

Intensität und narkotische Wirkung von Musik

Gedanken zu Emotionen in gestalteten Konzertsituationen

Julia H. Schröder

Die Konzerthörenden der Zukunft betreten ihren Virtual-Reality-Raum. Sie wählen aus verschiedenen Stimmungen und Aufführungsorten aus. Dann begrüßen sie die anderen Gäste und die Solistin virtuell. Das Konzert beginnt. Die Solistin wird von einem digitalen Orchester begleitet. Die Komposition wird während des Konzerts vom Computer generiert. Sie reagiert auf die ausgewerteten Körperdaten der Zuhörenden. Wenn sich zu wenig emotionale Erregung der Hörenden zeigt, reagiert das Kompositionsprogramm und gibt der Solistin erregende Musik vor.

Lesen Sie dieses Zukunftsszenario als Dystopie? An diesem Szenario könnte befremden, dass sich die Konzerthörenden nicht mehr körperlich zusammenfinden, um gemeinsam an einer Musikdarbietung teilzunehmen. Vielleicht erschreckt, dass die Musik zwar live gespielt, aber nicht von einem Menschen komponiert wurde. Mich selbst verunsichert die Idee, dass meine körperlichen Erregungssignale erfasst und ausgewertet werden, am meisten. Tatsächlich sind alle Bestandteile dieser Beschreibung heute schon umsetzbar.

Viele musikliebende Menschen haben daheim die Möglichkeit, über gute Lautsprecher Surround-Übertragungen anzuhören und sogar per Videoübertragung visuell an einer Konzertübertragung, beispielsweise der Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker, teilzuhaben. Seit Beginn der weltweiten Covid-19-Pandemie sind virtuelle Konzerte nicht mehr so selten. Allerdings begrüßt man die entfernt Mithörenden noch nicht, obwohl ich bei Live-Streams von kleineren Veranstaltungsorten durchaus ähnliche Formen

der Begrüßung und des Applauses in Textform im Chat erlebt habe.¹ Das Ungewohnte der Live-Übertragung ist die Absenz von Publikumsgeräuschen, da wir doch selbst bei Radioübertragungen von Konzerten gewohnt sind, am Ende Applaus zu hören, der schließlich ausgeblendet wird.

Das abwesende, begleitende Orchester ist vermutlich weniger ungewohnt, weil gesampelte Streicherklänge in vielen Musikrichtungen, auch in Bühnendarbietungen verwendet werden. Digitale Orchester gibt es über Sampling-Bibliotheken natürlich schon lange, etwa die Vienna Symphonic Library seit dem Jahr 2000.² Sie werden unter anderem für Musikaufnahmen von kleineren Filmmusiken oder Videospiele eingesetzt.

Auch die sogenannte Partitursynthese (Supper 1997: 63) gibt es seit mehreren Jahrzehnten als Teil der Computermusik. Sie wird noch nicht besonders oft in Echtzeit mit Orchesterinstrumenten verwandt, doch kürzlich hörte ich folgendes Beispiel.

Yoav Pasovsky und Daniella Strasfogel: Kinder ans Mischpult

In einem Kinderkonzert der Reihe *SCHRUMPF!* (20.9.2020) erklärte Daniella Strasfogel Kindern und Eltern das Konzept, bevor alle in die modernisierte Elisabethkirche in Berlin-Mitte eintraten, wo sich das Publikum auf Sitzgelegenheiten – Matten auf dem Boden, dahinter Stühle, jeweils als Familienblock mit Abstand zu den Gästen aus einem anderen Haushalt – um die fünf Musizierenden in der Mitte niederließ. An der Stirnseite war ein Podest mit Mischpult aufgestellt, das die jungen Hörenden nacheinander betreten durften. Von dort steuerten sie die Musik: Über mehrere Regler beeinflussten sie Parameter wie Lautstärke oder Geschwindigkeit, ob eher staccato oder legato, ob die Flöte oder die Harfe oder alle fünf Instrumente spielen sollten. Die Musikerinnen und Musiker des Zafraan Ensembles hatten Tablets, auf denen ihre in Echtzeit generierten Stimmen angezeigt wurden, sodass sie je nach der Einstellung am Mischpult langsamere oder schnellere Partien spielten, schwiegen oder einsetzten. Obwohl die Noten je nach Eingabe des Kindes am Mischpult vom Computer generiert wurden, stammten das Konzept und die

1 Z.B. im gestreamten Konzert am 12.5.2020 von Katia Guedes (Stimme, Sopran) und Alexandre Sperandéo Fenerich (Elektronik) in der Reihe Unerhörte Musik, BKA Berlin.

2 Vgl. Vienna Symphonic Library: <http://www.vsl.co.at>.

Programmierung vom Komponisten Yoav Pasovsky.³ Bei der Partitursynthese werden die Zuordnungen vom Komponisten vorgenommen und damit die Klangmöglichkeiten festgelegt. Im Prinzip komponiert nicht der Computer, sondern der Komponist legt eine Bandbreite von möglichen Erscheinungsformen der Musik fest, aus denen dann mittels der über das Mischpult eingegebenen Daten eine ausgewählt wird. Die Änderung eines Parameters durch Ziehen eines Reglers kann unmittelbar hörend nachvollzogen werden. Das Konzerthören wird hier also aktiviert, ins Voraushören und kompositorisch-strukturelle Hören gelenkt. Vielleicht überlegt ein Kind beim Beobachten der anderen Kinder am Mischpult, was es selbst für ein Klangresultat erzielen will: möglichst viel Abwechslung oder eine schöne Melodie?

Messung körperlicher Erregung (Biofeedback)

In meinem Ausgangsszenario war die Einflussnahme allerdings nicht bewusst durch die Hörenden gelenkt, sondern auf die Messung ihrer emotionalen Erregung bezogen. Auch diese Möglichkeit gibt es heute theoretisch. Angewandt wird die Messung von Körperdaten (Hautwiderstand, erhöhte Atemfrequenz etc.) als Reaktion auf das Musikhören seit etwa hundert Jahren in der psychologischen Forschung. Harry Porter Weld maß 1912 erhöhte Atemfrequenz und Herzaktivität durch Musik und Ida Henrietta Hyde erforschte 1924 die Erhöhung des Blutdrucks beim Hören von Marschmusik (Rötter 2005: 274). In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts fanden diese Körperklänge der Aufführenden als Biofeedback Eingang in die live-elektronische Musik. Berühmt sind die Gehirnströme, die Alphawellen eines Performers, welche Perkussionsklänge in Alvin Luciers *Music for Solo Performer* (1965) auslösen, oder die verstärkten Körperklänge in John Cages *Variations VII* (1966) mit »four assistants whose activities of heart, brain, lung, and stomach were detected and amplified« (Pritchett 1993: 153), ebenso in Richard Teitelbaums *Spacecraft* (1967).⁴ Im 21. Jahrhundert wird über die Möglichkeit nachgedacht, die Körperdaten der Rezipierenden zu nutzen. Im Kino erforscht Disney, wie durch Computerauswertung von Gesichtsausdrücken

3 Uraufgeführt wurde Yoav Pasovskys *Like Tears in Rain* als interaktive Konzertinstallation bereits 2018 vom Zafraan Ensemble, damals mit mehr als fünf Instrumenten.

4 Zu Musikperformances mit Biofeedback siehe die sehr informative Arbeit von Jin Hyun Kim (2012: 224, 237).

Erkenntnisse über die emotionale Reaktion des Publikums zu erlangen sind (Deng et al. 2017). Das ist genauso auf Konzert- oder Theateraufführungen übertragbar. Die im Gesicht ablesbare emotionale Reaktion auf die Aufführung wird messbar (im Kino ist das laut der Studie eher für Lächeln und Lachen gelungen) und mit einem bestimmten Moment in der Musik oder dem Film verknüpfbar. Die naheliegende Weiterentwicklung wäre also eine direkte Nutzung dieser Erkenntnisse, wie sie Mark Grimshaw (2016, ders. et al. 2013, zur Kritik siehe auch Schröder 2021) für Computerspielmusik als »Sonic Emotioneering« vorschlägt, zusammengesetzt aus »Emotion« und »Engineering«. Dabei sollen die Körperdaten, welche Rückschlüsse auf eine emotionale Erregung einer Person zulassen, in Echtzeit ausgewertet und zur Generierung von musikalischen Versatzstücken verwandt werden, die für diese Person eine vorhersagbare emotionale Reaktion ergeben. Übertragen auf unser Konzertszenario hieße das: Wenn ich eine dramatische Stimmung gewählt habe und meine Körperdaten keinen Rückschluss auf emotionale Erregung zulassen, wird der Kompositionsalgorithmus immer aufregendere oder spannendere Musikstrukturen in die live-generierte Komposition einfügen. Was »aufregend« oder »spannend« ist, muss natürlich vorher festgelegt werden und wird sich mit Gewöhnung, also Habituation, womöglich ändern – vielleicht sogar über die Möglichkeiten selbstlernender Systeme hinaus.⁵ Grundsätzlich ist an dieser Idee zu kritisieren, dass die Hörenden nicht selbst die Regler in der Hand haben und damit ihre eigenen Gefühle manipulieren können, sondern dass ein fremdgesteuerter Algorithmus das übernehmen soll. Das birgt die Gefahr des Missbrauchs. Die im 20. Jahrhundert für ihre emotionale Manipulation von mancher Seite verachtete »Hollywoodfilm-musik« ist festgelegt und erlaubt es, sich ihr zu entziehen, ebenso wie zur emotionalen Selbstregulierung aufgelegte Musik von Reproduktionsmedien. Wird direkt auf die körperlichen Reaktionen einer Person reagiert, sollten meines Erachtens die Funktionsweise genau erläutert und die Einstellungen von dieser Person selbst vorzunehmen und zu ändern sein. Das wäre eine aktive Erkundung der eigenen emotionalen Reaktionen auf Musik.

5 Untersuchungen zu funktionaler Musik gehen inzwischen von einer kurzfristigen Wirkung, beispielsweise einer Produktionssteigerung für Musik zur Arbeit oder einer Kaufsteigerung für Musik im Geschäft aus, die jedoch bei längerer Einspielung an Wirkung verliert und schließlich gar keinen Effekt mehr zeitigt. (Siehe z.B. Kopiez, 2008: 533f.)

»Pathologische Gefühle« und »narkotische Wirkung«: Ablehnung emotionaler Hörweisen

Körperliche Erregung ist ein messbarer Ausdruck emotionaler Reaktion auf Musik. Musik kann Gefühle auslösen, die sich wiederum körperlich manifestieren. Ein Ziel vieler Musikstile und eine Motivation zum Musikhören ist genau diese emotionale Erfahrung im Konzert.

Musikhistorisch betrachtet finden sich in verschiedenen Epochen aber auch Ablehnungen emotionaler Hörweisen.⁶ Sie richten sich entweder gegen eine frühere Musik oder gegen eine andere Musikrichtung. Beispielsweise kann man eine Ablehnung der Affektdarstellung barocker Musik in der Formalästhetik erkennen, die der Musikkritiker Eduard Hanslick im 19. Jahrhundert einer Gefühlsästhetik entgegensetzte.

»Hanslicks Polemik gegen ›pathologische‹ Gefühle war gegen die Ästhetik des 18. Jahrhunderts gerichtet. Die sogenannte Empfindungsästhetik hatte der Musik vordringlich die Aufgabe zugebilligt, Gefühlsausdruck zu sein, in den sich der Interpret intensiv einzufühlen hatte, um auf die Seelenkräfte des Hörers zu wirken. Diese Resonanzlehre wirkte noch in der ästhetischen Theorie von Theodor Lipps (1904) nach, damit der Grundlage heutiger Vorstellungen eines Flows.« (la Motte-Haber 2017: 69)

Teil von Hanslicks Ästhetik *Vom Musikalisch-Schönen* ist die Gegenüberstellung von ›falschen‹ und ›idealen‹ Hörweisen, wie sie noch Einfluss auf Adornos Hörertypologie gehabt haben mag. Im Kapitel »V. Das ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber dem pathologischen« wird die körperliche und gefühlsmäßige Erregung durch Musik zugunsten einer distanzierten Hörweise verworfen.

»Wir haben gesehen, daß gerade den überwältigendsten Eindrücken der Musik der stärkste Antheil körperlicher Erregung von Seiten des Hörers beigemischt ist. Von Seite der Musik liegt diese heftige Eindringlichkeit in das Nervensystem eben so wenig in ihrem künstlerischen Moment, das ja aus dem Geiste kommt und an den Geist sich wendet, – sondern vielmehr in ihrem Material.« (Hanslick 1854/1990: 127)

6 Ansätze zu so einer »kulturhistorischen Perspektive« auf »Musik und Emotionen« gibt Marie Louise Herzfeld-Schild (2020: 12f.) im gleichnamigen Buch.

Es geht Hanslick nämlich um das Individuelle eines autonomen Musikwerks im Gegensatz zu einem stimmungszuweisenden, quasi medizinischen Einsatz eines austauschbaren Musikstücks oder Musikgenres. Auch unterscheidet Hanslick das logische Hören vom gefühlsmäßigen Hören, das er als pathologisch abwertet, und vom ästhetischen Hören.⁷

Interessanterweise verwandte Bertolt Brecht achtzig Jahre später fast dieselben Begriffe, um seiner Ablehnung der Hörweise klassischer Konzertsaalmusik Ausdruck zu verleihen. Er schreibt von »narkotische[n] Wirkungen« (Brecht 1935/1988: 164) und von den schweißgebadeten Hörern.

»Immer noch wird heute [1935] die ›fortschrittliche‹ Musik für den Konzertsaal geschrieben. Ein einziger Blick auf die Zuhörer der Konzerte zeigt, wie unmöglich es ist, eine Musik, die solche Wirkungen hervorbringt, für politische und philosophische Zwecke zu verwenden. Wir sehen ganze Reihen in einen eigentümlichen Rauschzustand versetzter, völlig passiver, in sich versunkener, allem Anschein nach schwer vergifteter Menschen. Der stiere, glotzende Blick zeigt, daß diese Leute ihren unkontrollierten Gefühlsbewegungen willenlos und hilflos preisgegeben sind. Schweißausbrüche beweisen ihre Erschöpfung durch solche Exzesse.« (Brecht 1935/1988: 164)

Brechts Polemik zielt auf die emotional-körperliche Wirkung,⁸ die er als »unfruchtbar« brandmarkt, weil er von einem Bildungsideal ausgeht. Das Publikum soll bei Brecht zum Selberdenken angeregt werden, nicht zum Nachempfinden. 1935 war das ein ästhetisches Ideal, das zeitpolitisch motiviert war. Der emotional getönten politischen Propaganda der Nationalsozialisten waren die »völlig [P]assiv[e]« »willenlos und hilflos preisgegeben«. Allerdings konzediert Brecht, dass Musik mit so einer lähmenden Wirkung eben nicht für politische Zwecke zu gebrauchen sei.

Beide Polemiken gegen emotionale Hörweisen sind auf die Hörsituation und die gehörte Musik zurückzuführen, sodass ein Exkurs zum Konzertsaal

7 »In reiner Anschauung genießt der Hörer das erklingende Tonstück, jedes stoffliche Interesse muß ihm fern liegen. Ein solches ist aber die Tendenz, Affecte in sich erregen zu lassen. Ausschließliche Bethätigung des Verstandes durch das Schöne verhält sich logisch anstatt ästhetisch, eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist noch bedenklicher, nämlich geradezu pathologisch.« (Hanslick 1854/1990: 29)

8 Brecht präzisiert an anderer Stelle: »Es ist ein oft auftauchender Irrtum, wenn behauptet wird, diese Art der – epischen – Darbietung verzichte schlechthin auf emotionelle Wirkung: Tatsächlich sind ihre Emotionen nur geklärt, vermeiden als Quelle das Un-terbewußtsein und haben nichts mit Rausch zu tun.« (Brecht 1988: 163)

und dessen Konzertkultur hier anschließt. Ist die Menschenmenge im Konzertsaal manipulierbar?

Konzertorte und Intensität der Musikerfahrung

Der bürgerliche Konzertsaal in den Stadtzentren des ›alten Europa‹ ist eine gemeinsame Errungenschaft und Zeichen der Wertschätzung gegenüber Musik.⁹ Seine Akustik wurde für symphonische Musik und ein wachsendes Publikum optimiert. Dass die einzelnen Konzertsäle akustisch tatsächlich unterschiedlich auf die Hörenden wirken und beispielsweise ihr Eindruck von ›Intimität‹ für die Erfahrung ein entscheidender Faktor ist, zeigt ein Messinstrument, das Room-Acoustical-Quality Inventory, mit dem Konzertsäle verbal bewertet werden (Weinzierl et al. 2018, ders. 2020). Kulturhistoriker haben die spezifische Kultur des aufmerksamen Musikhörens als Ziel eines Prozesses beschrieben (z.B. Johnson 1995). Der Konzertsaal ist ein einzigartiger Ort für handlungsentlastete und auf einen Sinn (Hörsinn) ausgerichtete Musikerfahrung. Hanns-Werner Heister nennt die Ausschaltung von allem, was von der Musik ablenkt, als Möglichkeit einer umso intensiveren Erfahrung:

»Normative Verhaltensweise im Konzert ist also aktive Kontemplation [...]. Man versammelt sich nicht, um sich zu zerstreuen; vielmehr, um durch zugleich innere Sammlung jene in Musik vergegenständlichten ›menschlichen Wesenskräfte‹ zu erleben und so, durch möglichst intensives Innewerden jenes Äußeren die eigene Persönlichkeit zu erhöhen und zu bereichern. Wenn man sich derart konzentriert Musik zu eigen macht, ist Distanz zu allem im schlechten Sinn Äußerlichen, Störenden notwendige Voraussetzung. Sie meint funktionale Distanz zu allem bloß Praktischen ebenso wie institutionelle; Ausschaltung und Entfernung auch im durchaus pragmatischen Sinn von Ablenkendem etwa des Lärms von Straße und Menge, aber auch Abschaltung von Gedanken, die nicht streng zur ästhetischen Sache gehören.« (Heister 1983: 527)

Diese Hörweise entspricht der von Hanslick beschriebenen und einem Repertoire an Kompositionen, das für die Aufführung im Konzertsaal entstand, und

9 Das Publikum wird im 21. Jahrhundert übrigens diverser. Beispielsweise wurde in einer großen Publikumsstudie von Neue-Musik-Festivals gerade eine Parität der Geschlechter im Publikum nachgewiesen (Grebosz-Haring/Heilgendorff 2021: 255).

für dessen vom Alltag entfernten, handlungsentlasteten Angebots. Für solche Kompositionen ist das stille Zuhören eine adäquate Hörweise (Stockfelt 1997), wie für Tanzmusik das Tanzen die adäquate Hörweise ist. Verkürzend möchte ich hier anschließen, dass es nicht *eine* richtige Hörweise gibt: Auch Interpretationen, welche ein Musikstück aus seinem ursprünglich Funktionszusammenhang in einen neuen setzen, können unglaublich bereichernd sein – etwa Choreografien zu Kirchenmusik von Bach oder zeitgenössische Formen inszenierter Konzerte, die durch Rahmung von Kompositionen eine andere Erfahrung der Musik und ein Erlebnis ermöglichen. Dieses Musikerlebnis wird verstärkt durch die gemeinsame Teilhabe an einer Aufführung, an der Ko-Präsenz (Fischer-Lichte 2004) von Publikum und Musizierenden im Aufführungsraum. Hier entstehen intensive Gefühle (z.B. Gumbrecht 2012) – auch durch Ansteckung.

So stehen sich zwei Aspekte des Hörens im Konzertsaal gegenüber, einerseits die aktive Kontemplation im geistigen Nachvollzug und andererseits die gemeinsame Erfahrung von Musik als Aufführung, in der das Publikum auch emotionale Reaktionen auf bestimmte Passagen teilt: Euphorie bei einer grandiosen Darbietung, empathische Reaktion bei Ausdruck von Trauer in der Musik oder körperliche Reaktion auf einen Tanzrhythmus.

Der letzte Aspekt wird beim Konzertsaalhören nicht umgesetzt, sondern ist vermutlich eine weitere Art des Empathievermögens beim Nachvollzug von Sport, Tanz und Gesang. Dabei werden sogenannte Spiegelneuronen aktiv, die erst 1996 von einer Forschungsgruppe um Giacomo Rizzolatti entdeckt wurden (Kopiez 2005: 496ff.), sodass die Stimmbänder des Zuhörers – wenn auch nur ansatzweise – die gleichen Bewegungen ausführen, wie jene der Sängerin.

Ob so viel körperlichen Einsatzes beim stillen Konzerthören ist es überraschend, dass Alleinhören noch körperlicher wirkt.

Alleinhören wirkt körperlicher

»Ein Phänomen, das mich in den letzten Jahren sehr fasziniert hat, ist ASMR. Die vier Buchstaben stehen für *autonomous sensory meridian response* und beschreiben ein körperliches Erregungs-Gefühl, das durch visuelle und akustische Trigger ausgelöst wird.« (Hülcker 2020: 11)

Neo Hülcker beschreibt die vielfältigen Internetvideos, in denen leise Geräusche und Flüstern erzeugt werden.¹⁰ Das Ziel ist eine angenehme körperliche Wirkung, unter anderem ein Kribbeln am Rücken:

»[I]ndividuals experience a tingling, static-like sensation across the scalp, back of the neck and at times further areas in response to specific triggering audio and visual stimuli. This sensation is widely reported to be accompanied by feelings of relaxation and well-being.« (Barratt/Davis 2015)

Als Komponist fasziniert Hülcker an diesen Online-Videos, dass sich Menschen, die keine Berufsmusizierende sind, mit Geräuschen befassen. Hülcker übernimmt neben den Geräuschen als kompositorischem Material auch »die Inszenierung von Intimität«, die für seine »Rahmung der Konzertsituation« eine Rolle spielen kann. Ein Beispiel ist die Gemeinschaftsarbeit mit Stellan Veloce, *Ear Action* (Hülcker/Veloce 2016).

»In der Eins-zu-eins-Performance trägt der Publikumsgast Lärmschutzkopfhörer (die ganz einfachen aus dem Baumarkt). Auf diesen spielen wir mit unterschiedlichen Objekten wie Geigenbögen, vibrierenden Objekten, Bürsten, Metallschüsseln, in denen sich Poprocks knisternd auflösen, und nutzen den Resonanzraum, der zwischen Ohr und Ohrabdeckung des Kopfhörers entsteht. Die entstehenden Klänge werden durch die direkte Bespielung auch auf die Schädelknochen übertragen. Das Ergebnis ist ein groß wirkender Klangraum, der gleichzeitig in einer Situation von Intimität entsteht. Auch ist durch diese Art der Klangproduktion nicht klar trennbar, ob die bespielte Person etwas hört oder fühlt oder beides. Akustisches und Physisches verschwimmt.« (Hülcker 2020: 14)

Eine ähnliche Erfahrung habe ich 2010 bei der »Klangmassage« des Kammerensemble Neue Musik (knm) Berlin im Radialsystem, einem Berliner Konzertort, gemacht.¹¹ Während ich auf einem Stuhl Platz nahm, führte hinter mir eine Musikerin eine Geräuschimprovisation auf, eine Massage für meine

10 Auch die Komponistin Chaya Czernowin bezieht sich im Programmheft der Uraufführung ihrer Oper *Heart Chamber (An inquiry about love)* (2019) an der Deutschen Oper Berlin auf ASMR.

11 »KNM New Music Spa. The Book of Wellness« (3./4. April 2010) im Radialsystem in Berlin, Programm von Thomas Bruns. Die Klangmassagen wurden außer an diesen beiden Tagen auch nach Vereinbarung vom 3.3.–7.5.2010 in den Räumen des Ensembles angeboten. Siehe auch Schröder 2014: 62f.

Ohren. Da hinter meinem Kopf und Rücken gespielt wurde, konnte ich die Klangerzeugung nie sehen und vorhersagen. Besonders bei Geräuschen, die in meinem Nacken erklangen, reagierte mein ganzer Körper mit Gänsehaut – oder vielleicht ASMR. Sinnliche Erfahrung der Schallwellen und ästhetische Erfahrung der improvisierten Geräuschkonzerte wurden für mich eins. Bedeutend wird bei solchen Konzerten für eine einzelne Person die intime Situation. Sie wird als gesteigerte Intensität erfahren.

Nach einem Versuch aus der Musikpsychologie erleben die meisten Menschen mehr besonders intensive Momente, Gänsehautmomente oder Chills, beim Hören von Musik, wenn sie allein sind (Egermann et al. 2011). Das widerspricht nur scheinbar der Idee, dass Konzerterfahrung das gemeinsame Erleben von Musik mit anderen Menschen bedeutet, denen man sich dadurch verbunden fühlt. Denn diese Erfahrung von Ko-Präsenz ist eine genuine Konzerterfahrung, also auch einer gewissen Dauer und Rahmung. In der Studie von Hauke Egermann und anderen wurden stattdessen die Gänsehautmomente, also emotionale Höhepunkte abgefragt, auf die man sich allein mit einem Kopfhörer gewiss eher einlassen kann.

Wie sich die geschachtelte Realität – obwohl man daheimsitzt, wohnt man live einer Konzertaufführung an einem anderen Ort bei, sodass man sich in zwei Realitäten befindet – einer virtuellen Teilnahme an einem Konzert auf die emotionale Verfassung des Publikums auswirkt, muss meines Wissens noch erforscht werden. Gibt es sowohl das emotionale Einlassen und Zulassen der emotionalen Wirkung unbeobachtet daheim als auch einen distanziert analytischen Nachvollzug der musikalischen und interpretatorischen Qualitäten? Brauchen die Einzelnen daheim auch ein Publikum im Konzertsaal, um dessen Erlebnis mitzuempfinden? Was wäre sonst der Unterschied zwischen einer Tonaufnahme und einer Live-Übertragung eines Konzerts?

Diversifizierung des Konzerts: Angebot und aktive Teilhabe

Auf das Ausgangsszenario zurückblickend, in dem eine fiktive virtuelle Konzertdarbietung mit dem Ziel einer emotionalen Wirkung der Musikerfahrung imaginiert wurde, ist festzuhalten, dass die Musik nur einen Teil der emotionalen Wirkung übernimmt. Der andere Teil liegt in der gestalteten Konzertsituation. Diese reicht von der Anzahl der Konzertgäste, vom Eindruck der Intimität des Konzertorts über eine Vertrautheit mit der Situation bis hin zur Handlungsmöglichkeit, um nur ein paar Aspekte zu benennen. Das Kon-

zert als Angebot und aktive Teilhabe zu verstehen, wünsche ich mir für die Zukunft.

In diesem Text geht es zusammenfassend um eine zwischen Ethik und Ästhetik changierende Problematik. Das Paradoxe der emotionalen Wirkung von Musik ist, dass sie einerseits als intensitätssteigernd erwünscht ist, andererseits als potenziell manipulativ kritisiert wird. Statt einer emotionalen Voreinstellung, welche die Musik erfüllen muss, wie ich es im Ausgangsszenario beschrieben habe (ethisch bedenklich), ist es doch spannender, von einem Angebot einer Komponistin und eines Konzertdramaturgen überrascht zu werden (ästhetisch erwünscht). Sich emotional und intellektuell darauf einlassen zu können, wenn man Lust hat. Die Vielfalt der heutigen Konzertformen wirkt der ›narkotisierenden‹ Wirkung entgegen, wie sie Brecht und Hanslick provokativ im klassischen Konzert diagnostizierten: Das Konzert ist ein Angebot und erlaubt in mehrfacher Hinsicht eine aktive Teilhabe, nämlich durch das Selbermusizieren in Mitsingkonzerten, durch den Eingriff in den Kompositionsverlauf im Beispiel von Yoav Pasovsky, durch individuelle Ansprache in der Eins-zu-eins-Performance von Neo Hülcker und Stellan Veloce oder durch die »aktive Kontemplation« (Heister) des klassischen Konzerthörens.

Was ist ein Konzert in Zukunft? Sicher weiterhin das Musizieren für anwesende Zuhörende. Gehört die Übertragung dazu, also das Musizieren für entfernt Anwesende? Wie erreicht man diese? Angesichts der Diversifizierung des Konzerts wird man vielleicht neue Antworten finden. Sicherlich werden in Zukunft Überlegungen zu Situation und Wirkung eine Rolle spielen.

Literatur

- Barratt, Emma/Davis, Nick J. (2015): Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR). A Flow-Like Mental State, in: *PeerJ* 3:e851; <https://doi.org/10.7717/peerj.851>.
- Brecht, Bertolt (1988): Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater [1935], in: *Musik bei Brecht*, hg. von Joachim Lucchesi und Ronald K. Shull, Berlin: Henschel, S. 157-167.
- Deng, Zhiwei/Navarathna, Rajitha/Carr, Peter/Mandt, Stephan/Yue, Yisong/Matthews, Iain/Mori, Greg (2017): Factorized Variational Autoencoders for Modeling Audience Reactions to Movies, [Paper für die IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR),

- 21.7.2017], <https://la.disneyresearch.com/publication/factorized-variational-autoencoder/> (Zugriff: 8.1.2021).
- Egermann, Hauke/Sutherland, Mary Elizabeth/Grewe, Oliver/Nagel, Frederik/Kopiez, Reinhard/Altenmüller, Eckart (2011): Does Music Listening in a Social Context Alter Experience? A Physiological and Psychological Perspective on Emotion, in: *Musicae Scientiae* 15 (3), S. 307-323.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Grebosz-Haring, Katarzyna/Heilgendorff, Simone (2021): Zwischen Podium und Publikum: Gender-Proportionen in der zeitgenössischen (Kunst-)Musik am Beispiel einer Publikumsstudie zu Festival d'Automne, Warszawa Jesień und Wien Modern 2014, in: *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, hg. Vera Grund und Nina Noeske, Bielefeld: Transcript, S. 241-285
- Grimshaw, Mark/Tan, Siu-Lan/Lipscomb, Scott D. (2013): Playing with Sound. The Role of Music and Sound Effects in Gaming, in: *The Psychology of Music in Multimedia*, hg. von Siu-Lan Tan, Annabel J. Cohen, Scott D. Lipscomb und Roger A. Kendall, Oxford: Oxford University Press, S. 289-314.
- Grimshaw, Mark (2016): Computer Game Sound. From Diegesis to Immersion to Sonic Emotioneering, in: *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, hg. von Jens Gerrit Papenburg und Holger Schulze, Cambridge, MA: MIT, S. 325-333.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): *Präsenz*, hg. von Jürgen Klein, Berlin: Suhrkamp.
- Hanslick, Eduard (1990): *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* [1854], hist.-krit. Ausgabe von Dietmar Strauß, Mainz: Schott.
- Heister, Hanns-Werner (1983): *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Herzfeld-Schild, Marie Louise (Hg.) (2020): *Musik und Emotionen. Kulturhistorische Perspektiven*, Berlin: Metzler.
- Hülcker, Neo/Veloce, Stellan (2016): [Partitur und Aufführungsmaterial:] *Ear Action* for performers and various objects, https://y-e-s.org/files/YESoo1_EarAction.pdf (veröffentlicht: 1.1.2017).
- Hülcker, Neo (2020): Wie der Mensch tickt, in: *MusikTexte* 167 (November 2020), S. 11-14.
- Johnson, James H. (1995): *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley u.a.: University of California Press.

- Kim, Jin Hyun (2012): *Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperformances*, Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück.
- Kopiez, Reinhard (2005): Experimentelle Interpretationsforschung, in: *Musikpsychologie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber: Laaber (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 3), S. 460-514.
- Kopiez, Reinhard (2008): Wirkungen von Musik, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, Reinbek: Rowohlt, S. 525-547.
- la Motte-Haber, Helga de (2017): Musik – die Sprache der Gefühle?, in: *How does it feel?* [Programmbuch Rainy Days], hg. von Lydia Rilling, Luxemburg: Philharmonie Luxembourg (6.–19.11.2017), S. 68-76.
- Pritchett, James (1993): *The Music of John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rötter, Günther (2005): Musik und Emotion, in: *Musikpsychologie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber: Laaber (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 3), S. 268-338.
- Schröder, Julia H. (2014): *Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert*, Hofheim: Wolke.
- Schröder, Julia H. (2021): Komponieren/spielen/machen. Musik und Computerspiel, in: *Musik als Spiel – Spiel als Musik. Die Integration von Spielkonzepten in zeitgenössischer Musik, Musiktheater und Klangkunst*, hg. von Marion Saxer, Karin Dietrich und Julian Kämper, Bielefeld: transcript, S. 195-216.
- Stockfelt, Ola (1997): Adequate Modes of Listening (*Musik som lyssnandets konst*), ins Englische übersetzt von Anahid Kassabian und Leo G. Svendsen, in: *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*, hg. von David Schwarz, Anahid Kassabian und Lawrence Siegel, Charlottesville: University of Virginia, S. 129-146.
- Supper, Martin (1997): *Elektroakustische und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Methoden – Systeme*, Hofheim: Wolke.
- Weinzierl, Stefan/Lepa, Steffen/Ackermann, David (2018): A Measuring Instrument for the Auditory Perception of Rooms. The Room Acoustical Quality Inventory (RAQI), in: *Journal of the Acoustical Society of America* 144 (3), S. 1245-1257.
- Weinzierl, Stefan/Lepa, Steffen/Thiering, Martin (2020): The Language of Rooms. From Perception to Cognition to Aesthetic Judgment, in: *The Technology of Binaural Understanding, Modern Acoustics and Signal Processing*, hg.

von Jens Blauert und Jonas Braasch, Cham: Springer Nature Switzerland,
S. 435-454.