daß die Existenz der Objekte es in Erscheinung tritt weil sie wahrgenommen werden – und nicht weil die Existenz der Dinge vor der Wahrnehmung feststeht. Dieses metaphysische Problem trägt in etwa den gleichen Charakter wie die Existenzklärung der linguistischen Philosophie. Erst in dem Dinge benennbar sind, im Elementarsatz der Denksprache, ist von ihrer Existenz auszugehen.

„[...] Atmosphären *sind* nur *wahrnehmungsräumlich*, nicht aber *ortsräumlich* auffindbar.“²⁵⁵

Verbindet man diese Gedanken mit dem oben gesagten über die wechselseitige Beziehungnahme von Subjekt und Objekt, so kann es keine ‚objektive‘ – eben nur eine synjektive – Wahrnehmung von Lebenswirklichkeit geben, da alle synmodalästhetischen Parameter Einfluß auf die Atmosphäre nehmen.

²⁵³ Hauskeller, *Atmosphären erleben.*, a. a. O., S. 33. Hervorhebungen im Original.

²⁵⁴ Vergleich dazu: ebenda.

²⁵⁵ Ebenda, S. 34. Hervorhebungen im Original.

Eine logisch deduzierte These könnte noch folgendes dazu ins Blickfeld rücken. Da die Ortsräumlichkeit für die ästhetischen (aisthesis!) Atmosphäre verneint wird, wird bemerkt, daß die meteorologische Atmosphäre sehr wohl in diesem Sinne lokalisierbar ist. Beide umspannen in der jeweils ihnen eigenen Charakteristik Welten und damit die Wirklichkeit. Nun ist Kunst und Kultur seit jeher ein Spiegel der herrschenden Lebens- und Arbeitswelt gewesen und hat immer versucht, Zeitgeschichte, Naturgegebenheiten, Religion etc. zu thematisieren. Es ist demnach gut möglich und auch oft wesentlicher Inhalt von Kunstbetrachtung (Ikonographie!), daß über diese Brücke eine theoretische Grundlage für die gegenseitige(n) Einflußnahme(n) vorgelegt werden kann. In diesem Sinne paßt sich dieser Gedanke auch in die von Böhme verfolgte ökologische Naturästhetik ein. Eine dezidierte Diskussion könnte, auch historisch, klären, inwieweit die unterschiedlichen Vorstellungen von erlebbarer Atmosphäre in den verschiedenen Kulturkreisen zu den verschiedenen Kunstformen geführt haben. Weitergehend lassen sich auch die vielfältigen Vermischungstendenzen erklären, die im Zuge der Globalisierung entstehen. Dies bezieht sich auf alle Gebiete der Lebenswirklichkeit. Beispielsweise läßt sich so in der Rock- und Popmusik die vielfältige Aufnahme von Anglizismen erklären. Aus den mit fremdsprachlichen Mitteln zum Ausdruck gebrachten Hoffnungen, Träumen und Wünschen resultiert eine bestimmte atmosphärische Lebensauffassung, d. h. es wird an die Form ein Ausdruck von ganz bestimmten Stimmungen geknüpft. In ethischer Folge ist eine veränderte Lebensqualität zu konstatieren, die zu veränderten Handlungen führt. Das der Wahrnehmung Entgegengesetzte hat in seiner Wirkmächtigkeit entscheidenden Einfluß auf die Konstitution von Atmosphäre und ist somit integraler Bestandteil derselben; es hat, wie das Subjekt, in der Atmosphäre synjektivische Qualität.

5.4. Die Eigenschaft eines Objekts als dessen Bestimmung.

Wendet sich man unter der Voraussetzung der Synmodalität den Objekten zu, dann heißt dies, ihre Wirksamkeit auf die einzelnen Sinne zu beschreiben. Die Unterscheidung der Kategorien von Eigenschaft und Wirkung dinglicher Existenz hat zu einem hohen Maß an zweckrelationalen Handlungen geführt. Wurde eine von einem Objekt ausgehende bestimmte Wirkung beobachtet, dann wurde nach der auslösenden Eigenschaft nachgeforscht. Andersherum werden die Dinge nach ihrer auf den Eigenschaften beruhenden Wirkung rational eingesetzt. Beispiele ließen sich von der Medizin bis zur Musik beschreiben. Man denke nur an oben beschriebene romantisierende Kutschenauffahrt oder den Einsatz von

Franz Liszts symphonischer Dichtung *Les Prélude* im Dritten Reich der Nazis. Die Wirkung wird unmittelbar wahrgenommen. Daher liegt es nahe, dem Objekt als Bestandteil seines Selbst, die ihm anhaftende Wirkung in die Ontologie einzuschreiben. *Les Préludes* wird deshalb als geeignetes Beispiel erachtet, da bei diesem Stück die Wirksamkeit von Musik als Phänomen des menschlichen Erlebens besonders gut beobachtet werden kann. Es ist dies der pathetisch heroische Wirkgestus der klingenden Musik, der sich aber sofort unter Betrachtung seiner historischen Konnotation in sein Gegenteil verkehrt. Und genau an dieser Stelle trifft sich die um die Wirkung des Objekts erweiterte Dingontologie mit seiner wirksamen Kraft zur Ausbildung von Atmosphäre, nämlich indem das Objekt seine eigentliche Bestimmung rehabilitiert bekommt. Klarer formuliert: Unter der Annahme, daß das Begriffspaar Rezeption und Präsentation in seiner unauflösbaren Relation die auf Wahrnehmbarkeit ausgerichtete Wirklichkeit von Dingen beschreibt, ist die Differenzierung in Ding und Bedeutung, Signifikant und Signifikat, unnötig. Denn die Bedeutung, als dingliche aber körperlose Entität, von *Les Préludes* wird ebenfalls wahrgenommen. So konstatiert Gernot Böhme:

„Der entscheidende Punkt liegt darin, daß die Eigenschaften eines Dinges als *Bestimmungen* gedacht werden. Die Form, die Farbe, ja sogar der Geruch eines Dinges werden gedacht als dasjenige, was das Ding von anderem unterscheidet, nach außen hin abgrenzt, nach innen hin zu einem macht, kurz: Das Ding wird in der Regel in seiner Verslossenheit konzipiert. Es ist höchst selten, daß ein Philosoph wie etwa Isaac Newton betont, daß zum Ding wesentlich seine Wahrnehmbarkeit gehöre.“²⁵⁶

Es ist einsichtig, daß der Begriff der ‚Bestimmung‘ wesentlich bestimmter und gerichteter ist als der Begriff der ‚Eigenschaft‘.²⁵⁷ Dies wird deshalb schon unmittelbar einsichtig, wenn man sich den Sprachgebrauch der beiden Begriffe anschaut: die Eigenschaft von etwas und die Bestimmung für etwas. Wie Böhme richtig konstatiert, wird unter der Bestimmung eines Objektes in der klassischen Dingontologie die sogenannten sekundären Eigenschaften bzw. Qualitäten verstanden. Diese sekundären Qualitäten können sich nur aufbauen in Bezug auf das Wahrnehmungssubjekt. Da aber die Dichotomie zwischen Objekt und Subjekt in der

²⁵⁶ Böhme, *Atmosphäre.*, S. 32. Hervorhebung im Original.

²⁵⁷ Als physischer Beweis:

„Aus diesen Überlegungen läßt sich eine interessante Schlußfolgerung ziehen: Die Art der Verschaltung von Zapfen und Stäbchen auf EIN- und AUS-Ganglienzellen zeigt, daß es bereits auf der Ebene der Netzhaut eine parallele Verarbeitung unterschiedlicher Objektmerkmale gibt – in diesem Fall handelt es sich um verschiedene Kanäle für die Wahrnehmung von hellen und dunklen Bezirken im Gesichtsfeld. Dieses *parallele Organisationsprinzip*, das sich auch auf den nachgeschalteten Verarbeitungsstufen des Sehsystems findet [...]“

Andreas Engel, „Prinzipien der Wahrnehmung: Das visuelle System.“ in: *Kopf-Arbeit: Gehirnfunktionen und kognitive Leistungen.*, herausgegeben von Gerhard Roth et al., Heidelberg 1996, S. 190. Hervorhebungen im Original. Unterstreichungen von Stephan Aderhold.

Atmosphäre als integriert verstanden wird, müssen diese sekundären Qualitäten, als Synjektiv, aufgewertet werden. Dies ist auch deshalb einsichtig, weil hier von der Annahme ausgegangen wird, daß Objekte in ästhetischer, d. h. in primär wahrnehmungstheoretischen Zusammenhängen, zur Präsentation gelangen.

„Der Wert dieser Partituren liegt in der Qualität ihrer visualisierten Denkarbeit, ihr Material (also das, was den Kunstmarkt interessiert) ist nebensächlich, allenfalls soviel wert, wie vielleicht ein Manuskript von Byron [...] oder eine Originalpartitur von Mozart, die eine Reliquie oder ein Sammelstück sein mag, keinesfalls aber die Musik selber.“²⁵⁸

Wo liegt, ist aber die ‚Musik selber‘? Die Antwort auf die Frage ist die alte Weisheit, daß sie im Ertönen und Erklingen liegt. Und damit erhält sie den gleichen Status, in Hinsicht eines Dings, wie die Präsentation eines Krankenhauses oder einer Wohnung. Dies geschieht in der Konstitution von Atmosphäre.²⁵⁹ Um die ‚Ekstasen eines Dinges‘ verstehen zu können, muß man sich also auf die folgende Ansicht einlassen, daß: „Die Form eines Dinges *wirkt* aber auch nach außen.“²⁶⁰

Bereits Johann Gottfried Herder nimmt zu der Frage nach der Relation von Gegenstandsqualitäten und Sinneswahrnehmung Stellung. Es wird ganz klar deutlich, daß die die Sinneswahrnehmung auslösenden Qualitäten ohne das denkende sensorium commune nicht von Bedeutung wären. Mehr noch zeigt sich auch hier die These von der Wahrnehmungsräumlichkeit von Atmosphäre bestätigt, wenn die Konsequenz daraus gezogen wird, was die Sinnesqualitäten in ihrer Somästhetik damit aufspannen.

„Wie hängt Gesicht und Gehör, Farbe und Wort, Duft und Ton zusammen? Nicht unter sich in den Gegenständen; aber was sind denn diese Eigenschaften in den Gegenständen? Sie sind bloß sinnliche Empfindung *in uns* und als solche fließen sie nicht alle in eins? Wir sind ein

²⁵⁸ Reinhard Ermen, „Versuch über Mozart. Überlegungen zu einer Arbeit von Joseph Kosuth.“ in: *Musikalische Ikonologie*. (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft., herausgegeben von Constantin Floros, Hans Joachim Marx, Peter Petersen, Band 12), herausgegeben von Harald Heckmann, Monika Holl, Hans Joachim Marx, Laaber 1994, S. 67.

²⁵⁹ Besser ausgedrückt hat dies Rüdiger Bubner:
„Die zweite wesentliche Einsicht der kantischen Ästhetik hängt damit unmittelbar zusammen und räumt mit der Illusion auf, in Werken gleichsam der leibhaftigen Kunst gegenüberzutreten, ihr objektiv habhaft zu werden. Die Kunst weist nicht in besonderen künstlerischen Objekten an, sondern konstituiert sich erst aus aktiven Leistungen der Vermittlung, die das Gegebene immer und notwendig überschreiten.“

Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*., a. a. O., S. 38.

²⁶⁰ Böhme, *Atmosphäre*., a. a. O., S. 32. Hervorhebung im Original.

denkendes sensorium commune, nur von verschiedenen Seiten berührt – da liegt die Erklärung.“²⁶¹

Es bleibt demnach nur noch, das Aufspannen der Sphäre seitens der materiell und immateriell dinglichen Existenz zu facettieren. Der objektbestimmte Eingriff in die Atmosphäre wird als ‚Ekstasis‘ bezeichnet:

„Sie [die atmosphärische Ekstasis eines (der Wahrnehmung dargebotenen) Dinges] gehört dem Ding wesentlich [dem Wesen nach!] zu. Ohne sie wäre es nicht für anderes da und wäre somit im Wortsinne ohne Wirklichkeit. Ekstatisch überschreitet jedes Ding die engen Beziehungen seiner stofflichen Basis [...]“²⁶²

Wenn in dem Zitat der Zusatz der Zugehörigkeit ‚dem Wesen nach‘ gemacht wurde, dann geschah dies rekurrierend auf das oben genannte Begriffspaar von Rezeption und Präsentation. Dieses Schlüssel-Schloßprinzip zwischen Subjekt und Objekt schließt demnach nur richtig, wenn auf der Seite des Subjekts die Wahrnehmung (Wahrnehmungsfähigkeit und –bereitschaft) in ihrer Synmodalität und seitens des Objekts die Bestimmung zum einklicken akzeptiert bzw. anerkannt wird. Die dadurch aufgestellte Atmosphäre kann sich auch nur durch beide Seiten behaupten. So betrachtet, ist in jeder Konstellation von Kultur und Kunst eine Atmosphäre gegenwärtig, die auch als solche klassifiziert werden kann bzw. könnte – wenn nicht die analytische Denkweise immer zur Sachorientierung zwingen würde. Beschreibung ist in dieser Hinsicht ein gutes Stichwort, als das sie in der Sprache als bloße Bedienungsanleitung verkommt, wenn sie nicht die Wirkung – also das Eingreifen der Dinge – zeigte, also beschrieb. Diese Bedienungsanleitungen, metaphorische ausgedrückt, werden Definitionen genannt. Definitionen trachten nach dem ‚was‘, Beschreibungen nach dem ‚wie‘. Und an dieser Stelle setzt sich das Subjekt in eine Relation zum Objekt. Dies dürfte die Mechanik der Ekstasis am deutlichsten erklären.

Beispielsweise die analytische Betrachtungsweise des in der empirisch musikpsychologischen Forschung verwendeten Instruments des semantischen Differentials, bei dem eine Reihe von Adjektivpaaren über eine mehrstufige Skala miteinander verbunden werden, soll die Wahrnehmungspräferenz des Subjekts anzeigen – aber in Bezug auf was denn? Natürlich auf das präsentierte Objekt.²⁶³ An diesem Differential läßt sich, abgesehen

²⁶¹ Johann Gottfried Herder, „Abhandlung über den Ursprung der Sprache.“ in: *Johann Gottfried Herder's Sprachphilosophie. Ausgewählte Schriften.*, herausgegeben von Erich Heintel, Hamburg 1960, S. 38. Hervorhebungen im Original.

²⁶² Hauskeller, *Atmosphären erleben.*, a. a. O., S. 34.

²⁶³ An dieser Stelle kann mit Günter Kleinen konform bemerkt werden:

„Will man auf die Wahrnehmungsebene vordringen und sich mit differenzierten inneren Erfahrungen befassen, die durch Musik ausgelöst werden, ist das semantische Differential schlichtweg ungeeignet.“

von methodischen Irritationen des Wahrnehmungssubjekts, das ekstatische Eingreifen der Objekte ablesen. Denn es geschieht nichts anderes, als das die Skalierung die Präferenz des Subjektes, also eine atmosphärische Attribution, zum Ausdruck bringt und die Adjektivpaare die Belegung der Ekstasen der Dinge – materieller wie immaterieller Art – darstellen. Denn das semantische Differential kann auch durchaus auf Entitäten nicht materieller Art angewendet werden. Interessant erscheint der Gedanke, daß durch eine hypothetisch unendliche Differenzierung der Adjektivpaare, die eine Verringerung der Streubreite nach sich ziehen würde, und die sich anschließende statistische Verallgemeinerung der Untersuchungsergebnisse über den Versuchspersonen, ein realistisches Abbild der Atmosphäre ergeben würde. Die Anzeigefunktion der Skalierung würde genau diejenige Erscheinungsform der Atmosphäre vermitteln, die Böhme unter ‚synästhetischen‘ und ‚gesellschaftlichen‘ Charakteren einer Atmosphäre versteht.²⁶⁴

Dieses Beispiel ist um so erheller, als das es ganz in der informationstheoretischen Tradition der Musikpsychologie steht. Hier wurde versucht, das ästhetische Urteil mit dem vom Artefakt vermittelten Informationsgehalt zu begründen, unter der beweisführenden Voraussetzung, daß nur eine begrenzte Menge an Informationen aufgenommen werden kann. Der Terminus der Information ist demnach vergleichbar mit den der Ekstasis. Aufschlußreich ist an dieser Stelle die innerhalb der informationstheoretischen Ausrichtung der Musikpsychologie stehende Streitfrage, ob Musik selbst Information sei oder nur Träger von Information.²⁶⁵ Die Frage, ob Musik reflexiv oder referentiell ist, zieht sich auch durch das gesamte Themenfeld Musik und Sprache, auf dem sich die verschiedensten Ästhetiken entwickelt hat. Obgleich im Zusammenhang mit der integrativen Atmosphäre diese Frage nicht obsolet wird, zieht sich hier das Interesse auf die Objektivität der Musik. Denn, die Frage der Referentialität vs. Reflexivität von Musik setzt den Schritt zum kritisierbaren Werk voraus, um das Schöne bzw. die Kategorialität des Schönen lokalisieren zu können. Wird nun aber diese auf der Polarität der Kategorien – dem Wahr und Falsch der Logik bzw. Erkenntnistheorie und dem Gut und Schlecht der Ethik – beruhende Zugangsweise der der

²⁶⁴ Kleinen, *Die psychologische Wirklichkeit von Musik.*, a. a. O., S. 79.
„Die Sprache enthält ungezählte Ausdrücke zur Charakterisierung von Atmosphären, unter denen man zwei Hauptgruppen unterscheiden kann. Sie enthält erstens synästhetische Charaktere: Das sind solche, die vor allem in einer Modifikation der leiblichen Befindlichkeit gespürt werden. Und es gibt zweitens gesellschaftliche Charaktere: Das sind solche, in die gesellschaftliche Konventionen eingehen. Beispiele für letztere sind.: *elegant, kleinbürgerlich, armlich.*“
Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische.*, Ostfildern vor Stuttgart 1998, S. 58.
Hervorhebungen im Original.

²⁶⁵ Vergleich dazu: Helmut Rösing, Herbert Bruhn, „Geschichte der Musikpsychologie.“ in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen.*, herausgegeben von Herbert Bruhn, Rolf Oerter, Helmut Rösing, München, Wien, Baltimore 1985, S. 17.

Aisthesis in ihrer Synmodalität gleichberechtigt gegenübergestellt, ist als Fixpunkt die Atmosphäre konstituiert. Es zeigt sich hier einerseits, historisch, die Verbindung von werkorientierter Musikästhetik und Musikpsychologie und systematisch die Einheit von Subjekt und Objekt. Konsequenterweise ist damit ein allgemeingültiges ästhetisches Urteil nicht zu erwarten.

Die Schwierigkeiten, die aus der Subjekt-Objekt-Beziehung gerade für die Rezeption von Musik erwachsen sind, werden auch in dem Beitrag von Constantijn Koopman evident.²⁶⁶ In ihm werden die Begriffe der Identifikation, Einfühlung und des Mitvollzug mit und in Musik bzw. musikalischen Geschehens anhand der Theorien von Eggebrecht, Lipps, Siebeck und Volkelt diskutiert. Entscheidender Ansatzpunkt ist dabei die Unterscheidung von Subjekt und Ich.

„Weit weniger Beachtung hat die Realität eines viel intimeren Verhältnisses zwischen Ich und Musik gefunden.“²⁶⁷

Wie sich zeigt, operiert Koopman mit dem von Husserl entwickelten transzendentalphänomenologischen Begriff des Ich. Danach ist das Ich erst die Möglichkeitsbedingung Phänomene wie Musik erfahren zu können. Das Ich kann nicht Gegenstand der Erfahrung werden, da es ihr vorausgeht und diese erst strukturiert. Als dessen Instrumentarium werden die oben genannten Begriffe verstanden. Damit bleibt es dem Subjekt belassen, in die Erfahrung produktiv bzw. reaktiv eingreifen zu können. Von Interesse soll hier aber die Koopmansche Erörterung der Musik als Phänomen sein und diese Voraussetzung hilft, die Bemühungen darum zu verstehen. Der entscheidende Unterschied zu der hier verfolgten Erklärung des Atmosphärenbegriffes unter Beachtung des Objektes ist, daß Koopman nach dem ‚was ist‘²⁶⁸ von Musik fragt und hier eher die Fragestellung zu beantworten gesucht wird, ‚wie ist‘ Musik als Objekt sich relational zur Atmosphäre verhält. Diese Positionierung ist unumgänglich, da die aufgrund der primär erkenntnistheoretischen Ausrichtung von Koopman, die ausschließliche Verlagerung auf den Rezipienten, auf das Subjekt, problematisch erscheint. Denn Koopman verneint die Existenz von eines musikalischen Objektes bzw. spricht von einer ‚Abwesenheit‘ desselben. Die Objekthaftigkeit, nicht unbedingt die Materialhaftigkeit von Musik, ist nicht zuletzt auch deshalb von entscheidender Bedeutung, da der Produzent, der Künstler, der Tonkünstler an

²⁶⁶ Constantijn Koopman, „Identifikation, Einfühlung, Mitvollzug. Zur Theorie der musikalischen Erfahrung.“ in: *Archiv für Musikwissenschaft.*, herausgegeben von Albrecht Riethmüller, 58. Jahrgang, Heft 4, Stuttgart 2001, S. 317-336.

²⁶⁷ Ebenda, S. 317.

²⁶⁸ „Musik als lebendige Wirklichkeit gibt es nur und erst im Subjekt [...]“ Koopman, „Identifikation, Einfühlung, Mitvollzug.“, a. a. O., S. 336.

einem Objekt arbeitet. Diese Frage wird von Koopman nicht besprochen – ein ästhetischer Surplus²⁶⁹ des künstlerischen Schaffensprozesses wird ausgeschlossen.

Koopman versucht, in Anschluß an seine Ausführungen zur Sibeckschen Einfühlungstheorie, zu erklären, daß „Musik sich in der Erfahrung zunächst nicht als Gegenstand manifestiert“.²⁷⁰ Die erste Bemerkung um dies zu zeigen, zielt auf einen veränderten Begriff des Tones. Danach entsteht der Ton erst in der sich an der physiologischen Reizwahrnehmung anschließenden intellektuellen Verarbeitung.

„Was auf uns zukommt, wenn wir Musik hören, sind keine Töne, sondern ist eine komplexe Folge von winzigen Luftdruckvariationen, das Resultat von Longitudinalwellen, die vom Klangkörper verursacht worden sind. [...] Erst in dieser Verarbeitung entsteht das Bewußtsein des Tones, das vom Merkmal der Nähe bestimmt ist.“²⁷¹

Obleich hier lediglich eine Definition in Frage gestellt zu sein scheint, ist die Konsequenz doch erheblich. Versucht doch Koopman den Begriff der ‚Einfühlung‘ nicht subjektiv zu rechtfertigen, sondern objektiv, nämlich das es die Musik ist, die sich in das Subjekt einfühlt. Definitiv kann Koopman mit der ‚komplexe Folge von winzigen Luftdruckvariationen‘ nur die Phänomene des Klanges bzw. des Rauschens meinen. Aber diese lassen sich, im Falle des Klanges, mittels Fourier-Analyse, in einzelne Schwingungen zerlegen. Die von Koopman verfolgte metaphysische Absicht, zu zeigen, daß „Musik tönt in uns, nicht etwa vor uns oder auf uns“²⁷² kann nicht damit gezeigt werden, daß die Ontologie der Schwingung, des Tones, des Klanges etc. verleugnet wird. Fragwürdig erscheint auch der von Koopman gemachte Sprung von Verursachung eines akustischen Reizes zur Verarbeitung im menschlichen Organismus. Eine fehlerhafte physiologische Wahrnehmung wird demnach auch vollkommen ausgeschlossen. Koopman stellt sich hierin in die Tradition Schopenhauers, der ebenfalls davon ausgegangen war, daß man über Musik nicht reden kann, da kein Objekt vorhanden ist.

„Ihre Allgemeinheit [der Musik] ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art, und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit. Sie [die Musik] gleicht hierin den geometrischen Figuren und den Zahlen, welche als die allgemeinen Formen aller möglichen Objekte der Erfahrung und auf alle a priori anwendbar, doch nicht abstrakt, sondern anschaulich und durchgängig bestimmt sind.“²⁷³

²⁶⁹ Der gekennzeichnet ist durch Unbegründbarkeit, einem gewissen Quantum an Ungewißheit, Emotionalität und nichtreflexiver Wirkungsweise.

²⁷⁰ Koopman, „Identifikation, Einfühlung, Mitvollzug.“, a. a. O., S. 326.

²⁷¹ Ebenda, S. 328.

²⁷² Ebenda.

²⁷³ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, herausgegeben von Arthur Hübscher, Stuttgart 1997, Band 1, S. 377 [3. Buch, §52].

Eng damit verwandt ist das von Koopman vorgebrachte Argument, daß sich Musik aufgrund der Bedingung ihrer zeitlichen Erscheinung „nicht als eine beharrliche Substanz“ manifestiert.²⁷⁴ Dieser Flüchtigkeit von Musik ist im Kontext des Wissens um sie bestimmt zuzustimmen. Aber keinesfalls im Kontext der Wahrnehmung darf es zu einer Aussage kommen, daß Musik ein Ablauf, Prozeß sei, allerdings „ohne ein Objekt, an dem etwas abläuft“.²⁷⁵ Eine solche konstruktivistische Verlagerung in das musikalische Bewußtsein zugunsten der Substanzlosigkeit erfährt auch deshalb Ablehnung, da Eigenschaften und Bestimmungen von Musik, von musikalischen Werken, nicht eruiert werden könnten. Musikalische Analyse würde durch eine solch ausschließliche, beinahe exegetische, Rehabilitierung des Subjektiven obsolet.

„Es gibt nicht ein Subjekt und ein Musikwerk, welche zusammengeführt werden, sondern es gibt ein musikalisches Bewußtsein, ausgelöst vom prämusikalischen akustischen Signal.“²⁷⁶

Das dritte von Koopman vorgebrachte Argument, daß Musik kein Objekt sein könne, bezieht sich auf die musikalische Erfahrung. Sie sei eine ganzheitliche Erfahrung in der Art, daß musikalische Formen äquivalent den Formen leiblichen Erfahrens sind. Beispielhaft seien dafür die Kadenz, Kontrastbildungen u. ä.

Eng mit dieser Diskussion ist auch der Werkbegriff verbunden, der offensichtlich in die Krise geraten ist.²⁷⁷

„Als Werk erscheint eine objektive Gegebenheit, der ein eigenständiges Sein jenseits von Theorie und Reflexion zukommt und die doch mehr ist als ein bloßes Stück Natur, wenn anders in ihr [in der objektiven Gegebenheit] gerade Wahrheit präsent sein soll.“²⁷⁸

Könnte die Identität des Wahren, Guten und Schönen der platonischen Ästhetik die Kunst dazu verpflichten als Symbol der Deutbarkeit der Welt zu dienen und damit die Voraussetzung für eine werkimmanente Ästhetik sein, verliert sich dieser Anspruch in dem Moment der Auflösung dessen, was die Kunst manifest werden ließ: dem Werk. Das es sich in der neuesten Kunst um eine tatsächliche Auflösungstendenz und nicht nur um die Notwendigkeit einer Erweiterung des Werkbegriffs handelt, läßt sich an dem logischen

²⁷⁴ Koopman, „Identifikation, Einfühlung, Mitvollzug.“, a. a. O., S. 330.

²⁷⁵ Ebenda.

²⁷⁶ Ebenda, S. 336.

²⁷⁷ „Den Verrat an der Idee des Werks betreiben schließlich mit voller Absicht jene aktionistischen Praktiken, die wie das Happening Kunst in einen Vorgang übersetzen wollen oder wie gewisse Schöpfungen der neuesten Musik nichts als eine Kette wechselnder Vollzüge inaugrieren oder auch mittels mechanischer Vorkehrungen statt des ‚Werks‘ nur einen permanenten Prozeß in Gang bringen.“ Bubner, *Ästhetische Erfahrung.*, a. a. O., S. 33.

²⁷⁸ Ebenda, S. 32.

Argument ablesen, daß ein Werkbegriff keinen Sinn macht, der das umfassen soll, das seiner Aufhebung, Zersetzung und Destruktion dienen soll.

„Während viele Künstler ihre Arbeit weiterhin als Herstellung autonomer, in sich vollendeter Werke begreifen, existieren zugleich zahlreiche Strömungen, in denen der Werkbegriff entweder ausdrücklich suspendiert ist oder aber, obwohl er weiterhin gebraucht wird, de facto keine Rolle mehr spielt.“²⁷⁹

Bilanzierend ist zu sagen, daß die Konstitution von Atmosphäre sich abhängig zeigt von der diskutierten Gefühlhaftigkeit, der Wahrnehmung durch die verschiedenen Sinnesmodalitäten und nicht zuletzt von der Materialhaftigkeit des Objekts. Im Sinne einer Zwischenbilanz ist es weiterhin möglich zu sagen, daß Atmosphären vom Wahrnehmungssubjekt wahrgenommen werden unter der Bedingung das es sich in der Atmosphäre befindet. Grundlegend fundamentieren sich Atmosphären, wie alle Objekte und Subjekte, in den transzendentalen Bedingungen von Raum und Zeit. Darüber hinaus werden sie „maßgeblich konstituiert durch die Erscheinungsformen der Dinge, denen wir wahrnehmungsräumlich begegnen.“²⁸⁰

Die Frage nach der Universalität einer Atmosphäre braucht demnach gar nicht gestellt zu werden, obgleich das Initial darin gesehen werden könnte, daß die Bedingungen des Erscheinens der Objekte bspw. in einer Operninszenierung möglichst statisch gehalten werden. Diese Frage nach den Ähnlichkeiten verschiedener Atmosphären und ihrer Vergleichsmöglichkeit, die die oben beschriebenen Wiederholbarkeit derselben implementiert, wird anhand eines untergeordneten Begriffes gefaßt: der der ‚Situation‘.

Rücken Alltagserscheinungen in den Brennpunkt des Atmosphärenbegriffes so kann man ruhig an den Begriff der Mode denken. Wird in der umgangssprachlichen Verwendung dieser Begriff zumeist in Bezug auf die jeweilige Aktualität der Kleidung gebraucht, so steht dahinter ein ganzer Kanon von Konzepten. Diese betreffen auslösende Faktoren sowie Ergebnisrelevanzen von Moden; in der Tat steht aber die zeitliche Abhängigkeit der Erscheinungen im Vordergrund. Moden gibt es überall: in der Wissenschaft, im Handwerk, in der bildenden Kunst ebenso wie in der Musik. Moden stehen in Verdacht, Individualität destruktiv gegenüberzustehen, denn ein bestimmendes Merkmal von Mode ist das der Allgemeinheit. Allgemeinheit ist hier aber nicht im Sinne der Abstraktion zu sehen, sondern im Sinne von Ausrichtung auf Mehrzahl. Weiter noch ist in der Lebensumwelt der Begriff der ‚Mode‘ fast syntaktisch wie semantisch mit dem Begriff des ‚Marktes‘ oder des ökonomischen ‚Absatzmarktes‘ gebracht. Für die Verminderung individueller Tendenzen

²⁷⁹ Sanio, „Autonomie, Intentionalität, Situation.“, a. a. O., S. 92.

²⁸⁰ Hauskeller, *Atmosphären erleben.*, a. a. O., S. 163.

kann als ein Autor Arnold Gehlen herangezogen werden, der darunter auch ein Motiv der Primitivisierung erkannte. Gehlen versteht darunter grundsätzlich vier Arten der Vereinfachung. Zwei sollen stellvertretend angeführt werden.

„Die hier gemeinte Primitivität besteht eigentlich in dem niederen Durchschnitt des Anspruchs an sich selbst und an die Situationen, die man aufsucht [...]“²⁸¹

Hier könnte der Begriff des Primitiven eine als Wertung verstanden werden. Im Zusammenhang mit der erwähnten Ausrichtung auf die Mehrzahl, die dann die Mehrheit bildet, und Mode ergibt sich im Hinblick der Konstitution von Atmosphäre ein eigenes Bild. Es besteht in einer Ausrichtung von Atmosphäre in Hinblick auf die äußeren Begebenheiten der Expositionen von Objekten. Die hier angesprochene Klammer der Situation beinhaltet aber auch den Anspruch des Subjektes. Beides aufzubrechen mündet in einer zweiten Klasse des Primitivismus, nach Gehlen.

„[...] doch gibt es auch die sehr andersartige ‚zweite Primitivität‘ der Kultivierten, nämlich die Neigung zu überstarker Dosierung und zu krassen Erregungen. [...] Übrigens schließt dieser Neo-Primitivismus ebenso wie die Entsinnlichung und Abstraktheit die Kunst von der Popularität aus.“²⁸²

Als Kommentar kann Friedensreich Hundertwasser herangezogen werden:

„Heutzutage wird jede Kunst, die offensichtlich schön und positiv ist, verworfen. Etwas muß scheußlich, negativ, abstoßend, pervers sein; dann hat es eine Chance die Aufmerksamkeit von Museumsdirektoren und Kritikern zu erringen ... von Sammlern gekauft zu werden. Das ist eine Art Massenhysterie.“²⁸³

Als Ausgangsmotiv der Primitivisierung wird von Arnold Gehlen der ökonomische Zwang angeführt. Aus der Kausalkette der zwingenden Rentabilität von eingesetzten Werten, in monetärer und sachlicher Hinsicht, schließt er die Notwendigkeit der Aufmerksamkeit breiter Publikumsschichten. Es sei die unausweichliche Folge, daß dadurch der Intellekt weniger angesprochen wird.

In gewisser Weise kann man diesen Schluß mit einer Gleichschaltung individueller Bedürfnisse vergleichen, die in einer entindividualisierten Struktur auch gleiche Formen annehmen. So kann man dies mit dem Begriff der ‚Mode‘ verdeutlichen. Dieser unterliegt gleichen Gesetzen aber zudem einer stärkeren zeitlichen Abhängigkeit.

²⁸¹ Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft.*, Hamburg 1957, S. 34.

²⁸² Ebenda.

²⁸³ Friedensreich Hundertwasser zitiert nach: Harry Rand, *Hundertwasser*, Köln 1993, S. 154.

„Seinerzeit hat Wyndham Lewis zu Recht darauf hingewiesen, daß in der Moderne der Modezwang den alten Traditionszwang abgelöst hat. Neue kulturelle Trends bedeuten keinen Sieg der individuellen Freiheit, sondern schaffen neue – wenn auch kleinere und zeitlich begrenzte – Homogenitäten, soziale Codes, bestimmte Verhaltensmuster und einen ihnen entsprechenden neuen Gruppenkonformismus.“²⁸⁴

An dieser Stelle stößt man auch auf das Problem der Relation zwischen Kultur und Mode. Mode, als bevorzugte Kulturäußerung zu einem diskreten Zeitpunkt, die sich dem herrschenden Zeitgeschmack unterwirft, wird allerdings von den ausführenden Individuen selbst als temporäre Erscheinung bloßgestellt und als solche auch identifiziert. Diese Identifizierung schließt aber nicht die Kurzfristigkeit und Unvorhersehbarkeit der Mode als Ausdruck der Neuerung bzw. des Strebens danach aus. Psychologisch fußt Mode auf dem Neuerungsstreben, aber auch auf einer Verschränkung der Motive von Anpassungsstreben und Absonderungssucht. Wird eine Mode allerdings längerfristig akzeptiert und ausgeübt, dann spricht man eher von einem epochalen ‚Stil‘. Dann handelt es sich nicht mehr um begrenzte Äußerungen von Präferenzen, sondern um eine emanzipierte Mode. Interessant ist, daß die Identifikation oder Bewertung einer Mode als Stil meistens von außenstehenden Beobachtern kommt. Auch in musikalischem Bezug zeigen sich solche Sachverhalte. Man denke an die seinerzeit modischen Orchesterfiguren der sogenannten Mannheimer Schule wie den Seufzer, dem Vögelchen, der Rakete etc. Aus diesen Orchestereffekten²⁸⁵ und anderen sinfonischen Mitteln²⁸⁶ ist in der (Über-?)Bewertung von Hugo Riemann eine Priorität für die Entwicklung der klassischen Orchestermusik und damit als stilbildend geschlossen worden. Die Überbewertung resultiert aber aus der für Hugo Riemann noch nicht vollständig erschlossenen Quellenlage. Diese Mannheimer Manieren als modische Elemente zu werten, erleidet auch dadurch Berechtigung, da diese nicht weiter kultiviert wurden und somit Episode blieben. Andere Mittel dieser Schule sind aber als stilbildend einzuordnen, wie bspw. die Abkehr vom barocken Generalbaßfundament oder die Einfügung des Menuetts in die nunmehr viersätzig Sinfonie. In gegenwärtiger Zeit entwickeln sich Moden und eventuell daraus folgende Stile zumeist aus gesellschaftlichen Subkulturen heraus. Entscheidend ist aber, daß die Mode immer eine Indikatorfunktion hat, die tendenzielle Lebensauffassungen beschreibt. Aus diesem Grund und aus ihrer starken Objektbezogenheit ist sie mitbestimmend für die Ausprägung von atmosphärischen Qualitäten.

²⁸⁴ Groys, *Über das Neue.*, a. a. o., S. 46.

²⁸⁵ Diese Figuren lassen sich gleichzeitig auch in der italienischen Opersinfonia und der Wiener Symphonie, wie bspw. bei Matthias Georg Monn oder Georg Christoph Wagenseil, nachweisen.

²⁸⁶ Bspw. die Trennung vom barocken Generalbaßkonzept zugunsten einer sich primär an der Melodie orientierenden Harmonik.

5.5. Die Wahrnehmung der ästhetischen Atmosphären.

Nach dieser Entfaltung des Atmosphärenbegriffes ist es leicht einsichtlich, daß der organische Prozeß des Begreifens derselben, die Wahrnehmung, eine zentrale Stellung in diesem neuen System der Ästhetik einnimmt. Auch wenn die folgende Ansicht nicht davon ausgeht:

„Anders ist es bei Wahrnehmungen von Dingen, Situationen oder Atmosphären, die wir zwar noch Wahrnehmungen, wenn auch synästhetische [!] Wahrnehmungen, nennen, bei denen aber die Wahrnehmungsleistung nur noch eine akzidentelle, untergeordnete Rolle spielt.“²⁸⁷

Evident wird hier der Unterschied der zuvor genannte Unterschied zwischen ‚wahrnehmen‘ und ‚begreifen‘. Kann man eine Wahrnehmung begreifen? Und wieder treten sich hier in Hinsicht einer Ästhetik als Theorie der Wahrnehmung die gegensätzlichen Auffassungen entgegen, die bereits oben gekennzeichnet wurde: das Analytische und das Synthetische. Eine Wahrnehmung kann man analysieren. Natürlich bleiben dann Extrakte wie Farbe, Form, Ton, Duft, Aroma. Können sich diese Komponenten zu einer Wahrnehmung der atmosphärischen Qualitäten wie Gespanntheit, Melancholie zusammenfügen? Eine begrifflich Schärfung dieser komplexeren Wahrnehmung findet sich in dem Begriff der ‚Sinnlichkeit‘:

„Gegenüber dem traditionellen Begriff von Sinnlichkeit als Konstatieren von Daten ist in die volle Sinnlichkeit das Affektive, die Emotionalität und das Imaginative aufzunehmen. Das primäre Thema von Sinnlichkeit sind nicht die Dinge, die man wahrnimmt, sondern das, was man empfindet: die Atmosphären.“²⁸⁸

Denn:

„Sie [die Sinnlichkeit] ist ja keine anthropologische Invariante, sondern sie ist durch unsere Lebenswelt, durch unsere Arbeits- und Verkehrswelt bestimmt.“²⁸⁹

Unverkennbar ist eine Neuorientierung von Sinnlichkeit. Ein theoretischer Gedankengang hierzu ist ja bereits mit dem Konzept einer dualistischen Musikästhetik von Tibor Kneif weiter oben vorgestellt worden. Aber die Grundfrage bleibt – basiert die Erkenntnis von atmosphärischen Qualitäten auf Wahrnehmung von Sinnesdaten? Das Problem ist, daß mit der prädikativen Zuschreibung an Atmosphären eine vermutlich irrationale Deutung

²⁸⁷ Arbogast Schmitt, „Synästhesie im Urteil aristotelischer Philosophie.“ in: *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne.*, herausgegeben von Hans Adler und Ulrike Zeuch, Würzburg 2002, S. 135.

²⁸⁸ Böhme, *Atmosphäre.*, a. a. O., S. 15.

²⁸⁹ Ebenda, S. 17.

vorgenommen wird. Diese (subjektive) Ausdeutung der Sinnesdaten mündet dann in einem intersubjektiven Konsens – und wird dann verständlich. Hier setzt die Idee an, das es sich gar nicht um eine Irrationalität – dem logischen Denken nicht zugehörig – handelt. Aborgast Schmitt löst auf:

„Denn natürlich ist die Erfahrung einer Stimmung in gewisser [!] Hinsicht irrational. Nur, sie ist nicht irrational, weil sie ohne Rationalität, [...] sondern weil sie aus einem unbestimmten, noch undifferenzierten, ganz an der Oberfläche der Erscheinung sich orientierenden Unterscheidungsakt hervorgegangen ist. D. h.: sie ist nicht irrational, sondern defizient rational. Der scheinbar noch das Ganze einer Situation umfassende Charakter einer Stimmung ist deshalb als Resultat der unbestimmten Abstraktheit der in ihr erfaßten Merkmale zu interpretieren.“²⁹⁰

Man ist versucht die These aufzustellen, daß der Mensch nicht homo sapiens heißen würde, wenn nicht die Rationalität auch Teil der Wahrnehmung wäre. Das heißt, wenn nicht der Mensch auch rationale Entitäten, wie das empfinden in einer melancholischen Atmosphäre, auch wahrnehmen könnte. Denn aus den einzelnen Farben, Tönen, Düften, Aromen und Formen – kurz: aus der synmodalen Gegebenheit einer Situation, setzen sich ‚höhere‘ Strukturen wie Symmetrie etc. zusammen, die dann wiederum Anteil an der Wahrnehmung einer Stimmung haben.

Schuster unterteilt unter dem Stichwort ‚Wahrnehmung und ästhetisches Empfinden‘ Wahrnehmung in eine komplexe und einfache Form wie ebenso das daraus resultierende ästhetische Urteil. So könne nach analytischer Denkleistung ein komplex analytisches Urteil und nach einer einfachen d. h. unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung, wie bspw. bei dem Betrachten einer Photographie, ein einfaches ästhetisches Urteil gefällt werden. Diese, letztere, Art der Wahrnehmung sei weniger anstrengend da es andere Wahrnehmungskapazitäten freisetze, d. h., es erfolge eine Erweiterung der Möglichkeiten der Auffassung.²⁹¹ Dem Motiv nach eine Art Gehlen’sches Entlastungsprinzip.²⁹²

„Daher muß also auch die extrem schwierige Wahrnehmung [im Gegensatz zur sogenannten ‚einfachen‘ Wahrnehmung] ästhetische Empfindungen wachrufen können [...] Mehrfachorganisationen eines Stimulus scheinen Freude zu machen. [...] Das Prinzip der Einfachheit kann also nicht das einzige Prinzip der Ästhetik sein. [...] Anhand der vorliegenden

²⁹⁰ Schmitt, „Synästhesie im Urteil aristotelischer Philosophie.“, a. a. O., S. 136.

²⁹¹ Vergleich dazu: Schuster, *Psychologie der bildenden Kunst.*, a. a. O., S. 118.

²⁹² „So können wir mit Hilfe der Kategorie ‚Entlastung‘ eines der Grundgesetze des sensorischen und motorischen Lebens beschreiben, die den ‚Spielraum‘ für das Eintreten des denkenden Bewußtseins umgrenzen; wir können sogar in der eigentlichen geistigen Tätigkeit selbst, nämlich der Sprachentwicklung, diese Kategorie der Entlastung noch nachweisen [...]“ Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt.*, 13. Auflage, Wiesbaden 1986, S. 67. Hervorhebung im Original.

Kenntnisse und Ergebnisse zur Form- und Farbharmonie soll die These geprüft werden, ästhetisches Empfinden komme durch die Erleichterung der Informationsverarbeitung und die gleichzeitige Freisetzung von Informationsverarbeitungskapazität zustande.“²⁹³

Im folgenden versucht Schuster an ausgewählt grundlegenden Formen künstlerischer Stilik, wie dem goldenen Schnitt, der Symmetrie, der Farbharmonie sowie der Informationsreduktion, den Nachweis hierfür zu führen. Tatsächlich zeigte sich bei den Untersuchungen, daß der Betrachter von Proportionen des goldenen Schnittes²⁹⁴ und des Verhältnisses zwei zu drei eher geneigt ist, letzteres zu präferieren.

„Also kann die Wirkung des Goldenen Schnittes vermutlich als Wirkung der einfachen Proportion aufgefaßt werden. Auch die einfachen Proportionen 1:1 und 1:2 wurden in den berichteten Experimenten jeweils bevorzugt. [...] Das Quadrat ist die einfachste Form des Rechtecks. Weicht eine andere Form geringfügig von dieser einfachsten Form ab, so entsteht eine Spannung, der Betrachter möchte die Form in Richtung auf die ‚gute Gestalt‘ vereinfachen.“²⁹⁵

Auch in Bezug auf die Untersuchungen zur Symmetrie – obgleich hier die Grenze von der einfachen Wahrnehmung zur Denkleistung sehr fließend ist,²⁹⁶ der Farbenharmonie²⁹⁷ und der Informationsreduktion²⁹⁸ bei der künstlerischen Darstellung läßt sich dieses Ergebnis des Freimachens von Wahrnehmungskapazitäten feststellen.

„Die naheliegende Erklärung der Bevorzugung symmetrischer Gestaltungen liegt in der erreichten Vereinfachung der Wahrnehmung.“²⁹⁹

Wurde an dieser Stelle ein Teil des von Schuster propagierte Modell ästhetischen Empfindens vorgestellt, nämlich die Auswirkung der Erleichterung von Wahrnehmungs- und Verarbeitungsfähigkeit, so geschah dies aus dem Bestreben heraus zu zeigen, wie die Analyse von Atmosphäre vorzugehen habe. Es kommt dabei auf eine Verzahnung von empirischen Erkenntnissen mit der Erfahrung von ästhetischen Erleben an. Der Locus wo beides gleichermaßen zu betrachten ist, ist in der Atmosphäre zu finden. Um das von Schuster

²⁹³ Schuster, *Psychologie der bildenden Kunst.*, a. a. O., S. 119.

²⁹⁴ Die Definition des goldenen Schnittes ist unter der Annahme des Minor a und des Major b: $a : b = b : (a+b)$.

²⁹⁵ Schuster, *Psychologie der bildenden Kunst.*, a. a. O., S. 121.

²⁹⁶ „Bei der Diskussion von Symmetrien, Ordnungen und Strukturen hoher Komplexität ist das Thema ‚Wahrnehmung‘ bereits verlassen und die – natürlich nicht scharf gezogene – Grenze zum Denken , zum Problemlösen ist überschritten. Dieses Thema des denkenden Erfassens von Mustern wird unter dem Oberbegriff ‚Informationsästhetik‘ [...] wieder aufgenommen.“
Ebenda, S. 124.

²⁹⁷ Vergleich dazu: ebenda, S. 125.

²⁹⁸ Vergleich dazu: ebenda, S. 126 ff.

²⁹⁹ Ebenda, S. 122.

angestrebte Modell nicht verkrüppelt stehen zu lassen, seien die zwei weiteren Determinanten ästhetischen Empfindens benannt. Zumal auch Schuster nicht eine subjektive oder objektive sondern ‚interaktive‘ Ästhetik anzulegen versucht.³⁰⁰ Dies sind dann neben der Frage nach der Wahrnehmungs- und Verarbeitungskapazität weiter die biologische Angemessenheit des Reizes sowie die Induktion von Spannung.³⁰¹

Wenn immer von der prädikativen Zuschreibung von Qualitäten an eine Atmosphäre berichtet wurde, meinte dies nichts anderes als, daß eine Atmosphäre bspw. melancholisch etc. sein kann und dies vom Wahrnehmenden erfahren und infolgedessen erkannt wird. In der Nomenklatur der Böhmeschen Ästhetik wird dies Erscheinungsweise als ‚Charakter‘ bezeichnet.

„Synästhesien sollen [...] als *Charaktere* von Atmosphären bestimmt werden. [...] als Charaktere von Atmosphären bezeichnen wir ihr Was-Sein, die charakteristische Weise, in der sie anmuten.“³⁰²

Gerade in der Zusammenschau mit Synästhesie, der Wahrnehmung zweier oder mehrerer Sinnesqualitäten (polymodaler Synästhesie),³⁰³ ist eine Atmosphäre interessant, da sie sich ja zwischen einem Synästhetiker und einem Nichtsynästhetiker unterscheiden dürfte. Wie die Besprechung oben gezeigt hat und wie es auch bei den Erfahrungsberichten zum Ausdruck kommt, ist in dieser Hinsicht von einer besonderen Sensibilisierung von Synästhetikern auszugehen. Allein die Tatsache, daß bei Synästhetikern die ‚zweite‘ Wahrnehmung eine bzw. die Präferenz ausweist, sollte zeigen,³⁰⁴ daß hier daß Maß der Subjektivität bereits auf der Wahrnehmungsebene nach allen Seiten voll ausgeschöpft wird.

Soll der Sonderfall bzw. Anderfall (der andere Normalfall) menschlicher Wahrnehmung als Vorbild einer neuen Ästhetik dienen können? Diese zentrale Frage ist auch in der neuesten Publikation der Fachliteratur wieder anzutreffen.³⁰⁵ Wie in der bereits 1995

³⁰⁰ Ebenda, S. 367.

³⁰¹ Ebenda.

³⁰² Böhme, „Synästhesie im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung.“, a. a. O., S. 45. Hervorhebung im Original.

³⁰³ Diesen Begriff verwendet u. a.:

Engelbrecht, Marx, Sweer, „Was ist Synästhesie?“, a. a. O., S. 27.

³⁰⁴ „„Wie kannst Du mir den Wein geben, der schmeckt ja völlig blau, den kann ich nicht vertragen und du weißt das. Kann ich bitte schön grünen Wein haben? Da gibt es eine neue Rebe, Scheurebe, die mag ich gern, die geht grün/orange, die hat schöne warme Töne, die kann ich vertragen. Die blauen Weine kann ich nicht vertragen, die sind auch bitter.““

Emrich, Schneider, Zedler, *Welche Farbe hat der Montag?*, a. a. O., S. 13.

Besondere Beachtung sollte hier der Konjunktion ‚auch‘ geschenkt werden, da sie die eigentlich sinnliche Qualifizierung an periphere Stelle setzt.

³⁰⁵ Böhme, „Synästhesie im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung.“, a. a. O., S. 45-56.

von Böhme veröffentlichten Publikation³⁰⁶ ist auch an dieser Stelle die Verneinung der Auflösung der Synästhesie in ihre einzelsinnlichen Qualitäten Ausgangspunkt der Diskussion.

„Wir gehen entschieden den anderen Weg, d. h. vom ganzen der Wahrnehmung her, von den integrativen Phänomenen, um dann erst Schritt für Schritt analytisch die Mannigfaltigkeit der Sinne und ihrer spezifischen Phänomene auszusuchen.“³⁰⁷

Dabei wird deutlich, daß der Begriff ‚Synästhesie‘ wieder einmal in doppelter Bedeutung gebraucht wird. Eigentlich meint Böhme mit dem ‚synästhetischen Charakter‘ einer Atmosphäre ihren synmodalen Charakter. Entscheidend für die Wahl des Vokabulars zur Beschreibung von Atmosphären ist dessen Verständlichkeit und Eindeutigkeit. Aber auch in der Begründbarkeit der Prädikate ist ein wesentliches Potential für deren Eignung zu suchen. Diskursiv gesehen, läßt sich eine Atmosphäre umfassend beschreiben. Dabei gilt es zu beachten, daß diverse Charaktere von Atmosphären bereits in einem intrakulturellem Diskurs behandelt worden sind und in konventionalisierten Zuschreibungsprädikaten abgelegt worden sind. Auch bei nur einem Wahrnehmungssubjekt, das sich einer Atmosphäre ausgesetzt sieht, findet ein solcher Diskurs statt. Abschließend ist, da das Thema weiter unten noch beleuchtet wird, zu bemerken, daß die Beschreibung der synjektiven Qualitäten auf der Basis der Sprache geschieht.

5.6. Musik und Atmosphäre.

Wendet sich man mit diesem Hintergrund der Musik zu, ergibt sich das Problemfeld der Wertung von kultureller und/oder kunstvoller Äußerung von Musik. Eine Chimäre die oft mit den Begriffen der ‚Unterhaltungsmusik‘ und ‚ernsten Musik‘ thematisiert wird und sich in dem Konzept der Atmosphäre als grundlegendem Moment von Wirklichkeit verbrennt.

„Diese Entwicklung [Hier meint Böhme in der Musik die Auflösung des Formenkanons seit Schönberg zugunsten der Materialhaftigkeit.] ist durch die außerordentliche Steigerung der Reproduktionstechniken überhaupt erst richtig entfaltet worden. Ihr wird eine Musikästhetik, die an Form und Zeitgestalt orientiert ist, nicht mehr entsprechen können. Vielmehr gilt es Musik als räumliches Phänomen zu erfassen und an die kantische Sicht der Musik als einer Sprache der Gefühle anzuknüpfen. Das hätte heute unter dem Stichwort Musik und Atmosphäre zu geschehen.“³⁰⁸

³⁰⁶ Böhme, *Atmosphäre.*, a. a. O.

³⁰⁷ Böhme, „Synästhesie im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung.“, a. a. O., S. 45.

³⁰⁸ Böhme, *Atmosphäre.*, a. a. O., S. 9.

Zu den Auflösungstendenzen des Formenkanons, die gleichwohl damit auch zu einem Gattungsverfall innerhalb der festgefügt Standorte der Künste führten, sei noch eine Anmerkung gemacht. Es ist denkbar, daß nur zu einem bestimmten Teil der Gattungsverfall bzw. die Vermischungstendenzen der Künste dem Fortschritt der Kreativität zu schulden sind. Deshalb soll an dieser Stelle die These zur Diskussion gestellt werden, daß dieser Fortschritt der Kreativität erst durch das Fehlen von Sanktionierungen bestimmter Regelverletzungen ermöglicht wurde. So gesehen ist durch die Befreiung der Kunst von tradierten Normen und Erwartungshaltungen, gegen alle dagewesenen Widerstände, auch ein Zerfallsprozeß eingeleitet worden, der in einem unüberschaubaren System von Kunstgattungen bzw. Kunstartenbezeichnungen gipfelte. Man muß zugestehen, daß Sanktionierung oder in der positiven Formulierung: ein festgefügtes Werte- und Regelsystem an einander Kraft und Richtungsweisung einiges mehr aufzubieten hat als die Hingabe an eine (grenzenlose) Freiheit. Wie es auch im politischen Zeitgeschehen zu beobachten ist, daß das Fehlen der disziplinarischen Ordnung zunächst zu Machtvakuum und Orientierungslosigkeit geführt hat. Die gleichstarke Chance ist auf der anderen Seite, die Bereicherung durch das entstehende Neue. Auf die Künste bezogen bedeutet dies, daß es wohl niemals Klanginstallationen oder Aktionskunst gegeben hätte, wenn Interesse an und Wille zur Sanktionierung ungleich größer gewesen wäre als der Mut einzelner Künstler sich diesen zu widersetzen. So könnte in der Geschichte der Musik die Musikkritik für sich beanspruchen, diese Funktion übernommen zu haben. Aber zurück zur innermusikalischen Musik.

Michael Hauskeller beschreibt die Einflußnahme von Musik in eine Atmosphäre wie folgt:

„Im allgemeinen beschränkt sich das Sprechen der Musik auf ein Ansprechen des (Hörers): musikalische Strukturen sind Suggestionfelder möglicher Empfindung, und jeder Hörer findet seinen Weg darin, nicht willkürlich wohlgemerkt, sondern wie nach einer Landkarte, die immer nur eine begrenzte Anzahl von Wegen für die Begehung anheimstellt. Sieht man von lautmalerischen Intermezzi ab, stellt Musik nichts dar, oder wenn dann nur das, was sie selbst schon ist, nämlich ein Gefüge dynamischer Beziehungen: [...]“³⁰⁹

Der Gegensatz zu der oben erläuterten Theorie von Tibor Kneif ist evident. Dieser hatte ja auf einer von der komponierten Musik unabhängigen imaginativen Musik bestanden. Beide Ansichten können aber für sich in Anspruch nehmen, dem Wahrnehmungssubjekt diejenige Geltung zu verschaffen, die ihm im Kontext mit Musik zukommt. Es ist unabkömmlich in der ästhetischen Atmosphäre. Wie aber die Musik ihrerseits ihre Verpflichtung übernimmt in die Atmosphäre einzuwirken, sollen nachfolgende Bemerkungen zeigen.

³⁰⁹ Hauskeller, *Atmosphären erleben.*, a. a. O., S. 121.

„Meine Grundthese ist nun, daß Atmosphäre zu erzeugen ein Grundzug von Musik überhaupt ist, ja die Wirklichkeit von Musik im wesentlichen bestimmt.“³¹⁰

Die theoretischen Überlegungen Böhmes zu diesem Teilgebiet seiner anderen Ästhetik werden eingeleitet durch ein Musikbeispiel aus dem Feld der funktionellen Musik. Dies ist um so mehr zu würdigen, da sich an dieser Stelle bereits sein Bestreben nach einer ‚ökologischen Naturästhetik‘ (wie ausgeführt) andeutet. Denn Ästhetisierung der Alltagsumwelt bedeutet in erster Linie, nicht nur in kommerzieller Hinsicht, Wirklichkeit als Synonym zu Wirksamkeit zu gebrauchen. Denn die phänomenologische Kategorie des Alltags im 21. Jahrhunderts ist Wirksamkeit aus Gründen, Zwängen und Funktionalisierungen. Ideen werden in dieses Geschirr der Rentabilität eingespannt. Ideen sind nicht mehr vordergründig treibende Kraft für die Umsetzung von Wünschen, Hoffnungen, Sehnsüchten und Träumen, sondern erhalten einen ökonomischen Status, da sie generell – nach Kostendiskussion – umsetzbar geworden sind.

Dieses Beispiel nun ist ein Klangbeispiel der Firma MUZAK,³¹¹ die für die Herstellung von musikalischen Produkten Verantwortung zeichnet, die im musikwissenschaftlichen Sinn als funktionelle Musik, im wirtschaftlich kommerziellen Sinn als „akustische Möblierung“ bezeichnet werden.³¹² Gernot Böhme tritt bewußt mit diesem Beispiel in die Diskussion und erläutert, daß er Atmosphäre durch ihre Determinanten des Raumes und der Situation in dieser Anwendung genau wie in der künstlerischen Musik erblickt. Er sieht die Berechtigung, zu Recht darin, „daß das Atmosphärische der Musik so elementar ist [...] wo es nicht durch künstlerische Ansprüche und künstlerisches Raffinement überspielt wird.“³¹³ MUZAK nimmt diesen Anspruch seit seiner Entwicklung durch General George Owen Squier im Jahre 1922 auf. So ist der Eigenname ein Kompositum aus ‚Music‘ und ‚Kodak‘ – wobei ‚Kodak‘, nach dem bekannten Kleinbild, die Folie des Augenblicks bildet: Musik des Augenblicks. Dabei wird nach dem benannten Simplitätsvorsatz Musik jedweder Gattung, Epoche und Stil „nivelliert“.³¹⁴ Golo Föllmer spricht direkt von einer atmosphärischen Funktion dieser Vorgehensweise in dem Sinn, daß die Wirklichkeit sich in

³¹⁰ Böhme, „Musik und Atmosphäre.“, a. a. O., S. 224.

³¹¹ Leider muß festgestellt werden, daß dem prominenten Thema der MUZAK in der Standardenzyklopädie der Musikwissenschaft *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, herausgegeben von Ludwig Finscher, kein eigenständiges Stichwort zugestanden wurde. Das Register weist lediglich die Nennung in dem von Helmut Rösing und Herbert Bruhn verfaßten Artikel „Musikpsychologie“ unter dem Stichwort der „funktionellen Musik“ aus. Leider ist das als Indiz gegen eine Diskussion von Alltags- und Profanverwendungen von Musik und deren Einordnung zu sehen.

³¹² Böhme, „Musik und Atmosphäre.“, a. a. O., S. 223. Hervorhebung im Original.

³¹³ Ebenda, S. 224.

³¹⁴ Der Begriff Nivellierung ist ein Fachbegriff der Branche, wie Golo Föllmer ausweist. Golo Föllmer, „Klangorganisation im öffentlichen Raum.“, a. a. O., S. 206.

die Abhängigkeit der Wirksamkeit begibt, denn die nivellierte Musikstücke „sollen nur die vom Original bekannte und so im Gedächtnis abgelegte, komfortable Atmosphäre reaktivieren.“³¹⁵

Natürlich muß vor diesem Hintergrund der Frugalität auch der Name Eric Satie Erwähnung finden. Frugalität, nicht Banalität, deshalb, da Satie aufgrund seiner musikalischen Kompetenz die Nivellierung mit dem Begriff der *Musique d' ameublement* belegt und dadurch den heute existente Hiatus zwischen Kulturmusik und Kunstmusik benennt.

„Wir nun möchten eine Musik einführen, die die ‚nützlichen‘ Bedürfnisse befriedigt. Die Kunst hat da nichts zu suchen. ‚Musique d' Ameublement‘ erzeugt Schwingung, sie hat keinen anderen Zweck; sie erfüllt dieselbe Rolle wie das Licht, die Wärme & *der Komfort* in jeder Form.“³¹⁶

Ein zentrales Motiv dieser Aussage ist zudem, daß erstmals eine Maßstabsverschiebung für die Wertungsgrundlage stattfindet. Nicht mehr das Objekt, die Kunst, wird absolut gesetzt, sondern das Subjekt, der Hörer. Implizit ausgedrückt: die Kunst bekommt eine Relationalität zur Kultur.

„Die große Masse liebt es, zum Bier oder Bei der Anprobe einer Hose falsche schöne Sachen zu vernehmen, dumme Refrains von vager Frömmigkeit anzuhören; sie scheint die Klänge der Bässe, Kontrabässe & anderer häßlicher Kinderflöten zu schätzen, ohne sich dabei etwas zu denken.“³¹⁷

Spätestens in dem Moment des Erscheinens von MUZAK wird die Einfachheit zur Banalität, der allerdings eine ästhetische Würdigung zuteil werden muß. Einen entscheidenden Anteil hat hier sicherlich auch die sprunghafte Entwicklung des urbanen Lebensraumes. Wo sonst können die vielfältigsten Bedürfnisse bis in ihre extremsten Ausbildungen befriedigt werden. Sinnliche Bedürfnisbefriedigung im Rahmen von Atmosphäre hat hier auch nicht zuletzt deswegen Bedeutung, da die Mittel, technologische, wissenschaftliche etc., im Rahmen des Gesellschaftsvertrages verfügbar sind. Damit weist sich der städtische Lebensraum in Bezug auf Möglichkeit der Produktion von Atmosphäre als ideal aus. In Korrespondenz mit dem eingangs erwähnten Beispiel des in Bayern errichteten Musicaltheaters kann die globale Örtlichkeit für die Präsentation von Kunst, Kultur, Musik als atmosphärisches Kriterium gelten, welches sich in Vokabeln wie ‚Image‘ und ‚Ambiente‘ niederschlägt. Dabei ist zu

³¹⁵ Ebenda.

³¹⁶ Eric Satie, in: *Eric Satie. Schriften.*, herausgegeben von W. Bärtschi, Zürich 1980, S. 54. Hervorhebung im Original.

³¹⁷ Ebenda, S. 52.

beachten, daß mit dem Begriff des ‚Image‘ die bewußt produzierte, nach außen gerichtete, ‚sollende‘ Erscheinungsform umfaßt wird.

Unterstützt soll diese Vermutung des Elementaren, die Barbara Barthelmes über den Klang-, um nicht Musikraum zu sagen,³¹⁸ Raum der Stadt anstellte. Nach einer eindrucksvollen Abgrenzung dessen was eine Stadt sei,³¹⁹ folgt jene für diese Stelle wichtige Einsicht:

„Die Stadt dringt in all ihren Dimensionen, architektonisch-räumlich, sozio-ökonomisch, technologisch und vor allem in ihrer akustisch-klanglichen Dimension, über die Sinneskanäle in den Menschen ein.“³²⁰

Als eine weitere Dimension des Eindringens ist der bereits kursorisch angesprochene Geruchssinn zu nennen. Die Kulturgeschichte der Deodorierung hat gezeigt, daß heute unangenehm empfundener Körpergeruch als Statussymbol gewertet werden konnte, da das Auflegen von zumeist teuren Parfums als Ausweis des gesellschaftlich und wirtschaftlichen Statuses galt. Auch die Stadt, wie das so genannte Land, haben als Lebensraum eine Charakteristik durch ihren Geruch erfahren. Der technische Fortschritt hat im Dienste der Hygiene seinen eigenen Beitrag zur Neutralisation von Geruchsemissionen geleistet. Aber dennoch wäre es eine quälende Vorstellung in einer aseptischen Umgebung leben zu müssen.

„Denn daß Städte, Quartiere, Gegenden und Landschaften ihre Gerüche haben, gilt auch heute – trotz Schwemmkanalisation, Ventilation, Desodorierung.“³²¹

Die Vorstellung einer geruchsneutralen Umgebung, die damit eine empfindliche Einbuße an atmosphärischer Qualität und Prädikation darstellte, ist nahezu ebenso absurd wie ein Konzert ohne Hustengeräusche in den Passagen des pianissimo und dem beinahe obligaten Zusammenknallen von Brillenschachteln. Nicht für umsonst ist dem umgangssprachlichen Vokabular die Redeweise entlehnt, daß man die Geschichte atme. Besonders auffällig wird dies beim Einbau von Klimaanlage in historische Gebäude, Opernhäusern etwa. Die ganze Distanz über drei Akte *La Traviata* mit einer in den Lehnen des Vordersitzes eingebauten

³¹⁸ Sehr wohl stellt aber die Autorin eine kurze Betrachtung der städtischen Musikpflege an!

³¹⁹ „Die Stadt gilt als menschenfressender unwirtlicher Moloch, in dem das Individuum in der Masse untergeht, und als ein Ort, der zugleich durch die Lockerung normativer Werte die Befreiung des Subjekts möglich macht. Die Stadt ist ein Brennpunkt sozialer Ungerechtigkeit und Entfremdung auf der einen Seite, und auf der anderen ein Hort des Vergnügens und Puls des Lebens. [...] Hintergrund eines elementaren Konflikts, der das Wesen der Stadt definiert: des Konflikts zwischen Zivilisation und Natur oder anders formuliert zwischen Stadt und Land.“

Barbara Barthelmes, „Großstadt und Musik.“ in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag.*, herausgegeben von Reinhard Kopiez et al., Würzburg 1998, S. 29 f.

³²⁰ Ebenda, S. 30.

³²¹ Böhme, *Anmutungen.*, a. a. O., S. 49.

Frischlufztzufuhr zu ertragen, kann schon eine Zumutung oder unschätzbare Erleichterung darstellen.

Werden diese Dimensionen als Wahrnehmungskategorien verstanden, dann ist die Forderung nach einer Synmodalästhetik verständlich. Bevor allerdings hierüber eine Klärung erfolgen kann, muß die Grundlage der Musik und ihrem Bestreben nach Atmosphäre geklärt werden. Die Entfaltung eines Raumes für die klangliche Realisierung der Musik in diesem Raum. Böhme bemüht sich an den berühmten *Atmosphères*³²² von György Ligety um dieses Problem:

„Von den beiden Hauptmomenten, nämlich R ä u m l i c h k e i t und q u a s i o b j e k t i v e s G e f ü h l, ist es vor allem die Räumlichkeit der Musik, die durch Ligetis Stück deutlich wird.“³²³

Die ästhetischen Konsequenzen der Betonung dieser Räumlichkeit sind enorm, attackieren sie doch das bedingende Gegenteil von Raum: die Zeit. Mit dem Verweis auf die Tatsache, daß Musik bisher immer als (Verlaufs-) Kunst in der Zeit gewertet wurde, dieses durch die Vorstellungen der musikgeschichtlichen Epochen ausgelöst, muß man konsequent zu folgendem Ergebnis gelangen:

„Andererseits verdrängt aber die These von der Musik als Zeitgestalt, daß Musik a u c h immer eine Raumgestalt hat.“³²⁴

Evident ist bei der Betonung der Raumgestalt von Musik, daß hier nicht allein komponierte und improvisierte Musik, mit ihrem Kennzeichen des Konservierungsgebotes bzw. -verbotes, eine Rolle spielt. Vielmehr ist an dieser Stelle die Möglichkeit der Zerlegung bis in die kleinste Einheit, dem gestalteten Ton oder dem Geräusch, gegeben. Ein Vorteil, der auf die Räumlichkeit als ein grundlegendes Moment von Atmosphäre verweist und zu folgendem befähigt:

„Das Entscheidende ist nun, daß Musikstücke gerade darin bestehen können, aus diesen räumlichen Charakteren von Tönen- oder auch Geräuschen – ein komplexes räumliches Gebilde

³²² Im übrigen sei daran erinnert, daß dieses Stück bereits von Stanley Kubik für seinen Film *Odyssee 2001* herangezogen wurde und dort zur Visualisierung diverser Raumvorstellung genutzt wird.

³²³ Böhme, „Musik und Atmosphäre.“, a. a. O., S. 224. Hervorhebungen im Original.

Dies wird von Böhme natürlich mit einem Originalbeleg untermauert. Vergleich dazu: ebenda.

³²⁴ Ebenda, S. 226. Hervorhebung im Original.

Auf die Aktualität der Notwendigkeit einer solchen Synmodalästhetik wird sofort verwiesen.

„Es könnte sein, daß es die Entwicklung der Musiktechnologie war, die es den Musikproduzenten – vom Komponisten über die ausübenden Künstler bis hin zu den Toningenieuren – erlaubt hat, auf die Räumlichkeit von Musik ihre Aufmerksamkeit zu richten und diese zum mehr oder weniger selbständigen Thema musikalischer Intention zu machen.“

Ebenda, S. 226.

zu machen. Das Musikstück kann im weitem darin bestehen, diese komplexe Raumgestalt zu verändern, in Bewegung zu bringen, Transformationen zu vollziehen.“³²⁵

Wurde gerade auf den Dualismus von Komposition und Improvisation verwiesen, so geschah das, um einen grundlegenden Unterschied in Hinsicht auf die kompositorische Intention und das Produktionsprinzip von Musik zu markieren. Böhme ist der Ansicht, daß dies die Aufgabe der Zeitlichkeit in der Musik gewesen war. So sei zu gegenwärtigen, daß die bestimmenden Prinzipien von Musikproduktion „zeitübergreifende Strukturen oder, soweit es sich um Gleichzeitigkeit handelte, auf die Harmonie“ waren.³²⁶ Hier zeigt sich in besonderer Schärfe die Relation zwischen den beiden transzendentalen Bedingungen von Musik, von Kunst: von Raum und Zeit. Freilich, Böhme separiert nicht wie an dieser Stelle geschehen, zwischen Komposition und Improvisation. Dies ist aber von Vorteil, um die Gültigkeit dieser Argumentation zu zeigen, deren Ziel es ja ist, in einem möglichst umfassenden ästhetischen System, der Synmodalästhetik, zu gipfeln. Da Raum und Zeit die die Möglichkeit von Atmosphäre bedingenden Aspekte sind, und damit geeignet die Folie von Subjekt und Objekt zu bilden, müssen nun die bis dato geführten Subjektivismen betrachtet werden. Auch Böhme leitet in seiner Betrachtung dahin über.

„Ich sagte, daß mit Räumlichkeit nur ein Grundzug von Musik als Atmosphäre thematisiert sei. Der andere, nämlich daß Atmosphären quasi objektive Gefühle sind, von denen wir ergriffen werden können, Stimmungen, die in einem Raum herrschen, in den wir eintreten oder der uns umgibt, sei damit noch nicht angesprochen. [...] Denn die synästhetischen Charaktere von Atmosphäre sind nur ein besonderer Typ, und zwar derjenige, der den Hörer in seinem leiblichen Befinden trifft, nämlich in Form von Tonusveränderungen oder Bewegungssuggestionen. [...] Ein anderer Typ von Charakteren, durch die Atmosphären in ihrer Besonderheit bestimmt sind, sind die gesellschaftlichen. Ich nenne sie so, weil sie auf kulturellen Konventionen beruhen.“³²⁷

Ein unmittelbar hieran anschließender Rückgriff sei gestattet: daß dieses Gestalten von Atmosphären ausgenutzt wird. Oben wurde dies unter dem Stichwort des Kommerzes versucht zu beschreiben. Aber auch die künstlerische Ausnutzung äußert sich in der intentionalen Gestaltung, die sich in das Sender-Empfänger-Modell einspannen läßt. An dieser Stelle leitet sich der Ursprung der Diskussion um das Verstehen von Musik bzw. Kunst ab. So differenziert bspw. Hans Heinrich Eggebrecht zwischen einem ‚ästhetischen‘ und

³²⁵ Ebenda, S. 227.

³²⁶ Ebenda.

³²⁷ Ebenda, S. 227 f.

einem ‚erkennendem‘ Verstehen.³²⁸ Dieser Unterschied würde in einer angestrebten Synmodalästhetik ebenfalls obsolet, da zu genau feststehender synjektiver Gelegenheit argumentiert würde.

„Bei unseren bisherigen Überlegungen waren wir darauf bedacht gewesen, das Subjekt, genauer: die Subjektivität des Verstehens, zunächst so weit wie möglich auszuklammern. Musik verstehen – so unsere Argumentation – heißt: sie annehmen (sie sich zu eigen machen) auf Grund einer Akzeptation ihres Sinns, wobei dieses Akzeptieren als ‚Verstehen‘ objektgerichtet, objektgezeugt und objektentsprechend ist. Das ästhetische Verstehen ist, basierend auf der ästhetischen Erfahrung, ein adäquates, dem Sinn der Musik angemessenes, ihm entsprechendes Innewerden ihres sich durch sich selbst definierenden Sinngefüges. Es ist bei Musikhörern mehr oder weniger vollkommen ausgebildet, jedoch – primär seitens der ästhetischen Erfahrung – jederzeit zu vervollkommen, wobei das erkennende Verstehen zur Mitwirkung aufgerufen ist.“³²⁹

Von dieser klassischen Position der Objektästhetik ausgehend ist das ästhetische Urteil nicht weit entfernt. Daß ein solches aber, nicht allein nur unter Betrachtung moderner Tendenzen der Kunstproduktion und -rezeption, fragwürdig erscheint, wurde bereits betont. Kurz: das geläufige subjektive ästhetische Urteil, das immer Gefahr lief intersubjektiv zu werden, kann keine Gültigkeit im Rahmen einer Atmosphäre betrachtenden Ästhetik erlangen. So ist an dieser Stelle wohl besser von einer ästhetischen Qualifizierung und Quantifizierung, anstatt von ästhetischem Urteil zu sprechen.

Um auf die Besprechung der Böhmeschen Ansicht von Musik und Atmosphäre zurückzukommen, die mit einem Gutteil dieser Subjektivismen operieren muß, ist die Filmmusik und deren Möglichkeiten zur Erzeugung von Atmosphäre(n) ins Feld zu führen. Denn die Filmmusik,

„[...] die ja in der Regel nicht ins Bild paßt, d. h. nicht in die Realität gehört, die im Bild gezeigt wird, dient dazu, den Zuschauer in gewisser Weise einzustimmen, ihm die passende Befindlichkeit mitzuteilen, durch die er an den Gefühlen des Helden partizipieren kann.“³³⁰

In Korrespondenz mit der von Rösing oben beschriebenen Einflußmöglichkeiten der optischen Komponente der Musikwahrnehmung sieht Böhme die Tragweite: die zu

³²⁸ Eggebrecht, *Musik verstehen.*, a. a. O., S. 21-47.

Unter ‚ästhetischen‘ Verstehen von Musik versteht Eggebrecht die sinnliche Wahrnehmung; unter dem ‚erkennenden‘ das aus intellektueller Beschäftigung resultierende Verstehen.

„Das Wort ‚ästhetisch‘ gebrauche ich hier in seiner vokabularen, von aller Begriffsfixierung, aller Ästhetik als Wissenschaft und Philosophiegeschichte befreiten Grundbedeutung.“

Ebenda, S. 23.

³²⁹ Ebenda, S. 42.

³³⁰ Böhme, „Musik und Atmosphäre.“, a. a. O., S. 228 f.

evozierenden Gefühle, das Einwirken auf die Leiblichkeit der Rezipienten. Aber zur Beachtung wird an dieser Stelle gegeben, daß diese evozierten Gefühle, Emotionen sich quasi durch Rückkopplung auf die Atmosphäre auswirken. Nun ist das erstrebte Ziel einer guten Filmmusik diese Gefühle so zu egalisieren, daß jeder Zuschauer an der dargebotenen Atmosphäre partizipieren kann. Mit einer historischen Rundschau über die bereits vorhandenen Theorien³³¹ erklärt Böhme:

„Die Auffassung von Musik als Atmosphäre stellt gegenüber den genannten Theorien von vornherein den weiteren Ansatz dar. Die erwähnten Beispiele, in denen Musik zur Erzeugung von Atmosphäre verwendet wird, zeigen, daß sie den Raum gestalten, in dem ich mich, der Hörer befinde. Umgekehrt ist meine Befindlichkeit die Art und Weise, in der ich mich als in einer bestimmten Umgebung anwesend erfahre: [...]. Weder assoziiere ich mit der Musik gewisse Gefühle, noch reagiere ich auf sie mit gewissen Gefühlen, vielmehr nehme ich durch meine Befindlichkeit an der musikalischen Atmosphäre teil.“³³²

Dies ist die zentrale Stelle der Böhme'schen Ansicht als Musik und Atmosphäre. Sicher ist das Verneinen des gefühlsmäßigen Assoziierens und Reagierens ungenau zu werten und wird nur ungenügend über den Verweis der Anteilnahme an der musikalischen Atmosphäre relativiert. Vielmehr ist es wohl besser so zu verstehen, daß ein Assoziieren und Reagieren mit Gefühlen auf das Objekt Musik integraler Bestandteil der erzeugten Atmosphäre ist. Es ist also als aktives Prinzip zu verstehen, dessen Bedeutung aber in dem Gesamtbezugsrahmen steckt, als in einer übersteigert individuellen Bewertung der Gefühlsassoziation bzw. des gefühlsmäßigen Reagierens. Daß dieser Gesamtbezugsrahmen nicht nur lediglich auf die Kunstform Musik, sondern auch auf alle akustischen Phänomene anzuwenden ist, bestreitet Böhme mit dem Verweis auf die, bereits oben schon erwähnten, akustischen Landschaften. Wie die Einwirkungen auf den menschlichen Organismus aus (musik-) psychologischer Sicht sind, wird wie folgt extemporiert:

„Dieses Mitgehen mit der akustischen Landschaft durch die eigene Befindlichkeit geschieht meist unbewußt, teils weil das Charakteristische eben als Gewohntes überhört

³³¹ „All diese Theorien, das Mathematische der Harmonien [Ansatz der Formalisten], die historische oder biographische Assoziation, das Erzeugen von Bildern [Tonmalerei], das musikalische Bearbeiten von Themen [Programm Musik], all diese Erklärungen tragen ein Stück weit und haben ihr, in der Regel eng begrenztes, Beispielfeld. Sie versagen allesamt, je reiner, je absoluter die Musik ist, sie versagen letztlich beim einzelnen Ton, der sich in der Stille ereignet. Die Auffassung von Musik als Atmosphäre stellt gegenüber den genannten Theorien von vornherein den weiteren Ansatz dar.“

Ebenda, S. 229.

³³² Ebenda.

[Habituation!] wird, teils weil sich die hervorgehobenen charakteristischen Ereignisse über den ganzen Tag verteilen.³³³

Nimmt man neben der künstlerisch ausgeführten Musik dieses zur Grundlage, zeigt sich, hier wie da, die Stellung der Musikpsychologie als Fundament für diese Ästhetik der Atmosphäre. Wie sonst sollte die Deskription eines solchen atmosphärischen Raumes aussehen, wenn nicht durch die von der Psychologie bereitgestellten Mittel. Sieht man bspw. die Rezeption von technisch reproduzierter Musikrezeption. Obgleich der faktische Inhalt, bspw. eine Händel'sche Koloraturarie gleich sein möge, ist die durch die Musikpsychologie beschreibbare Wirkung auf die Wahrnehmung in einem Opernhaus und in einer Straßenbahn vollkommen verschieden.

Sieht Böhme dies auch nicht in solcher Schärfe, so beschreibt er eine andere höchst interessante Entwicklungslinie, in deren Ergebnis Böhme sich gezwungen sieht zu konstatieren:

„Nimmt man die Tatsache hinzu, daß Musik heute durch die Fortschritte der Reproduktionstechnologie praktisch ubiquitär ist, dann kann man von einer wechselseitigen Durchdringung von Musik und akustischer Landschaft sprechen.“³³⁴

Böhme zieht diese Konklusion aus der von ihm konstruierten Kausalkette, daß sich die „neuere Musik seit Schönberg Schritt für Schritt in den allgemein akustischen Raum hinausbewegt“ hat.³³⁵ Die Stichworte die Böhme dafür bemüht sind: Tonalität, Chromatik, Geräusch und Lärm; wobei gerade die letzteren nicht durch progressive Kompositionstechniken als vielmehr durch veränderte Spielweisen der Instrumente zu dem gerade angeführten Resultat beitragen. Ein letztes Progressivum war dann schließlich der Einzug der Technik selbst, in Form von Tonbändern, Computern etc., in die Musik. Über die Möglichkeiten der technischen Reproduktion von Musik und deren Geschichte hat Manfred Krause in einem Beitrag hingewiesen.³³⁶ Wurde auf den Sachverhalt der Habituation gegenüber Musik hingewiesen, so zeigt sich in Hinsicht der Rezeption bzw. dem Konsum von Tonträgermusik, daß die Akzeptanz der Erscheinung von Konservenmusik abhängig ist von einem Korrelationsmechanismus:

³³³ Ebenda, S. 230. Hervorhebung im Original.

³³⁴ Ebenda, S. 231.

³³⁵ Ebenda, S. 230 f.

³³⁶ Manfred Krause, „Original oder Illusion: Ziel der technischen Reproduktion von Musik?“ in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag.*, herausgegeben von Reinhard Kopiez et al., Würzburg 1998, S. 319-329.

„[...] entnimmt unser Gehör aus dem von allen Seiten kommenden Schall die Informationen über die Größe des Raumes und korreliert sie mit unseren akustischen Erfahrungen [...]. Unser akustisches Gedächtnis ist allerdings nicht so gut, als daß wir uns exakt an den Klang eines bestimmten Raums erinnern könnten. Es ist also weniger der ‚authentische‘ Raumklang, der wichtig zu sein scheint, als das Gefühl, sich in einem ‚plausiblen‘ akustischen Umfeld zu befinden.“³³⁷

Und doch gibt es die berühmten Konzerthäuser mit ihrer ‚absoluten‘ Akustik, die ihren Teil zu der Mythenbildung dieser Häuser, neben anderen nimbiierenden Faktoren, beigetragen haben.

Aber das hier angebrachte Argument zielt ja auf die technisch konservierte Musik. Damit ist ein Grund angeschnitten, der ebenfalls zur Etablierung von Atmosphäre beiträgt – der der Verfügbarkeit. So wie die Photographie daß Kriterium der Authentizität mit dem der Reproduktion verbunden hat, ist es den technischen Medien musikalischer Speicherung als logische Konsequenz für den Schall gelungen. Es wichtig, die mit diesem Schritt einhergehende Modifikation der Begriffe ‚Authentizität‘ und ‚Reproduzierbarkeit‘ zu betrachten. Sie bezieht sich ersteres ausschließlich auf das wiederholte Original und ist damit streng seiner technologischen Herkunft verpflichtet. ‚Authentizität‘ hat einen Teil von ihrer einstigen Wirkmächtigkeit als Echtheitsausweis zugunsten einer Dublette verloren. Ebenso hat der Tatbestand der ‚Reproduktion‘ von Musik im technologischen Zeitalter sein kreatives Potential eingebüßt. Wenn die Aufführung ein Ort der impliziten Interpretation in der Reproduktion war, so hat die technologische Reproduktion dies eingebüßt. Die Charismatik der Stimme von Maria Callas ist buchstäblich eingebrannt und so nicht mehr fähig, interpretativ wirksam zu werden. Das Beispiel steht deshalb an dieser Stelle, da die nunmehr ‚zweite Generation‘ von Rezipienten nur diese reproduktiven Tonträger zur Verfügung hat, um sich ihre Musik vergegenwärtigen zu können. Die zweite Generation wird deshalb so bezeichnet, da sie von Anfang an der Möglichkeit enthoben ist, sich um das Original zu bemühen und vergleichen zu können. Hat der Hörer einmal eine für ihn gültige Version, das heißt, eine die er präferiert, dann kommt diese auch zum Einsatz; meist ungeachtet der Einschränkung des durch die Reproduktion entstandenen Verlustes an Lebendigkeit. Von dieser Warte aus, wären einmal die diversen technischen ‚Bereinigungsmethoden‘ zu hinterfragen, die in der Lage sind störende Nebengeräusche zu beseitigen. Es geht nicht allein nur um die Beseitigung von nicht zur komponierten Musik zugehörigen Geräuschen. Es geht vor allem bei der Sterilisation auch um einen Verlust an raumdefinierenden Faktoren in der

³³⁷ Ebenda, S. 325.

Aufnahme. Insofern gewinnt der Begriff des ‚plausiblen akustischen Umfeldes‘ in einer Aufnahme eine neue Nuance. Durch derartige Maßnahmen wird die Raumgestalt in der konservierten Musik geleugnet. Auf der anderen Seite der Schallkonservierung steht natürlich die Möglichkeit des Aufbaus eines kulturellen Archivs. Dieses existiert ja bereits. Doch vor diesem Hintergrund läuft die Musik Gefahr, wie es den bildenden Künsten bereits widerfahren ist, als Kunstgattung in der noblen Endstation des Museum zu verkümmern.

All diese Aspekte zeigen eindringlich, daß mit der Ansicht von Musik als Atmosphäre eine wesentlich vollkommeneren ästhetischen Einordnung von solcher Kunst- bzw. Kulturmusik möglich ist als mit den tradierten Mitteln der Musikästhetik, bspw. der Ansicht von Musik als Sprache. Mit dem Begriff Sprache und dem ausführenden Organ, der Stimme, ist ein Stichwort gegeben, in dem Böhme das die Atmosphäre Ausfüllende einzufangen versucht. Er sieht in einer Abstraktion dieses Begriffes eine naturnahe Eigenschaft aller Objekte und Subjekte: ihre Anwesenheit. Durch das entweder Geräuschhafte, also unorganisierte, oder einer Gemeinschaft verständliche in-Erscheinung-treten der Objekte oder Subjekte wird deren Existenz gewissermaßen verifiziert.

„Durch ihre Stimme sind die Menschen und die Dinge präsent, sie füllen den Raum und erzeugen individuell und miteinander eine Atmosphäre, die gemeinsame Präsenz. Stimmen ergreifen uns und lassen uns spüren, daß wir mit den Dingen und den anderen da sind.“³³⁸

Unnötig zu betonen, daß auch die Stille in diesem Zusammenhang als Negativgeräusch aufgefaßt wird.³³⁹

Der ontologische Status von Dingen anhand ihrer Geräuschhaftigkeit wird auch von Michael Hauskeller angesprochen und geht insofern mit der Ansicht seines Lehrers Gernot Böhme konform. Hauskeller geht nach der Differenzierung der Begriffe Laut, Ton Geräusch und Klang³⁴⁰ von einer bzw. „unsere[r] akustischen Bekanntschaft mit der Welt [...]“³⁴¹ aus. Von besonderer Wichtigkeit ist ihm dabei, daß aufgrund des Stereohörens der Mensch die Richtung und damit den Ursprung einer Geräuschquelle verorten kann. So ist es nicht verwunderlich, daß er zu folgendem Ergebnis gelangt.

³³⁸ Böhme, „Musik und Atmosphäre.“, a. a. O., S. 232. Hervorhebung im Original.

³³⁹ Michael Hauskeller definiert die Stille so:

„Unter ‚echter‘ Stille verstehe ich die Abwesenheit physikalisch meßbarer akustischer Reize. Tritt eine solche Stille plötzlich ein und widerspricht den natürlichen Erwartungen an die Situation, ist sie funktional ein Geräusch, weil sie von einer Veränderung in der wahrgenommenen Welt mitteilt.“

Ganz neu ist dieses Konzept in dramaturgischer Hinsicht natürlich nicht. Man denke nur an die sogenannten sprechenden Pausen in Beethoven’schen Kompositionen. Aber es wird hier das Konzept der atmosphärischen Ekstasis von Dingen und Entitäten deutlich.

Hauskeller, *Atmosphären erleben*, a. a. O., S. 106.

³⁴⁰ Ebenda, S. 102 f.

³⁴¹ Ebenda, S. 103.

„Ist es [das Geräusch] einmal auf seine Quelle hin erkannt, wird es zum sicheren Index einer *bestimmten* Präsenz, deren Eigenschaften gemäß ihrer Relevanz für den Geräuschempfänger (das Harmlose unterscheidet sich vom Harmvollen) den Charakter des Geräusches als (in verschiedener Weise) anziehend, abstoßend oder gleichgültig festlegen.“³⁴²

Der Terminus des ‚Index einer bestimmten Präsenz‘ trifft sehr gut die Fähigkeit des wahrnehmungstechnischen Einordnens in Raum und Zeit des Objekts. Diese ontologische Verortung kann aber nur geschehen, wenn der Bezugsrahmen, also die wahrnehmungstechnische Einordnung des wahrnehmenden Subjektes, die Möglichkeit eines Ab- bzw. Vergleiches zuläßt. Nur dann kommt es zu a.) einer Konstituierung eines Sinngehaltes und b.) zu einer Konstituierung einer Atmosphäre. An dieser Stelle haben nun die oben genannten Einflußmöglichkeiten der Psychologie, wie bspw. die Habitualisierung, ihre Wirksamkeit. Hauskeller faßt dies so zusammen:

„Dinge werden niemals an sich selbst erfaßt, sondern immer nur aspektiv. Das Erfassen eines Gegenstandes ist ein *Akt*, eine Tätigkeit eines individuellen und vor allen anderen unterschiedenen Subjekts, dessen eigene (augenblickliche oder permanente) Bestimmtheiten die Grenzen dessen festlegen, was von ihm überhaupt als Gegenstand erfahren wird. So werden aus einer gegebenen Wirklichkeit in jedem konkreten Wahrnehmungsakt immer nur eine größere oder kleinere Anzahl von bestimmten Aspekten herausgefiltert. Das in und aus der Relation entstehende Wahrnehmungsding ist so von wechselnder Allgemeinheit. Die Priorität der Dinge in der alltäglichen Geräuschwahrnehmung bleibt dabei aber unangetastet.“³⁴³

Dies endlich ist der bestimmende Einfluß des Subjekts auf die von ihm mit konstituierende Atmosphäre. Der angesprochene Wahrnehmungsfilter ist dabei die entscheidende psychologische, und damit empirisch verifizierbare, Instanz. Daneben gilt natürlich der weite Rahmen der persönlichen Befindlichkeiten und aktiven Lebensäußerungen weiter. Dieses aktive Mitgestalten einer Atmosphäre durch Selektion von dargebotenen Informationen und Aufbauen von Spannungen bzw. ganz allgemein von Verläufen in Atmosphären durch die von einfach bis kompliziert intellektuellen Lebensäußerungen (Sprache etc.) erklären dann durchaus, warum ein (Kunst-) Objekt zu verschiedenen Gelegenheiten anders wirkt – ohne bspw. auf die transzendentalen philosophischen Kriterien von Raum und Zeit zurückgreifen zu müssen.

³⁴² Ebenda, S. 104.

³⁴³ Ebenda. Hervorhebung im Original.

5.7. Kommunikative Atmosphären.

Die Sprache als ‚kompliziert intellektuelle Lebensäußerung‘ zu bezeichnen geschieht nicht ohne Grund. Bildet sie doch die Verbindung, die Individuen, Subjekte benötigen, um auf vielfältige Weise in Beziehung zu treten. Der sogenannte ‚linguistic turn‘ in der Philosophie hat, wie oben angedeutet, versucht den Beweis anzutreten, daß die Sprache das entscheidende Instrument des Weltzuganges sei. Entscheidend im vorliegenden Zusammenhang erscheint aber der Ort der Ausführung von Sprache. Der Vorteil der Annahme einer ‚kommunikativen Atmosphäre‘ erweist sich bereits darin, daß sie geeignet ist verschiedene Begriffe wie Gespräch, Diskussion, Verhandlung etc. zu klammern und er in der Lage ist, sie in Beziehung zu setzen. Wichtig erscheint von Beginn an der Hinweis, daß die kommunikative Atmosphäre hier als Untertitel von zwischenmenschlicher Atmosphäre verstanden wird. Synmodalästhetisch gesehen fließen nämlich eine Vielzahl von Komponenten, die grob nach der Sinnzugehörigkeit klassifiziert werden können, in die zwischen zwei oder mehreren Subjekten etablierte Atmosphäre ein.

„Ich habe im Titel die zwischenmenschlichen Atmosphären als kommunikative Atmosphären bezeichnet. Darin ist impliziert, daß sich Kommunikation zwischen Menschen immer in einer Atmosphäre vollzieht bzw. daß es eine spezifische Kommunikationsform gibt, die in der Produktion der gemeinsamen Atmosphäre besteht.“³⁴⁴

Die vorliegende Unschärfe ist gerade in Anbetracht der technischen Kommunikationsformen kritisch zu hinterfragen. Daneben suggeriert ein unscharfe Trennung von zwischenmenschlicher und kommunikativer Atmosphäre, daß jedwede Gestaltung von intersubjektiver Beziehung sich als Kommunikation ausweist. Diese Sichtweise, Apologet der Theorie leiblicher Kommunikation, kann keinen Bestand in ihrer reduktionistischen Tendenz erfahren. Dem Terminus ‚zwischenmenschlich‘ sollte mehr Inhalt zugestanden werden als es der Ausdruck ‚kommunikativ‘ auszudrücken vermag. Anderes würde, polemisch ausgedrückt, bedeuten, daß das affektive Betroffensein von einer anderen Person eine Form des Austauschs von Informationen ist. Aber nicht allen synmodalästhetischen Parametern kann der Status von Information zuerkannt werden. Dies ist dem Umstand geschuldet, daß sie, obgleich sie wahrgenommen werden, nicht immer ins Bewußtsein treten. In der Ansicht der Sprechakttheorie wird das evident. Die enorme Bedeutung der Sprechakttheorien – auch vor

³⁴⁴ Böhme, „Kommunikative Atmosphären.“, a. a. O., S. 61.

allem in ethischer Hinsicht – zeigt sich an zwei Zentralbegriffen: der illokutionären oder perlokutionären Akthaftigkeit von Sprache. Während bei dem illokutionären Akt des Sprechens tatsächlich eine Handlung vorgenommen wird,³⁴⁵ wird bei dem perlokutionären Akt des Sprechens nur die Auswirkung bzw. Konsequenz betrachtet. Eine von Böhme am Rande gemachte Kritik an der Einbindung der Sprechakttheorien erscheint besonders erwähnenswert. Danach ist es ein großer Nachteil, der den Sprechakttheorien zur Degradierung auf Analyseinstrumente gereicht, daß sie immer nur aus der Sicht des Sprechers formuliert werden und den Empfänger, den Hörer, nur sekundär notwendig annehmen. Böhme nennt diesen Kritikpunkt den der ‚Subjektzentriertheit‘.³⁴⁶

Diesem Vorwurf kann durch die Annahme einer eigenständigen kommunikativen Atmosphäre entgangen werden. Diese Eigenständigkeit von Atmosphäre ist deshalb von entscheidender Bedeutung, da sich die Interaktion der Individuen auf das Bestreben zu jeweiliger Aktualisierung der eigenständigen Atmosphäre bezieht und nicht auf den Gegenüber selbst. Die Funktion der Kommunikation und der zwischenmenschlichen Relation bezieht sich demnach nicht direkt auf den Empfänger, sondern auf die zwischenstehende Atmosphäre. Der Vorteil ist, daß es die Entscheidungsfähigkeit und Entscheidungswillkür des Empfängers ist, die Aktualisierung im Sinne einer Entwicklung – im Gegenteil Stagnation – zu forcieren. Die Annahme allerdings, daß durch eine kommunikative Atmosphäre die Individuen sich nicht mehr zu rechtfertigen hätten, ist nur zum Teil zuzustimmen. Denn die kommunikativen Atmosphären sind mit Konventionen und Erwartungshaltungen belegt. Diese semantische Belegung geht bzw. ging so weit, daß die kommunikative Atmosphären bewußt hergestellt werden. Eine Verhandlung zwischen verfeindeten Parteien verlangt eine andere Atmosphäre als eine Verhandlung im akademischen Umfeld. Es ist sicherlich nicht zu weit gegriffen wenn behauptet wird, daß die Bezeichnungen von Gesprächssituationen (small talk, Diskussion, Liebesgeflüster) von vornherein die Atmosphäre charakterisieren und als prädikative Zuschreibung für sie dienen. In diesem Licht bekommen die aus der Sprechakttheorie stammenden Individualisierungsoperatoren (Eigennamen in der Pragmatik, definite Beschreibungen in der Semantik und Deiktika) eine andere Bedeutung. Sie sind geeignet Raum, Zeit und Objekt so zu spezifizieren, daß eine geeignete Aussage entsteht. Weiterführend sind sie aber dafür verantwortlich, die kommunikative Atmosphäre zu indexikalieren und zu prädikalisieren.

³⁴⁵ Beispielsweise die Aussage: ‚Ich verspreche, daß ich Marmelade esse.‘ ist eine Handlung. Die Aussage: ‚Ich esse Marmelade.‘ hat die Auswirkung, Marmelade zu essen.

³⁴⁶ Vergleich dazu: ebenda, S. 64.

<u>ich</u>	<u>dieses</u>	<u>hier</u>	<u>jetzt</u>
„indiziert jenen, der sich selbst in jedem Äußerungsakt bezeichnet, der das Wort ‚Ich‘ enthält – ein Wort, das das ‚Du‘ des Gesprächspartners nach sich zieht.“ ³⁴⁷	„[...] die Deiktika [auf eine spezifische Äußerungssituation bezogene Ausdrücke] ‚dieses‘, ‚hier‘, ‚jetzt‘ – gruppieren sich um das Subjekt des Äußerungsaktes herum [...]“ ³⁴⁸		
	„[...] ‚dieses‘ verweist auf jegliches in der Umgebung des Sprechers befindliche Objekt [...]“ ³⁴⁹	„[...] ‚hier‘ verweist auf eben den Ort, an dem er sich [der Sprecher] aufhält [...]“ ³⁵⁰	„[...] ‚jetzt‘ bezeichnet jegliches Ereignis, das im selben Augenblick stattfindet, in dem der Sprecher die Äußerung ausspricht.“ ³⁵¹

Die angesprochene Aktualisierung von Atmosphäre ist die wichtigste Funktion der so betrachteten Kommunikation.³⁵² Ihr kommt im Sinne des Aufbaus und Werdegangs von Kommunikation die entscheidende Rolle zu. Gernot Böhme studiert von der Seite der zu erwartenden Störungen diese Aktualisierungsfunktion bis hin zur Zerstörung der Aktualisierung und damit der kommunikativen Atmosphäre. Er eruiert die folgenden Störfaktoren: Verdacht, Schreck, Bedeutungsverfall, Fauxpas, der sogenannte falsche Ton, das Auftauchen eines Fremden und das Aufreißen der Atmosphäre.³⁵³ Bei diesen möglichen Defekten ist in jedem Fall die Dauer, Schwere und eventuelle Sanktionierung zu betrachten um die jeweilige Aktualisierungstendenz der kommunikativen Atmosphäre lokalisieren zu können. Will man an einem Beispiel, dem sogenannten ‚falschen Ton‘, die Ausführungen von Gernot Böhme, daß er „eben nur ein Mißgriff im Wie, in der Tonlage, in der Art der

³⁴⁷ Paul Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*. (= Übergänge. Texte zu Handlung, Sprache und Lebenswelt., herausgegeben von Richard Grathoof und Bernhard Waldenfels, Band 26), aus dem Französischen von Jean Greisch, München 1996, S.61.

³⁴⁸ Ebenda.

³⁴⁹ Ebenda.

³⁵⁰ Ebenda.

³⁵¹ Ebenda.

³⁵² Für Gernot Böhme ist der sogenannte ‚small talk‘ die Erscheinung der Aktualisierung von kommunikativer Atmosphäre per excellence. „[...] des small talk, des Geplauders. Alle sprachspieltheoretischen Erklärungen greifen hier zu kurz. Weder geht es hauptsächlich um Informationsaustausch, noch geht es um sprachliche Interaktion, sondern es geht vor allem um das Sprechen selbst. Und dieses hat gewissermaßen eine prozessuale Funktion, d.h. sein Zweck besteht im wesentlichen in der Aktualisierung der zwischenmenschlichen Atmosphäre, die zugrunde liegt.“

Böhme, „Kommunikative Atmosphären.“, a. .a O., S. 65.

³⁵³ Vergleich dazu: ebenda, S. 66-68.

Formulierung³⁵⁴ sei, spezifizieren, dann sind die Erkenntnis über die Intoneme der sprachlichen Gestaltung von Interesse. Wie Reinhard Kiefer mitteilt, hat O. Zacher in einer Untersuchung sechs Intoneme, das sind die die sprachsystematische Einheit der Satzmelodie stiftende Elemente, ausgemacht:

„Die sechs Intoneme sind: 1. Aussageintonem, 2. Frageintonem, 3. Befehlsintonem, 4. Anrufungsintonem, 5. im Satzinnern: progredientes Intonem, 6. terminales Intonem (ebd., [O. Zacher, *Deutsche Phonetik*, Leningrad 1960.] S. 171 ff.).“³⁵⁵

Werden diese Intoneme nicht in der erwarteten Funktion eingesetzt, dann kann es zu den oben genannten Irritationen in der kommunikativen Atmosphäre kommen. Nahezu exemplarisch zeigt sich hier der Vorteil der Annahme einer kommunikativen Atmosphäre: der noch den Sprechakttheorien, und auch bedingt den Theorien der leiblichen Kommunikation,³⁵⁶ zu machende Vorwurf der Subjektzentriertheit wird insofern obsolet, da mit den (konventionalisierten) Erwartungen und Einstellungen des Hörers, die Einfluß auf die Gestaltung kommunikativer Atmosphäre haben, argumentiert werden muß. Ebenso wie Intoneme haben die anderen, inhaltsunabhängigen, Elemente der sprachmelodischen Gestaltung Einfluß auf die kommunikative Atmosphäre. Dies sind, nahezu äquivalent zur musikalischen Gestaltung, rhythmische, dynamische und klangfarbliche Gestaltungselemente. Ein (Gedanken-) Experiment kann dies verdeutlichen: zwei sich gegenüberstehende Personen werden angewiesen, im Wechsel ausschließlich sich die Wörter ‚ja‘ und ‚nein‘ zu sagen. Das Ergebnis wird zeigen, daß je nach Einsatz der genannten Gestaltungselemente unterschiedliche Stimmungen Einfluß auf die kommunikative Atmosphäre des ‚Gesprächs‘ haben. Nach dem Prinzip von *actio et reactio* wird sich zwischen den Parteien eine beschreibbare Stimmung und Atmosphäre konstituieren.

Warum wird der Betrachtung kommunikativer Atmosphäre im vorliegenden Rahmen ein derartiger Stellenwert eingeräumt? Der Grund ist in der grundlegend verbindenden Funktion zu suchen, die den Diskurs zwischen den Individuen erst ermöglicht. In diesem Diskurs kommt es in erheblicher Weise zur Formulierung jener Empfindungen und Gedanken, die auf der Grundlage der Wahrnehmung entsprungen sind – aber eben nicht ganz objektiv, da sie sich auf denselben Wahrnehmungsgegenstand beziehen, und nicht ganz

³⁵⁴ Ebenda, S. 67.

³⁵⁵ O. Zacher zitiert nach: Reinhard Kiefer, „Sprachmelodie.“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Auflage, Kassel etc. 1998, Sachteil Band 8, Spalte 1694.

³⁵⁶ „Die leibliche Kommunikation wird naturgemäß von den an ihr beteiligten – freilich leiblichen – Subjekten her gedacht und erschöpft sich in deren Wechselwirkung.“
Böhme, „Kommunikative Atmosphären.“, a. a. O., S. 63.

subjektiv, da sie sich auf verschiedene Wahrnehmungssubjekte beziehen, sind. Die vermeintliche Diskrepanz ist synjektiv.

6. Resümee.

Für mich hat es seit Beginn meines musikwissenschaftlichen Studiums eine enorme Rolle gespielt, wann, wo und unter welchen Umständen ich mit einem musikalischen Werk in Berührung gekommen bin. Habe ich ein Werk oder einen Komponisten im Seminar kennengelernt, so erinnere ich mich heute noch oft an die betreffende Sitzung. Lernte ich einen Komponisten oder ein Werk in der Oper, im Konzert oder auf einem Musikfestival kennen, so konnte es vorkommen, daß ich es in der Universität in ein Referat einbrachte. Dort stand dann für die Demonstration musikalischer Analyse nur eine Musikanlage oder ein Klavier zur Verfügung. Nutzte ich die Musikanlage, dann zog ich an exponierten Stellen des Stückes Vergleiche mit der erlebten Darbietung, nutzte ich das Klavier, hatte ich immer das Gefühl die Komplexität der Musik nicht adäquat wiedergeben zu können. Dafür fehlten zu viele bestimmende Parameter. Erlebte ich ein im Seminar kennengelerntes Stück in der wirklichen Aufführung, dann konzentrierte ich mich häufig auf das Erkennen musikalischer Kriterien. Dies brachte mir seitens meiner Freunde immer wieder den Vorwurf des analytischen Hörens ein, das doch so dem Genuß abträglich sei. Besonders auffällig wurden mir die Unterschiede bei Koloraturen, die auf CD häufig ganz anders, zumeist viel perfekter, ausgeführt wurden als in der Oper. Dabei fiel mir auf, daß die Einschätzung der dargebotenen Leistung sich zu oft an der exakten CD-Aufnahme orientierte. Dafür gab es allerdings andere Dinge, musikalischer wie nichtmusikalischer Art, die den Opernbesuch zu einem wahrhaft unvergleichlichen Erlebnis machten.

Beide Erfahrungen waren für mich so disparat, obgleich es sich um den gleichen musikalischen Gegenstand handelte, daß ich nach einer Erklärung für die anscheinend unterschiedlichen Seinswesen des Erlebten suchte. Intermediär, also innerhalb eines Werkes, hatte ich zwar an gleichen Stellen oft gleiche Gedanken, aber ich spürte, daß die unterschiedlichen Erfahrungsweisen die Rezeption in extrem hohem Maße beeinflusste. Ich, die Umwelt und das Werk waren und sind in einer Einheit derart verwoben, daß jedweder Auflösungsversuch scheiterte. So kann ich, zunächst für die Werkseite, nur mit Böhme konstatieren:

„So etwas wie Aura ist nach Benjamins Zeugnis gerade nicht nur an Produkten der Kunst oder gar nur an Originalen spürbar. Die Aura spüren heißt, sie in die leibliche Befindlichkeit aufzunehmen. Was gespürt wird, ist unbestimmt räumlich ergossene Gefühlsqualität.“³⁵⁷

Die ‚unbestimmte räumliche Gefühlsqualität‘ wird aber von mehr bestimmt als das von dem Werk Ausgehende. Eben noch zusätzlich von dem, was die Einzigartigkeit des einen Opernbesuches bzw. der einen Seminarsitzung ausmacht(e). Die im Seminar ausschließliche Wissensvermittlung musikalischer Eigenschaften kann nur das Verständnis für die erlebbare Musik erleichtern – die Musik ist das aber keinesfalls. Allein diese Eigenschaften sind ja bestimmt auf mich zu wirken und so verhält es sich mit den mich allen umgebenden Eigenschaften. Physikalisch mögen sie durch exakte Größe bestimmbar sein; physikalisch verbleiben sie aber auch allein in einer unerreichbaren Sphäre, zu der ich keinen Zugang besitze. Deshalb muß mich eben die für mich relevante Realität interessieren. Und so bin ich auf den Begriff der Atmosphäre gestoßen, der in seiner übergeordneten Stellung Seminar und Opernbesuch verbinden kann. Deshalb sitze ich in der Oper auf gepolsterten Stühle, rieche Geschichte und höre Musik, so wie ich im Seminargebäude auf harten Stühlen sitze, die Arbeit rieche und eine Partitur sehe, die aus der CD-Anlage erklingt.

Diese Reduzierung im Seminar, auf physikalisch bzw. musikalisch-eigenschaftliche Wissenserarbeitung, ist auf jeden Fall nicht zu unterlassen. Dahingehend möchte ich nicht mißverstanden werden, denn das hieße der Musikwissenschaft ihre Wissenschaftlichkeit zu nehmen. Aber sie ist nur ein Teil von dem, was Musik und Musikwissenschaft ausmacht.

Neben diesen Punkt ist es ein anderer Sachverhalt auf den ich aufmerksam machen möchte. Es existiert neben der ‚normalen‘ Wahrnehmungsform, auf die sich ja die Musikwissenschaft in ihrer Analysetätigkeit beruft, noch eine weitere Wahrnehmungsform – die der Synästhesie. Synästhetische Wahrnehmungen unterscheiden sich eklatant von nichtsynästhetischen. Tatsächlich ist aber nur die Ausprägungsform von Wahrnehmung betroffen. Die Basis beider Wahrnehmungsmodi, ist ein und dieselbe. Synmodalität ist der hierfür von mir geprägte Begriff. Sie bestimmt in vollem Umfang unseren wahrnehmungstheoretischen Zugang zu den Objekten dieser Welt, zu unserer Wirklichkeit.

Ein weiterer von mir eingeführter Begriff ist der des Synjektivs. Ihn erachte ich für notwendig, da es nie eine rein objektive oder rein subjektive Wahrnehmung geben kann. Beispielhaft dafür ist die im Resultat konventionalisierte Übereinstimmung mehrerer Individuen in einem Kulturkreis über diverse Vorstellungen, die sich diese über Sachverhalte bilden. Sie resultieren aus der beiderseitiger Einflußnahme, der des Subjekts und der des

³⁵⁷ Böhme, *Atmosphäre.*, a. a. O., S. 27.

Objekts. Man könnte gewissermaßen sagen, das Synjektiv entsteht aus einem ästhetischen Diskurs heraus. Aus der Erfahrung mit dieser Arbeit kann ich berichten, daß man sich sehr für diese Qualitäten sensibilisieren kann und sich dann oft die Frage stellt, welchen Einfluß man selbst auf die synjektive Qualität ausübt. Besonders exemplarisch hat dies, wie ich finde, Günter Kleinen beschrieben.

Ich möchte daher Partei ergreifen: [...]

- für Inkohärenzen: Abschweifungen der Aufmerksamkeit, Träumen, fragmentarisches Hören, Genießen der ‚*schönen Stellen*‘, Vergegenwärtigung von Erinnerungen, die die Musik hervorruft; sprunghafte Wechsel zwischen Musik und anderen Bewußtseinsinhalten; Sprunghaftigkeit, Fragment Hören, Inkohärenzen sind nicht die Ausnahme, sondern die Regel;
- für Nischen, denn sie gehören zu den Chancen, sich mit Hilfe von Musik in einer unwirtlichen Welt wohnlich einzurichten; Probleme können durch Musik wenigstens zeitweise ausgeblendet werden;
- für Biographie und Situation als legitime und auch wahrnehmungsrelevante Faktoren, denn sie strukturieren die innere Erfahrung der Musik.“³⁵⁸

Auch wenn dieser Ausschnitt vielleicht etwas subjektzentriert ist, zeigt er die Notwendigkeit einer stringent beide Seiten betrachtende Musik- bzw. Kunstästhetik, die in der Beschreibung von Atmosphären und Situationen eine geeignete Form finden kann. Und dabei bleibt es nicht allein. Die rasante Entwicklung und Veränderung unserer Lebenswirklichkeit in den vergangenen 150 Jahren birgt die Forderung, da Kunst und Kultur nicht mehr exakt unterscheidbar sind, ein Konzept zu finden, daß das Potential besitzt, die Schere nicht weiter auseinanderklaffen zu lassen. Denn aus Kunst und Kultur ergeben sich die ethischen Folgerungen für unser Leben. Wissenschaft als kulturelles Phänomen muß in dieser Hinsicht das Bewußtsein der Verantwortung mehr entwickeln und mehr tragen. So glaube ich, mit dem Begriff der Atmosphäre den Begriff gefunden zu haben, der die Kraft besitzt, auch das Trennende zwischen Wissenschaft und Kunst zu überwinden.

„Es ist der alte, ungleiche Kampf zwischen Kritik und Schöpfung, Wissenschaft und Kunst, wobei jene immer Recht hat, ohne daß jemand damit gedient wäre, diese aber immer wieder den Samen des Glaubens, der Liebe, des Trostes und der Schönheit und Ewigkeitsahnung hinauswirft und immer wieder guten Boden findet. Denn das Leben ist stärker als der Tod, und der Glaube ist mächtiger als der Zweifel.“³⁵⁹

³⁵⁸ Günter Kleinen, *Die psychologische Wirklichkeit der Musik.*, a. a. O., S. 53 f.
³⁵⁹ Hermann Hesse, *Unterm Rad.*, 11. Auflage, Frankfurt am Main 1978, S. 40.

7. Literaturverzeichnis.

- Abraham, Werner, „Synästhesie als Metapher.“ in: *Folia-Linguistica: Acta-Societas-Linguisticae-Europaeae*, 21, Austria 1987.
- Allende-Blin, Juan, „Sieg über die Sonne. Kritische Anmerkungen zur Musik Matjulins.“, in: *Musik-Konzepte* 37/38, Juli 1984.
- derselbe, „Gesamtkunstwerke – von Wagners Musikdramen zu Schreyers Bühnenrevolution.“ in: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos.* (= Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft., herausgegeben von Jörg Drews und Dieter Metzger, Band 3), Bielefeld 1994.
- Allesch, Christian G., „’...eine solche frauenzimmerliche Art, Ästhetik zu treiben...’“, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag.*, herausgegeben von Reinhard Kopiez et al., Würzburg 1998.
- Anschütz, Georg, „Untersuchungen zur Analyse musikalischer Phänomene.“ in: *Archiv für die gesamte Psychologie.*, 51, Leipzig 1925.
- derselbe, „Untersuchungen über komplexe musikalische Synopsie.“ in: *Archiv für die gesamte Psychologie.*, 54, Leipzig 1926.
- Argelander, Annelies, *Das Farbenhören und der synästhetische Faktor der Wahrnehmung.*, Diss. Jena, 1927.
- Auhagen, Wolfgang, „Zur Klangästhetik des Sinustons.“ in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag.*, herausgegeben von Reinhard Kopiez et al., Würzburg 1998.

- Baumgärtner, Klaus, „Synästhesie und das Problem sprachlicher Universalien.“, in: *Zeitschrift für Deutsche Sprache.*, 25, 1969.
- Becker, V., „Der heutige Krankheitsbegriff.“ in: *Krankheitsbegriff, Krankheitsforschung, Krankheitswesen. Wissenschaftliche Festsitzung der Heidelberger Akademie der Wissenschaften zum 80. Geburtstag von Wilhelm Doerr.*, herausgegeben von V. Becker, H. Schipperges, Berlin etc. 1995.
- Behm, Walter, „Abstrakte Filmstudie Nr. 5 von Oskar Fischinger. (Synästhetischer Film.)“, in: *Farbe- Ton-Forschungen.* (= Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung. Hamburg, 1.-5. Oktober 1930., herausgegeben von Georg Anschütz, Band 3), Hamburg 1931.
- Behne, Klaus-Ernst, „Am Rande der Musik: Synästhesien, Bilder, Farben, ...“ in: *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie.*, Band 8, Wilhelmshaven 1992.
- derselbe, „Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma.“ in: *Der Sinn der Sinne.*, herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (= Schriftenreihe Forum., Band 8), Göttingen 1998.
- derselbe, „Versuch, sich dem Schreiben über das Schreiben zu nähern.“ in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag.*, herausgegeben von Reinhard Kopiez et al., Würzburg 1998.

- derselbe, „Zu einer Theorie der Wirkungslosigkeit von (Hintergrund-) Musik.“ in: *Musikpsychologie. Wahrnehmung und Rezeption.* (= Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie., Band 14), herausgegeben von Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen, Helga de la Motte-Haber, Göttingen etc. 1999.
- derselbe, *Zur Differenzierung von Synästhesien und intermodalen Analogien.*, konnte nur im Internet unter http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/publ/fs_fricke/behne.html gültig am 17.08.2001 nachgewiesen werden.
[Geplante Veröffentlichung in: Festschrift für Jobst Fricke mit dem Titel *Perspektiven und Methoden Systemischer Musikwissenschaft.*, Frankfurt am Main 2000.]
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.*, 27. Auflage, Frankfurt am Main 2001.
- Berghoff, Emanuel, *Entwicklungsgeschichte des Krankheitsbegriffes.* (= Wiener Beiträge zur Geschichte der Medizin., herausgegeben von demselben, Band 1), 2., vollständig neubearbeitete und erweiterte Auflage, Wien 1947.
- Berthelmes, Barbara, „Großstadt und Musik.“ in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag.*, herausgegeben von Reinhard Kopiez ed al., Würzburg 1998.
- Bleuler, Eugen;
Lehmann, Karl, *Zwangsmäßige Lichtempfindung durch Schall und verwandte Erscheinungen.*, Leipzig 1881.
- Böhme, Gernot, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre.*, München, 2001.

- derselbe, *Anmutungen. Über das Atmosphärische.*, Ostfildern vor Stuttgart 1998.
- derselbe, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik.*, Frankfurt am Main 1995.
- derselbe, *Briefe an meine Töchter.*, Frankfurt am Main, 1995.
- derselbe, „Kommunikative Atmosphären.“ in: *Eine Rose für Jochen Bockemühl. Zu seinem 70. Geburtstag am 18. November 1998.* (= Sonderheft der Elemente der Naturwissenschaft.), Dürnau 1999.
- derselbe, „Über Synästhesie.“ in: *Daidalos*, 41, 1991.
- derselbe, „Musik und Atmosphäre.“ in: *„Lass Singen, Gesell, Lass Rauschen...“ Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik.*, (= Studien zur Wertungsforschung., Band 32) herausgegeben von Otto Kolleritsch, Wien, Graz 1997.
- derselbe, „Synästhesie im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung.“ in: *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne.*, herausgegeben von Hans Adler und Ulrike Zeuch, Würzburg 2002.
- Borchmeyer, Dieter, „Gesamtkunstwerk.“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, 2., neubearbeitete Auflage, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1995, Band 3.
- Bos, Maria C., „Über echte und unechte Audition Coloreé.“ in: *Zeitschrift für Psychologie.*, 111, 1929.

- Braembusche,
Antoon A. Van den,
Denken über Kunst. Eine Einführung in die Kunstphilosophie.
(= Kunstwissenschaft in der Blauen Eule., Band 12), deutsche
Übersetzung von Heinrich G. F. Schneeweiß, Essen 1996.
- Brockmeier, Jens;
Treichel, Hans-Ulrich,
„Worte, Klänge, Farben. Erkundungen in ‚Synaesthesia‘.“
in: *Die Chiffren. Musik und Sprache. Neue Aspekte der
musikalischen Ästhetik.*, herausgegeben von Hans-Werner
Henze, Frankfurt a. M. 1990.
- Bubner, Rüdiger,
Ästhetische Erfahrung., Frankfurt am Main 1989.
- Bullerjahn, Claudia;
Lehmann, Andreas,
„‚Videotraining für Sänger‘ – zur audiovisuellen Rezeption von
Jazz- und Klassikgesang im Fernsehen.“ in: *Musikpsychologie.
Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie.*,
Band 6, Wilhelmshaven 1989
- Cadenbach, Rainer,
„Musikwissenschaft.“ in: *Die Musik in Geschichte und
Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*,
herausgegeben von Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel etc.
1997, Sachteil Band 6.
- Cytowic, Richard E.,
Farben hören, Töne schmecken. Die bizarre Welt der Sinne.,
übersetzt von H. Schickert, München 1996.
- Döhner, Otto,
*Krankheitsbegriff, Gesundheitsverhalten, und Einstellung zum
Tod im 16. bis 18. Jahrhundert. Eine historisch-
medizinsoziologische Untersuchung anhand von gedruckten
Leichenpredigten.*, Diss. Medizinische Hochschule Hannover
1977.

- Drewes, Ralf;
Schemion, Gabriele, „Lernen bei Musik: Hilfe oder Störung? – Eine experimentalpsychologische Analyse einer pädagogisch-psychologischen Kontroverse.“ in: *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie.*, Band 8, Göttingen etc. 1991.
- Düchting, Hajo, *Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie.*, Berlin 1996.
- Eggebrecht,
Hans Heinrich, *Musik verstehen.*, München 1995.
- Emrich, Hinderk M., „Synästhesie, Emotion und Illusion.“ in: *Der Sinn der Sinne.*, herausgegeben von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (= Schriftenreihe Forum., Band 8), Göttingen 1998.
- Emrich, Hinderk M.,
Schneider, Udo,
Zedler, Markus *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: das Leben mit verknüpften Sinnen.*, Stuttgart 2001.
- Engel, Andreas, „Prinzipien der Wahrnehmung: Das visuelle System.“ in: *Kopf-Arbeit: Gehirnfunktionen und kognitive Leistungen.*, herausgegeben von Gerhard Roth et al., Heidelberg 1996.
- Engel, Andreas K.;
König, Peter, „Das neurobiologische Wahrnehmungsparadigma. Eine kritische Bestandsaufnahme.“ in: *Der Mensch in der Perspektive der Kognitionswissenschaften*, herausgegeben von Peter Gold und Andreas K. Engel, Frankfurt am Main 1998.

- Engelbrecht Christian;
Marx, Wolfgang;
Sweer, Britta; *Lontano – Aus weiter Ferne. Zur Musiksprache und Assoziationsvielfalt György Ligetis.* (= Zwischen-Töne., herausgegeben von Hans-Werner Heister, Band 6), Hamburg 1997.
- Ermen, Reinhard, „Versuch über Mozart. Überlegungen zu einer Arbeit von Joseph Kosuth.“ in: *Musikalische Ikonologie.* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft., herausgegeben von Constantin Floros, Hans Joachim Marx, Peter Petersen, Band 12), herausgegeben von Harald Heckmann, Monika Holl, Hans Joachim Marx, Laaber 1994.
- Föllmer, Golo, „Klangorganisation im öffentlichen Raum.“ in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume.* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert., herausgegeben von Elmar Budde et al., Band 12), herausgegeben von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1999.
- Gehlen, Arnold, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt.*, 13. Auflage, Wiesbaden 1986.
- derselbe, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft.*, Hamburg 1957.
- Gembris, Heiner, „100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung. Ein Rückblick in die Zukunft.“ in: *Musikpsychologie. Wahrnehmung und Rezeption.* (= Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie., Band 14), herausgegeben von Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen, Helga de la Motte-Haber, Göttingen etc. 1999.

- derselbe, „Zwischen Musik, Psychologie und Pädagogik. Zum Standort der Musikpsychologie.“ in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag.*, herausgegeben von Reinhard Kopiez ed al., Würzburg 1998.
- Gercke, Hans,
(Herausgeber) *Blau: Farbe der Ferne. Eine Ausstellung des Heidelberger Kunstvereins in Zusammenarbeit mit der Stadt Heidelberg aus Anlaß der Eröffnung des Kunstvereinsneubaus und des Museumserweiterungsneubaus vom 2. März bis zum 13. Mai 1990.*, Heidelberg 1990.
- Groys, Boris, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie.*, München, Wien 1992.
- Gruber, G. B.;
Schadewaldt, H., „Der Krankheitsbegriff, seine Geschichte und Problematik.“ in: *Handbuch der allgemeinen Pathologie.*, herausgegeben von H.-W. Altmann et al., Band 1, Berlin, Heidelberg, New York 1969.
- Günther, Hans,
(Herausgeber) *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos.* (= Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft., herausgegeben von Jörg Drews und Dieter Metzger, Band 3), Bielefeld 1994.
- Hadermann, Paul. „Synästhesie: Stand der Forschung und Begriffbestimmung.“ in: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes.*, herausgegeben von Ulrich Weisstein, Berlin 1992.
- Hauskeller, Michael, *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung.*, Berlin 1995.

- Henze, Hans Werner,
(Herausgeber) *Die Chiffren. Musik und Sprache.* (= Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik., Band IV), Frankfurt am Main 1990.
- Herder, Johann Gottfried, „Abhandlung über den Ursprung der Sprache.“ in: *Johann Gottfried Herder's Sprachphilosophie. Ausgewählte Schriften.*, herausgegeben von Erich Heintel, Hamburg 1960.
- Hesse, Hermann, *Unterm Rad.*, 11. Auflage, Frankfurt am Main 1978.
- Holtmann, Elfrun, „Gefühls-Synästhesie.“ in : Emrich, Schneider, Zedler, *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: das Leben mit verknüpften Sinnen.*, Stuttgart 2001.
- Horkheimer, Max;
Theodor W. Adorno, „Dialektik der Aufklärung.“ in: *Gesammelte Schriften. Band 5: ‚Dialektik der Aufklärung‘ und Schriften 1940-1950.*, herausgegeben von Gunzelin Schmid Noerr (= Gesammelte Schriften., herausgegeben von Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr) Frankfurt am Main 1987, Band 5.
- Jewanski, Jörg,
Erforschung „Die Institution – Albert Welleks Bedeutung für die der Synästhesie.“ in: *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie.*, Band 12, Wilhelmshaven 1995.
- derselbe, „Farbe-Ton-Beziehung.“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Auflage, Kassel etc. 1995, Sachteil Band 3.

- derselbe, *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe.* (= Berliner Musik Studien. Schriftenreihe zur Musikwissenschaft an den Berliner Hochschulen und Universitäten., herausgegeben von Rainer Cadenbach et al., Band 17; zugleich: Berlin, Hochschule der Künste, Diss. 1996), 1999.
- Kiefer, Reinhard, „Sprachmelodie.“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Auflage, Kassel etc. 1998, Sachteil Band 8.
- Kleinen, Günter, *Die psychologische Wirklichkeit der Musik. Wahrnehmung und Deutung im Alltag.* (= Perspektiven zu Musikpädagogik und Musikwissenschaft., herausgegeben von Walter Gieseler, Siegmund Helms, Reinhard Schneider, Band 21), Kassel 1994.
- Kloos, Gerhard, „Synästhesien bei psychisch Abnormen. Eine Studie über das Wesen der Synästhesie und der synästhetischen Anlage.“ (= Diss. Hamburg 1931) in: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten.*, herausgegeben von G. Anton et al., Berlin 1931, Band 94.
- Kloos, Margarete, „Meine Welt ist immer bunt.“ in: Hinderk M. Emrich, Udo Schneider, Markus Zedler, *Welche Farbe hat der Montag?, Synästhesie: das Leben mit verknüpften Sinnen.*, Stuttgart 2001.
- Kloppenburg, Josef, (Herausgeber) *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen.* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert., herausgegeben von Elmar Budde et al., Band 11), herausgegeben von Josef Kloppenburg, Laaber 2000.

- Kneif, Tibor, „Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik.“ in: *The International Review of Music, Aesthetics and Sociology*, herausgegeben von Zagreb Music Academy – Institute of Musicology, Volume 1, Heft 1, Zagreb 1970.
- Koopman, Constantijn, „Identifikation, Einfühlung, Mitvollzug. Zur Theorie der musikalischen Erfahrung.“ in: *Archiv für Musikwissenschaft*, herausgegeben von Albrecht Riethmüller, 58. Jahrgang, Heft 4, Stuttgart 2001.
- Krause, Manfred, „Original oder Illusion: Ziel der technischen Reproduktion von Musik?“ in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag.*, herausgegeben von Reinhard Kopiez et al., Würzburg 1998.
- Langer, Susanne K., *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst.*, 2., unveränderte Auflage, Mittenwald 1979.
- Locke, John, *Versuch über den menschlichen Verstand* [Originaltitel: *An essay concering human understanding*], 4., durchgesehene Auflage, Hamburg 1981, Band 1.
- Lüdeking, Karlheinz, *Analytische Philosophie der Kunst. Eine Einführung.*, München 1998.
- Lühe, A. von der, „Synästhesie.“ in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von Joachim Ritter und Karl Gründer, Basel 1998, Band 10.
- Mann, Thomas, „Leiden und Größe Richard Wagners.“ in: *Gesammelte Werke.*, Frankfurt am Main 1990, Band 9. [Erstveröffentlichung in: *Die Neue Rundschau*, Berlin, Jahrgang 44, Heft 4, April 1933.]

- MB, Marg, „Farbensehen, ein Teil meines Lebens.“ in: Hinderk M. Emrich, Udo Schneider, Markus Zedler, *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: das Leben mit verknüpften Sinnen.*, Stuttgart 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung.*, übersetzt von Rudolf Boehm, Berlin 1966.
- Motte-Haber, Helga de la, „Über musikalische Wahrnehmung.“ in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998.*, herausgegeben von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel etc. 2000, Band 1.
- dieselbe, *Handbuch der Musikpsychologie.*, 2., ergänzte Auflage, Laaber 1996.
- dieselbe, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur.*, Laaber 1990.
- dieselbe, *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume.* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert., herausgegeben von Elmar Budde et al., Band 12), herausgegeben von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1999.
- Nordau, Max, *Entartung.*, Berlin 1892, Band 1.
- Parsons, Talcott, „Definition von Gesundheit und Krankheit im Lichte der Wertbegriffe und der sozialen Struktur Amerikas.“ in: *Der Kranke in der modernen Gesellschaft.*, herausgegeben von A. Mitscherlich et al., Köln, Berlin 1967.
- Pech, K., *Hören im ‚optischen Zeitalter‘.*, Karlsruhe 1969.

- Rand, Harry, *Hundertwasser*, Köln 1993.
- Reetze, Jan, *Die Realität der Medien. Die Synthese von Film, Musik, audiovisueller Kunst und elektronischen Informationsmedien. Oder: Der Beginn der Illusionsgesellschaft.*, Hannover 1992.
- Révész, Geza, *Einführung in die Musikpsychologie.*, 2., unveränderte Auflage, Bern 1972.
- Ricoeur, Paul, *Das Selbst als ein Anderer.* (= Übergänge. Texte zu Handlung, Sprache und Lebenswelt., herausgegeben von Richard Grathoof und Bernhard Waldenfels, Band 26), aus dem Französischen von Jean Greisch, München 1996.
- Rösing, Helmut, „Musik – ein audiovisuelles Medium. Über die optische Komponente der Musikwahrnehmung.“ in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag.*, herausgegeben von Reinhard Kopiez et al., Würzburg 1998.
- derselbe, „Musikpsychologie.“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel etc. 1997, Sachteil Band 6.
- derselbe, „Synästhesie.“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel etc. 1998, Sachteil Band 9.
- Rösing, Helmut; Bruhn, Herbert, „Geschichte der Musikpsychologie.“ in: *Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen.*, herausgegeben von Herbert Bruhn, Rolf Oerter, Helmut Rösing, München, Wien, Baltimore 1985.

- Roth, Gerhard, Rezension von Cytowic, *Farben hören, Töne schmecken.*, in: Spektrum der Wissenschaft, September 1997.
- Sanio, Sabine, „Autonomie, Intentionalität, Situation. Aspekte eines erweiterten Kunstbegriffs.“ in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume.* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert., herausgegeben von Elmar Budde et al., Band 12), herausgegeben von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1999.
- Satie, Eric, *Eric Satie. Schriften.*, herausgegeben von W. Bärtschi, Zürich 1980.
- Schliebe, Georg, „Über motorische Synästhesien (Photismen).“ in: *Archiv für die gesamte Psychologie.*, 85, Leipzig 1932.
- Schmierer, Elisabeth, (Herausgeberin) *Töne – Farben – Formeln. Über Musik und die bildenden Künste.*, herausgegeben von Elisabeth Schmierer et al., 2., überarbeitete Auflage, Regensburg 1998
- Schmidt, Peter, *Aby M. Warburg und die Ikonologie.* (= Gratia Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung., herausgegeben von Dieter Wuttke, Band 20), 2., unveränderte Auflage, Wiesbaden 1993.
- Schmitt, Arbogast, „Synästhesie im Urteil aristotelischer Philosophie.“ in: *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne.*, herausgegeben von Hans Adler und Ulrike Zeuch, Würzburg 2002.
- Schmitz, Hermann, *Subjektivität. Beiträge zur Phänomenologie und Logik.*, Bonn 1968.

- derselbe, *Die Wahrnehmung.* (= System der Philosophie., Band 3, herausgegeben von demselben, Teil 5), Bonn 1978.
- derselbe, *Der Gefühlsraum.* (= System der Philosophie., herausgegeben von demselben, Band 3, Teil 2), 2. Auflage, Bonn 1981.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, herausgegeben von Arthur Hübscher, Stuttgart 1997, Band 1.
- Schrader, Ludwig, *Sinne und Sinnesverknüpfungen. Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie und zur Bewertung der Sinne in der italienischen, spanischen und französischen Literatur.*, Heidelberg 1969.
- Schuster, Martin, *Psychologie der bildenden Kunst – Eine Einführung.*, Heidelberg 1990.
- Siebert, Ulrich E., „Filmmusik.“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*, 2., neubearbeitete Auflage, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1995, Sachteil Band 3.
- Steinbeck, Susanne, *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner, Probleme und Lösungen* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft., herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, Band 3), München 1973.
- Steinert, Thomas, *Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei.* (= Europäische Hochschulschriften., Reihe 36, Band 144; zugleich Hamburg, Univ. Diss. 1991), Frankfurt am Main etc. 1995.

- Stuckenschmidt, H. H., „Einschränkung des Musikerlebnisses auf das Auditive.“ in: *Gravesaner Blätter. Eine Vierteljahresschrift für musikalische, elektroakustische und schallwissenschaftliche Grenzprobleme.*, herausgegeben von Hermann Scherchen, Mainz 1956, Jahrgang II, Heft 5.
- Tellenbach, Hubert, *Geschmack und Atmosphäre.*, Salzburg 1968.
- Theilacker, Jörg, „Männer-Phantasie-Hirngeburt. Gescheiterte Musiker in Novellen des 19. Jahrhunderts.“ in: *Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik. Band IV.* Frankfurt am Main 1990.
- Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius, *Aesthetik oder die Lehre von der Weltanschauung und Kunst.*, Berlin 1827, Band 2.
- Uhlenbruch, Bernd, „Film als Gesamtkunstwerk?“ in: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos.* (= Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft., herausgegeben von Jörg Drews und Dieter Metzger, Band 3), Bielefeld 1994.
- Wanner-Meyer, Petra, *Quintett der Sinne. Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts.*, Bielefeld 1998 (zugleich: Stuttgart, Univ., Diss., 1997).
- Wellek, Albert, „Das Doppelempfinden im abendländischen Altertum und Mittelalter.“ in: *Archiv für die gesamte Psychologie.*, 80, 1931.
- derselbe, „Der Sprachgeist als Doppelempfinder.“ in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.*, 25, 1931.

- derselbe, „Beiträge zum Synästhesie-Problem. Ein Sammelreferat.“ in: *Archiv für die gesamte Psychologie.*, 76, 1930.
- derselbe, „Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft. Urgeschichte des Doppelempfindens im Geistesleben der Orientalen.“ in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft.*, herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft, 11, 1929.
- derselbe, *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft.*, 3., durchgesehene und ergänzte Auflage, Bonn 1982.
- derselbe, „Renaissance- und Barock-Synästhesie. Die Geschichte des Doppelempfindens im 16. und 17. Jahrhundert.“ in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.*, herausgegeben von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker, Band 9, Halle 1931.
- derselbe, „Zur Geschichte und Kritik der Synästhesie-Forschung.“, in: *Archiv für die gesamte Psychologie.*, herausgegeben von W. Wirth, Leipzig 1931, Band 79.
- Werner, Heinz, *Einführung in die Entwicklungspsychologie.*, 3., umgearbeitete Auflage, München 1953.
- derselbe, „Intermodale Qualitäten (Synästhesien).“ in: *Handbuch der Psychologie in 12 Bänden. 1 Band: Allgemeine Psychologie. I. Der Aufbau des Erkennens. 1. Halbband: Wahrnehmung und Bewußtsein.*, herausgegeben von K. Gottschaldt et al., Göttingen 1966.
- Whitehead, Alfred North, *Abenteuer der Ideen.*, übersetzt von Eberhard Bubser, Frankfurt am Main 2000.

- Zentner, Marcel;
Scherer, Klaus R.,
„Emotionaler Ausdruck in Musik und Sprache.“, in:
Musikpsychologie. Musikalischer Ausdruck. (= Jahrbuch der
Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie., herausgegeben
von Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen, Helga de la Motte-
Haber, Band 13), Göttingen etc. 1998.
- Zietz, Karl,
„Gegenseitige Beeinflussung von Farb- und Tonerlebnissen.
(Studien über experimentell erzeugte Synästhesie.)“, Diss.
Hamburg 1931, in: *Zeitschrift für Psychologie.*, Band 121, 1931.

8. Selbständigkeitserklärung.

Hiermit versichere ich, Stephan Aderhold, vorliegende Magisterarbeit selbständig und nur unter Verwendung der aufgeführten Hilfsmittel erarbeitet zu haben.

Stephan Aderhold,
Chemnitz, 11. Juli 2002.