

Studien zu Musik und Gender

Marie Louise Herzfeld-Schild *Hrsg.*

Musik und Emotionen

Kulturhistorische Perspektiven



J.B. METZLER

Studien zu Musik und Gender

Reihe herausgegeben von

Susanne Rode-Breymann, Hannover, Deutschland

Die Reihe „Studien zu Musik und Gender“ dient als Forum einer „gendersensiblen“ Musikwissenschaft und bietet insbesondere jungen Wissenschaftler*innen Raum, in interdisziplinäre und intergenerationelle Dialoge zu treten. Veröffentlicht werden hervorragende Dissertationen, Habilitationsschriften und Tagungsbände. Die Genderstudien haben wirkungsmächtige Impulse in das Fach Musikwissenschaft getragen: Sie haben die Wissensordnung erweitert, indem Frauen in der Musikgeschichte ein adäquater Platz eingeräumt wurde – und zwar auf der Grundlage von Sammlung, Archivierung und philologischer bzw. biographischer Aufarbeitung von Quellen. Durch die Fokussierung auf kulturelles Handeln haben die Genderstudien eine kulturwissenschaftliche Perspektive im Fach stark gemacht: Musikbezogene Praxisformen (anhören, aufführen, beibringen, drucken etc.) geben den Blick frei auf die spezifischen Qualitäten und Quantitäten des kulturellen Handelns von Frauen und Männern in Musikkultur, Bildung und Gesellschaft. Mit der historischen Rekonstruktion dieses Handelns verschiebt sich die Aufmerksamkeit weg von herausragenden Komponist*innen und ihren Werken hin zur Musikkultur an konkreten Orten und in konkreten politisch-kulturellen Bedeutungszusammenhängen. Und die Genderstudien haben in der Musikwissenschaft eine grundlegende historiographische Reflexion und Revision einer überwiegend aus männlicher Perspektive geschriebenen Musikgeschichte angestoßen. ‚Gender‘ ist danach als zentrales Forschungsgebiet der Musikwissenschaft etabliert. Somit können junge Wissenschaftler*innen ‚Gender‘ und ‚Musik‘ in neuen Relationen zueinander erforschen, beschreiben, bewerten und vermitteln: nach vier Jahrzehnten Forschungsgeschichte auf diesem Gebiet öffnet sich für sie nach der emanzipatorischen Frauenforschung, der Geschlechterforschung und den Genderstudien nun der Spielraum hin zu einer „gendersensiblen“ Perspektive, die jedes Denken über Musik ‚selbstverständlich‘ mitbestimmt.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/16361>

Marie Louise Herzfeld-Schild
(Hrsg.)

Musik und Emotionen

Kulturhistorische Perspektiven

Mit einem Geleitwort von
Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann



J.B. METZLER

Hrsg.

Marie Louise Herzfeld-Schild
Wien, Österreich

ISSN 2662-2505

ISSN 2662-2513 (electronic)

Studien zu Musik und Gender

ISBN 978-3-476-05662-7

ISBN 978-3-476-05663-4 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05663-4>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Geleitwort

Das Erscheinen eines ersten Bandes einer neuen Reihe im Kontext der viel-diskutierten Digitalität und der Zukunftsperspektive elektronischen Publi-zierens – das ist Anlass zu großer Freude und Dankbarkeit gegenüber Ver-lag, Bandherausgeber*innen und Beiträger*innen für ihr Mitwirken in die-sem und den zukünftigen Bänden.

Der Impuls für diese Reihe ging von Marta Schmidt, Senior Editor und Programmleitung Research im Springer/J.B. Metzler Verlag aus und kam mitten in der Phase, in der in der Hochschulrektorenkonferenz (=HRK) monatelang um Vertragsabschlüsse im Open-Access-Bereich gerungen wurde. Und das Vorwort für Band 1 der Reihe *Studien zu Musik und Gen-der* entsteht nun genau in dem Moment, in dem der zwischen HRK, Spring-er Nature und Projekt DEAL unterdessen unterzeichnete, weltweit um-fangreichste Open-Access-Transformationsvertrag ab 1. Januar 2020 gül-tig wird. Dass der Springer/J.B. Metzler Verlag inmitten dieser zähen Ver-handlungen, die als immens folgenreiche Transformationsgeschichte wis-senschaftlichen Publizierens zu verstehen sind, an mich herantrat, ist von unschätzbarem Wert, vergrößert sich durch die Initiative des Verlags doch ein Möglichkeitsraum, um den es im *Forschungszentrum Musik und Gen-der* an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover geht: Musikwissenschaftliche Genderforschung verbindet sich im *Forschungs-zentrum Musik und Gender* auf das Engste mit Nachwuchsförderung. Und genau diese beiden Ideen verfolgte auch der Verlag bei seiner Initiative: Er wollte und will sich aktiv für die Förderung des sogenannten wissenschaft-lichen Nachwuchses einsetzen und er war aufmerksam geworden auf die Ausrichtung der musikwissenschaftlichen Genderforschung am *For-schungszentrum Musik und Gender*.

Für das 2006 gegründete *Forschungszentrum Musik und Gender* ist es ein großer Erfolg, dass ein Verlag sich für dieses Institut und die Erträge der dortigen Forschung interessiert und auf das Institut zugeht: Frauenforschung, Geschlechterforschung, Gender Studies waren und sind Gebiete, die sich ihren Platz in der Disziplin Musikwissenschaft erobern mussten, inzwischen ihren Platz haben, der aber, um es mit der Stadt-Metapher zu sagen, nicht im Zentrum, sondern eher in einer Seitenstraße oder einem Vorort liegt. So hatte die Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung 2019 ihr 25jähriges Jubiläum und war auf der Jahrestagung in Detmold/Paderborn thematisch prominent vertreten. Doch in die Diskussionswelt des Panels „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik. Ein Generationenaustausch zum 25. Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien“ am 26. September 2019 traten die Expertinnen und Experten aus den verschiedenen Generationen ein, nicht aber Kolleginnen und Kollegen, die das Jubiläum zum Anlass nahmen, einmal zu hören, welche Fragen auf diesem Forschungsgebiet gestellt, diskutiert, erforscht werden. Auf diesem Forschungsfeld musste immer um Verlage geworben werden. Umso überraschender, dass sich diese langjährige Erfahrung mit dieser neuen Reihe verwandelt hat.

(Musikwissenschaftliche) Institute sind Thinktanks mit bestimmten Forschungsprofilen. Als solche werden sie wahrgenommen und Expertise aus ihnen angefragt. Das ist in der Genderforschung auf merkwürdige Weise anders. Dieser Umstand mag daraus resultieren, dass Frauenforschung, Geschlechterforschung, Gender Studies immer, wenn auch in verschiedenem Ausmaß mit (feministischer) Wissenschaftskritik verbunden waren und sind. D.h. Hierarchien in der Wissenschaft wurden hinterfragt und dabei abgeflacht. In der angestrebten Ebenbürtigkeit verteilt sich Expertise anders. Umso überraschender und erfreulicher, dass das *Forschungszentrum Musik und Gender* nun als Ort von Expertise in den Verlags-Blick getreten ist. Das ist ein mächtiger Ansporn, vor allem auch die Bemühungen um die Nachwuchsförderung fortzusetzen.

In der Reihe *Studien zu Musik und Gender* sollen Dissertationen und Habilitationsschriften publiziert werden – und dies unter finanziellen Optionen, die geeignet sind, den Übergang zwischen Promotion und Berufseinstieg zu erleichtern. Ein befristetes Promotionsstipendium zu erhalten, ist in der Musikwissenschaft eine optimale Situation für den wissenschaftlichen Nachwuchs. Aber das endet dann genau in dem Moment, in dem ein Buch zum Druck gebracht werden muss. Auslaufende Finanzierung und hohe Druckkostenzuschüsse führen in prekäre Situationen. Hier eröffnet die neue Reihe großartigen Chancen.

In der Reihe *Studien zu Musik und Gender* sollen aber auch Tagungsbände veröffentlicht werden. Band 1 zeigt dabei exemplarisch, dass auch auf diesem Gebiet Unterstützung von Nöten ist: Nach Abschluss der Max-Planck-Forschungsgruppe „Gefühlte Gemeinschaften? Emotionen im Musikleben Europas“ (2010-2015), in der Sven Oliver Müller, Marie Louise Herzfeld-Schild und Lena van der Hoven am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung Berlin ihre Forschungen durchführten, war offen, wie das Wissen des Abschluss-Workshops „Emotionsgeschichte und Musik. Forschungsperspektiven und Methoden“ am 18./19. September 2015 gesichert werden konnte. Mitarbeitende in befristeten Forschungsprojekten müssen in neue Projekte wechseln, die ihre ganze Aufmerksamkeit erfordern. Dann ist keine Kapazität mehr vorhanden, um das vorherige Projekt über das Ende der Förderung hinaus publizierend zu Ende zu führen. Mein großer Dank geht an Marie Louise Herzfeld-Schild, dass sie nicht locker gelassen hat und sich trotz neuer Orientierungen der Ergebnisse der Tagung „Emotionsgeschichte und Musik“ angenommen hat, die Tagung weiter gedacht hat, zusätzliche Beiträger*innen gewonnen hat, mit der Frustration über Absagen von einigen Tagungs-Beiträger*innen hat umgehen können und nun den grundlegenden Band zum Thema „Musik und Emotionen – Kulturhistorische Perspektiven“ vorlegen kann.

Zum ersten Mal in einem so schwierigen Kontext einen Band eigenständig herauszugeben, ist für Nachwuchswissenschaftler*innen eine Herausforderung und ein phantastisches Lernfeld für redaktionelles Geschick,

Geduld, Augenmaß und Durchhaltevermögen. Auch diesbezüglich bietet die neue Reihe *Studien zu Musik und Gender* eine großartige Chance. Die wissenschaftlich in nicht übermäßig gutem Ruf stehenden Sammelbände sollten in dieser Hinsicht anders bewertet werden, denn sie können Brücken bauen von der individuellen Dissertation zu gemeinschaftlichem wissenschaftlichen Publizieren.

Ausgangspunkt des *Forschungszentrums Musik und Gender* war eine Professur mit der Denomination Historische Musikwissenschaft mit einem Schwerpunkt in Gender Studies. Das spiegelt sich im Reihentitel *Studien zu Musik und Gender* wider. Somit werden in der Reihe nicht nur Bände mit Gender-Themen erscheinen, sondern auch Bände wie dieser, die eine gendersensible Perspektive einnehmen, aber Themen aus der Breite der historischen Musikwissenschaft aufgreifen und – wie ebenfalls in diesem Band umgesetzt – interdisziplinär verknüpfen.

Die Reihe *Studien zu Musik und Gender* dient mithin als Forum einer „gendersensiblen“ Musikwissenschaft und bietet insbesondere jungen Wissenschaftler*innen Raum, in interdisziplinäre und intergenerationelle Dialoge zu treten.

Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann

Leiterin des *Forschungszentrums Musik und Gender* und
Präsidentin der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover
Januar 2020

Inhalt

Musik und Emotionen. Eine Einleitung	1
<i>Marie Louise Herzfeld-Schild</i>	
Seelenbewegungen. Zum historischen Verhältnis von Emotion und Immersion in der Musik	23
<i>Anne Holzmüller</i>	
„Dämmerung will die Flügel spreiten“. Ästhetische und kompositorische Perspektiven auf den Zusammenhang von Musik und Stimmung im 19. Jahrhundert	61
<i>Gregor Herzfeld</i>	
Singen als emotionale Praktik des Erinnerns	103
<i>Marie Louise Herzfeld-Schild</i>	
Gefühle in Bewegung und gefühlte Bewegung. Tanz(musik)kulturen des 19. Jahrhunderts zwischen Emotion und Imagination	127
<i>Stephanie Schroedter</i>	
Gottesfurcht und Dreißigjähriger Krieg. Zur Semantik der Angst in Liedern von Johann Rist.....	155
<i>Andreas Domann</i>	
.... wird mein Singen nichts mehr sein als Klagen. Emotionen in Trauermusik der Frühen Neuzeit.....	185
<i>Susanne Rode-Breymann</i>	
Das Unheimliche in Krzysztof Pendereckis <i>Als Jakob erwachte...</i> Zur Wirkung Neuer Musik im Horrorfilm	211
<i>Frank Hentschel</i>	

Musik, Lärm und Stille. Der Börsenticker in den USA um 1900	227
<i>Daniel Menning</i>	
Dispositive des Hörens. Formationen von Emotionen und Klang in der Hi-Fi-Kultur der späten 1950er Jahre am Beispiel des Genres „Exotica“	251
<i>Malte Kobel</i>	



Musik und Emotionen. Eine Einleitung

Marie Louise Herzfeld-Schild

Mehr als ein Versprechen?

Anfang 2019 erschien in der Oxford University Press ein umfangreiches und schön gestaltetes Buch, das die Aufmerksamkeit der über den Zusammenhang von Musik und Emotionen forschenden Wissenschaftlerin erregte. Unter einer Abbildung von Raoul Dufys *Le Violon rouge* (1949) findet sich der Buchtitel *Musical Emotions Explained*.¹ Das leuchtende Rot der Violine und des sie umgebenden Raumes findet sich wieder im roten Schriftzug des Wortes „Explained“. Das Cover stellt damit eine optische Verbindung her zwischen dem im Bild angelegten Versprechen von synästhetisch-emotionaler Klang-Färbung – das bloß ein Versprechen ist, da die Violine ohne Saiten und daher unspielbar auf dem Tisch liegt und das weiße Notenblatt leer ist – und dem Versprechen des Buches, musikalische Emotionen zu erklären und die Geheimnisse des musikalischen Affekts zu entschlüsseln („Unlocking the Secrets of Musical Affect“, so der Untertitel) – das bloß ein Versprechen ist, da der Inhalt des Buches nur ausgewählte Saiten des Themas zum Klingen bringt und dabei kulturwissenschaftliche und historische Blätter unbeschrieben lässt.

Diese Tatsache lässt sich ohne Weiteres erklären aus der rein psychologischen Autorenperspektive des renommierten Wissenschaftlers Patrik N. Juslin, der einem an Musik und Emotionen interessierten Publikum nicht zuletzt durch seine gemeinsam mit John Sloboda herausgegebenen Bände *Music and Emotion: Theory and Research*² und *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*³ ein Begriff ist. Jahrelange

¹ Patrik N. Juslin, *Musical Emotions Explained. Unlocking the Secrets of Musical Affect*, Oxford 2019.

² Ders., John Sloboda (Hg.), *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford 2001.

³ Dies. (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford 2011.

wissenschaftliche Erfahrung stellt Juslins enorme Expertise auf dem Gebiet der musikpsychologischen Forschung zum Zusammenhang von Musik und Emotionen außer Frage. Was allerdings durchaus in Frage gestellt werden kann, ist das Versprechen seines neuen Buchtitels: Ist es wirklich möglich, „musical emotions“ zu erklären und die Geheimnisse des „musical affect“ zu entschlüsseln? Und falls es tatsächlich möglich wäre, kann dies dann einzig aus einer musikpsychologischen Perspektive heraus gelingen? Dass die kulturhistorisch ausgerichtete Musikwissenschaftlerin diese Fragen mit einem Nein beantworten wird, liegt nahe. Und für eine Erklärung muss gar nicht erst tief in die Lektüre von *Musical Emotions Explained* eingestiegen werden. Eine der zahlreichen Begründungen für dieses Nein findet sich schon in der Spannung zwischen Titel und Untertitel von Juslins Buch. Denn hier werden „musical emotions“ mit „musical affect“ gleichgesetzt, eine sowohl aus emotionshistorischer als auch aus musikhistorischer Perspektive durchaus kritisch zu diskutierende Gleichsetzung.

Begriffsklärungen

Emotionen sind Thema zahlreicher natur-, lebens- und geisteswissenschaftlicher Disziplinen und dementsprechend auf ebenso zahlreiche Weise konzeptualisiert und definiert – was keinesfalls zu einer klareren Begriffsbestimmung, sondern tendenziell sogar zu wachsender Vagheit führt. Als Konsequenz verwendet die kulturhistorische Emotionsforschung den Begriff Emotion mittlerweile als einen heuristischen „Metabegriff“⁴, als einen *umbrella term*, der unterschiedlichste Definitionen und Konzepte des Gefühlslebens der Menschen in Geschichte und Gegenwart unter sich vereint. Emotion kann demnach, je nach historischer Einbettung, Gefühl, Gemütsbewegung oder auch Leidenschaft (bzw. entsprechende Gefühlsörter anderer Sprachen) bedeuten.

⁴ Jan Plamper, *Geschichte und Gefühl: Grundlagen der Emotionsgeschichte*, München 2012, S. 22.

Der einzige Begriff, von dem die Emotion in der kulturhistorischen Forschung klar und ausdrücklich abgegrenzt wird, ist der des Affekts, und zwar ausdrücklich wie er gegenwärtig in den Naturwissenschaften, insbesondere der Neurowissenschaft sowie auch den Sound Studies verwendet wird.⁵ Der Affekt hat in diesem Zusammenhang „zunehmend die Bedeutung des rein [K]örperlichen, [V]orsprachlichen, [U]nbewussten“⁶ erhalten und unterscheidet sich damit grundlegend von dem, was aus kulturhistorischer Perspektive Emotionen sind: nämlich kognitive und (zumeist) intentionale Akte.

Dies heißt jedoch nicht, dass jegliche Überlegungen zu Musik und Affekt aus der emotionshistorischen Forschung herausfallen würden. Aus historischer Perspektive nämlich kommt dem Affekt eine wesentliche Position im historischen Emotionsvokabular zu, denn historisch ist der Affekt konzeptuell eng mit den Leidenschaften verbunden und kann demnach je nach Kontext durchaus unter den *umbrella term* „Emotion“ subsumiert werden. Insbesondere für die Musikgeschichte ist dies von herausragender Bedeutung, kommt den Affekten doch eine ungemein wichtige Rolle für das Verständnis von Musik in der Geschichte zu: Affekte und Leidenschaften standen schon seit der Antike bis ins 18. Jahrhundert hinein im Mittelpunkt musikalischer Äußerungen und musikästhetischer Diskussionen.⁷ Der viel jüngere Begriff „Emotion“ hingegen, der erst im 19. Jahrhundert in den

⁵ Vgl. z.B. Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MA und London 2010; Anahid Kassabian, *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley, Los Angeles und London 2013; Marie Thompson und Ian Biddle (Hg.), *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, London u. a. 2013.

⁶ Plamper, *Geschichte und Gefühl*, S. 22.

⁷ Vgl. Corinna Herr, „Musik ‚ergreift das Herz und dringt bis ins Innerste der Seele‘: Leidenschaft und Affektübertragung in der Frühen Neuzeit“, in: *Passions. Musik des 18. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Leid und Leidenschaft*, hg. von Carola Bebermeier, Evelyn Buyken und Gesa Finke, Würzburg 2017, S. 35-67.

Diskurs aufgenommen wurde,⁸ übernimmt demnach in der Musikgeschichte eine vergleichsweise vernachlässigbare Funktion, die erst im Verlauf der wachsenden, überwiegend naturwissenschaftlichen Emotionsforschung mehr und mehr Bedeutung auch im Sprechen über Musik erhielt. Aus kulturhistorischer Perspektive können Emotionen und Affekte demnach je nach Forschungsgegenstand das gleiche, oder auch zwei grundlegend unterschiedliche Dinge sein. In letzterem Fall beschreiben sie nicht nur verschiedene Dimensionen des Gefühlslebens des Menschen, nämlich kognitive, kommunikative und erlernte Akte (Emotionen) auf der einen und unmittelbare, rein körperliche, instinktive Reaktionen (Affekte) auf der anderen Seite. Von wissenschaftlichen Untersuchungen verlangen sie auch unterschiedliche Quellen und unterschiedliche methodische Herangehensweisen.

Ohne eine klare Position innerhalb der Vielfältigkeit der Emotionsbegriffe beziehen zu wollen, lässt sich demnach doch Eines festhalten: Insbesondere wenn ein Gesamtheitsanspruch gehegt wird, liegt es nahe, dass Untersuchungen, die musikalische Emotionen und musikalische Affekte betreffen, wenigstens über die Komplexität von Zusammenhang und/oder Abgrenzung dieser beiden Begriffe reflektieren sollten. Und mit dieser Feststellung sind wir gewissermaßen direkt ins Zentrum der Problematik musikwissenschaftlicher Emotionsforschung mit ihrer Vielschichtigkeit in Gegenstand, Herangehensweise, Forschungsfragen und Forschungsinteresse, Expertise, Wissenschaftssprache und Historizität vorgedrungen. Wonach fragen wir, wenn wir den Zusammenhang von Musik und Emotionen erforschen und erklären wollen? Was verstehen wir unter Musik, was unter Emotionen, und mit welchen Quellen und Methoden treten wir an diese Forschungsgegenstände heran? Welche Rolle spielt das Netz aus Gegenwart, Geschichte, Kultur und Sozialität, aus erlernten Verhaltensweisen, erlerntem musikalischen Wissen und der musikalischen Auto-

⁸ Siehe Thomas Dixon, *From Passions to Emotions. The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge 2003.

biographie des Individuums und seiner Peer Group im Musikerleben der heutigen und der vergangenen Zeiten? Inwiefern leitet Emotions- und Körperwissen das emotionale Erleben von Musik, inwieweit färben emotionale Stile der Vergangenheit oder auch der Gegenwart ab auf die Musik, ihren Ausdruck, ihren Eindruck und den Weg, den ihre emotionale Weiterentwicklung innerhalb sozialer und kultureller Netzwerke nimmt?

Um einem Missverständnis vorzubeugen: Es steht völlig außer Frage, dass musikpsychologische Untersuchungen zu Musik und Emotionen faszinierende Einblicke geben. Es steht jedoch ebenso außer Frage, dass diese Untersuchungen nicht dazu geeignet sind, „musical emotions“ in ihrer Komplexität zu erklären oder die Geheimnisse von „musical affect“ umfassend zu entschlüsseln. Ebenso wenig dazu geeignet sind gewiss auch kulturwissenschaftliche und kulturhistorische Untersuchungen zu Musik und Emotionen, eine Tatsache, die nicht nur an den Methoden dieser wissenschaftlichen Felder liegt, sondern schon ursprünglich in deren wissenschaftlichem Selbstverständnis verankert ist. Nicht der Versuch einer abschließenden Erklärung und Entschlüsselung einer „wissenschaftlichen Tatsache“⁹ ist es, was diese Disziplinen anstreben, sondern eine vielschichtige und vielgeschichtliche¹⁰ Annäherung an Prozesse, die schon aufgrund ihrer kulturellen und historischen Einbettung nichts Anderes als dynamisch und veränderlich sein können und auch als solche behandelt werden.

Musik- und Emotionsgeschichte

Der vorliegende Band ist der Versuch einer breitgefächerten emotionshistorischen Beschäftigung mit Musik, die selbst – und zwar auf internationaler Ebene – noch in den Kinderschuhen steckt. Die historische Musikwissenschaft ist im interdisziplinären Reigen der unter dem Dach der

⁹ Vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* (1935), hg. von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt a. M. 1980.

¹⁰ Vgl. Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M. 2000.

Geschichte der Gefühle vereinten Disziplinen, die sich in den letzten zwei Jahrzehnten aus einer peripheren Außenseiterposition zu einem umtriebigen, vielfach geförderten und lebendigen Forschungsfeld mit klaren Forschungskonzepten, -methoden und -agenden zusammengeschlossen haben,¹¹ immer noch auffällig unterrepräsentiert. Dies zeigt nicht nur ein Blick auf die aktuellen Forschungsprojekte der internationalen Forschungszentren für Emotionsgeschichte u.a. am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung in Berlin und am Centre for the History of the Emotions der Queen Mary University London, sondern auch die Liste einschlägiger Veröffentlichungen, insbesondere in den *Palgrave Studies in the History of Emotions*, der Oxford University Press Reihe *Emotions in History* und der University of Illinois Press Reihe *History of Emotions*.

Obwohl die Musik seit Jahrhunderten besonders eng mit der Gefühlswelt des Menschen verbunden ist (schon in der Antike finden sich Hinweise auf die starke emotionale Kraft musikalischer Praktiken, nicht zuletzt im *Orpheus*-Mythos), wurde sie in der emotionshistorischen Forschung bisher in nur äußerst geringem Maße in Betracht gezogen, geschweige denn auch nur ansatzweise in ihrem Reichtum als emotionshistorische Quelle erkannt.¹²

Warum ist dies so? Ein Grund, der gerne ins Feld geführt wird, ist das mangelnde Interesse der Historischen Musikwissenschaft an interdisziplinärer Zusammenarbeit¹³ – eine der Grundvoraussetzungen für Emo-

¹¹ Siehe dazu Plamper, *Geschichte und Gefühl*; Rob Boddice, *The History of Emotions*, Manchester 2018.

¹² Vgl. für die Künste grundsätzlich: Marie Louise Herzfeld-Schild und Erin Sullivan (Hg.), *Emotions, History and the Arts*, Special Issue von *Cultural History* 7/2 (2018); Erin Sullivan, „The role of the arts in the history of emotions: aesthetic experience and emotion as method“, in: *Emotions: History, Culture, Society* 2/1 (2018), S. 113-131.

¹³ Siehe dazu z.B. Melanie Unseld, „Die Kulturwissenschaften als Herausforderung für die Musikwissenschaft“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart und Weimar 2013, S. 266-288, hier S. 266 und 275.

tionsgeschichte. Wäre dies der einzige Grund, so läge er außerhalb der Forschungsfrage an sich und wäre durch kleine Veränderungen im Wissenschaftsbetrieb relativ leicht überwindbar. Es scheint jedoch nicht ganz so einfach zu sein mit der Musik und den Emotionen in der Geschichte. Denn zahlreiche interdisziplinäre Diskussionen über Emotionsgeschichte haben immer wieder gezeigt, dass wir es bei der Musik mit einem Zwitterwesen zu tun haben, das – mehr noch als andere Künste – dazu tendiert, sich einer klaren emotionshistorischen Agenda und Methodik zu entziehen.

Der Ausgangspunkt der Emotionsgeschichte ist, Emotionen als „geschichtsmächtig“ und „geschichtsträchtig“ anzusehen.¹⁴ Unabhängig von der jeweiligen Grundausrichtung – die von einem strengen Konstruktivismus bis hin zu einem Basisemotionen mit einbeziehenden Ansatz in zahlreichen Schattierungen unter Emotionshistorikerinnen vertreten sein kann – überwiegt dabei unter kulturwissenschaftlich ausgerichteten Emotionsforschern die Überzeugung, dass das, was wir heutzutage Emotionen nennen, zu einem gewissen Grad historisch variabel ist. Der Grund dafür ist die Eigenschaft von Emotionen, als kognitive und (zumeist) intentionale Akte unseren Wahrnehmungen Bedeutung und Sinn zu geben. Emotionen werden dadurch zu einer urteilenden Kraft, die uns auf der Grundlage von erlernten Normen und Regeln ‚sicher‘ durch die Welt navigieren lässt;¹⁵ ‚sicher‘ im jeweiligen sozialen und kulturellen Gefüge; aber durchaus ‚unsicher‘ außerhalb dessen. Denn mit Pierre Bourdieu ist davon auszugehen, dass habituelle Akte sozial- und kulturhistorisch wandelbar sind; mit dem entsprechenden Kontext verändert sich demnach der Bedeutungszusammenhang des Wahrgenommenen, und konsequenterweise auch die Emotionen selbst.

¹⁴ Vgl. Ute Frevert, „Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 35/2 (2009), S. 183-208, hier S. 202.

¹⁵ William Reddy, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge 2001.

In zahlreichen Studien aus dem interdisziplinären historischen Bereich (so insbesondere der Politik-¹⁶, Sozial-¹⁷, Religions-¹⁸, Gender-¹⁹ oder Medizingeschichte²⁰) haben Emotionshistorikerinnen in den letzten Jahren nicht nur die unauflösbare Verknüpfung von Emotionen und Geschichte sowie die historische Veränderlichkeit von emotionaler Repräsentation und emotionalem Ausdruck gezeigt. Sie haben darüber hinaus Hinweise dafür erarbeitet, dass auch emotionale Erfahrungsqualitäten solchen historischen Veränderungen unterliegen.

Diese Untersuchungen haben bisher fast ausnahmslos mit traditionellen kulturhistorischen Quellen wie schriftlichen Texten, Abbildungen oder historischen Objekten gearbeitet, denen sich jedoch mit neu entwickelten, spezifisch auf die Emotionsgeschichte ausgerichteten Methoden genähert wird. Mithilfe von Konzepten wie „emotives“²¹, „emotional commu-

¹⁶ Z.B. Reddy, *Navigation of Feeling*; Nicole Eustace, *Passion Is the Gale. Emotion, Power, and the Coming of the American Revolution*, Chapel Hill 2008; Jan Plamper, *The Stalin Cult. A Study in the Alchemy of Power*, New Haven und London 2012.

¹⁷ Z.B. Barbara Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca und London 2006; Peter N. Stearns, *American Fear: The Causes and Consequences of High Anxiety*, Ashgate 2006; Susan Matt, *Homesickness. An American History*, Oxford und New York 2011.

¹⁸ Z.B. Susan Karant-Nunn, *The Reformation of Feeling. Shaping the Religious Emotions in Early Modern Germany*, Oxford und New York 2010.

¹⁹ Z.B. Ute Frevert, *Emotions in History. Lost and Found*, Budapest 2011; Olivia Weisser, *Ill Composed: Sickness, Gender, and Belief in Early Modern England*, New Haven 2015.

²⁰ U.a. Dixon, *From Passions to Emotions*; Rob Boddice, *The Science of Sympathy. Morality, Evolution, and Victorian Civilization*, Chicago 2016; Erin Sullivan, *Beyond Melancholy: Sadness and Selfhood in Renaissance England*, Oxford 2016.

²¹ William Reddy, „Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions“, in: *Current Anthropology* 38 (1997), S. 327-351.

nities“²², „emotional regimes“²³ oder „emotional practices“²⁴ werden die Quellen auf ihren emotionshistorischen Gehalt hin untersucht.²⁵ Diese Herangehensweisen ermöglichen es, sich den Gefühlswelten vergangener Zeiten methodisch abgesichert und reflektiert zu nähern, und zwar mit einem Zugang, der sich nicht auf das Innenleben der Menschen konzentriert. Stattdessen versucht er, den Dualismus von innerem, subjektivem Erleben und äußerem, objektivem Ausdruck durch einen Ansatz zu überwinden, der Emotionen als kommunikative und daher intersubjektiv sichtbare und entäußerte Entitäten auffasst, als welche sie in der Geschichte auffindbar werden. Emotionen werden zu Kommunikationsakten, zu verkörperten emotionalen Praktiken.

Die Untersuchung von Emotionen im umgangssprachlichen Sinne – verstanden als das subjektiv-individuelle Innenleben des Menschen – ist für jegliche Disziplin, die Objektivität als Gradmesser wissenschaftlichen Arbeitens konstatiert, an sich schon heftig umstritten. Dies gilt auch, und seit Eduard Hanslicks Verdikt über die „verrottete Gefühlsästhetik“²⁶ vielleicht sogar insbesondere, für die Historische Musikwissenschaft, die es *per definitionem* mit der so gerne, grundlegend missverständlich (und missverstanden), als „Sprache der Gefühle“ bezeichneten Tonkunst zu tun hat.

Die Emotionsgeschichte stellt diesem individuell-innerlichen Emotionsverständnis und dem damit verbundenen Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit seiner Untersuchung das Konzept verkörperter emotionaler Praktiken gegenüber. Doch stellt auch dieses die traditionelle, aus dem 19. Jahrhundert entstammende und insbesondere im deutschsprachigen Raum

²² Rosenwein, *Emotional Communities*.

²³ Reddy, *Navigation of Feeling*.

²⁴ Monique Scheer, „Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion“, in: *History and Theory* 51/2 (2012), S. 193–220.

²⁵ Vgl. Boddice, *The History of Emotions*.

²⁶ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. V.

teilweise immer noch stark an Hanslickschen Prinzipien orientierte Historische Musikwissenschaft vor nicht geringe Schwierigkeiten, will sie sich Musik und Emotionen in der Geschichte nähern. Denn die emotionshistorische Herangehensweise führt zwangsläufig zu einem Verständnis von Musik und von musikalischen Emotionen, das das musikalische Werk als tendenziell zeitloses ästhetisches Gebilde – und damit auch Fragen der auf das Werk fokussierten/fokussierenden Musikphilologie und Musikphilosophie – mehr und mehr in den Hintergrund treten lässt.

Die emotionshistorische Herangehensweise verlangt von der Musikwissenschaft vielmehr eine Öffnung hin zur Kulturgeschichte, die z.B. den Körper und die Sinne, soziale Praktiken und Erinnerungskulturen vermehrt in den Blick nimmt und eine wissenschaftliche Annäherung an diese Phänomene methodisch aufarbeitet. Dies kann geschehen, ohne die fachlichen Kompetenzen der Historischen Musikwissenschaft aufgeben zu müssen. Wie die Untersuchung jedes kulturhistorischen Erbes verlangt auch die Musik bestimmte fachliche Kompetenzen, um in ihrer Komplexität so gut wie möglich verstanden zu werden. Es kann nicht nur darum gehen, Musikpraktiken in ihrem kulturhistorischen Kontext zu begreifen, sondern auch musikalische Äußerungen selbst in ihren akustischen und künstlerischen Eigenheiten sowie den Klang als solchen mit seinen phänomenalen Charakteristika in die Überlegung miteinzubeziehen – wiederum jedoch in seinen kulturhistorischen Zusammenhängen. Es bedarf musikspezifischen Wissens über geschichtliche Gegebenheiten sowie über musikalisches und klangspezifisches Vokabular und ebensolche Konzepte, um den vielfältigen Schichten historischer Wirklichkeiten aus auf Musik und Klang, deren wandelbarem Wesen, wandelbarer Wahrnehmung und wandelbarer Wirkung konzentrierter Perspektive zu begegnen. Dieser Blickwinkel bietet eine ebenso einzigartige Sicht auf Aspekte der Geschichte der Sinne und der Sinnlichkeit, auf historisches Körper- und Emotionswissen, wie es andere historische Wissenschaften für ihren Forschungsgegenstand ebenso leisten.

Und der Gegenstand der Historischen Musikwissenschaft ist in der Tat vielschichtig: er umfasst die Musik als ästhetische Kunstform ebenso wie die zahlreichen sozialen, kulturellen und emotionalen musikalischen Praktiken in Politik, Religion, Erziehung und Freizeit, die Repräsentation, Ausdruck und ebenso auch Erfahrung sein können; er umfasst kosmologische Ideen über ordnende und harmonisierende Prinzipien des Makro- und Mikrokosmos ebenso wie Musiktherapie (im engen und weiteren Sinne) und musikalische Folter (in ebenso engem und weiterem Sinne).

Schon an dieser überblickartigen Auszählung wird deutlich, an wie vielen Stellen die Musikwissenschaften der Emotionsgeschichte wertvolle Hinweise bieten könnten; und ebenso, wie wertvoll die emotionshistorischen Einsichten für die Musikwissenschaft sein könnten. Ohne eine kulturhistorisch orientierte interdisziplinäre Herangehensweise steht nicht nur die Musikwissenschaft in der Gefahr, viele relevante emotionshistorische Diskurse zu versäumen, diese daher nicht mitprägen zu können und schließlich mit dem Anschluss an die kulturwissenschaftliche Emotionsforschung auch wertvolle Möglichkeiten zur Erforschung eines zentralen Kernthemas der Musikgeschichte zu verlieren. Auch für die Emotionsforschung wäre dieses wissenschaftliche Miteinander von großem Vorteil. Ohne musikhistorisches Fachwissen schiebt sie entweder die Musik aus ihrem Interessensbereich heraus²⁷ und lässt damit einen wichtigen Faktor im Gefühlsleben der Menschen außer Acht, oder sie bezieht die Musik nicht selten oberflächlich, unvollständig und leider manchmal auch falsch in ihrer Forschung mit ein, insbesondere dann, wenn notwendiges musikhistorisches Fachwissen nicht einmal in der herangezogenen Sekundärliteratur zu Rate gezogen wird.

Der unbestritten enge historische Zusammenhang von Musik und Emotionen legt mehr als nahe, die Historische Musikwissenschaft und die

²⁷ Es ist bezeichnend für das Feld der Emotionsgeschichte, dass weder Plamper, *Geschichte der Gefühle*, noch Boddice, *The History of Emotions*, in ihren Überblicksdarstellungen auch nur ein einziges Mal auf die Musik zu sprechen kommen.

Emotionsgeschichte, ihre Quellen, Konzepte, Theorien und Methoden miteinander kurzzuschließen. Damit können auf der einen Seite Musik und Klänge der Vergangenheit, musikalische Praktiken und musikbezogene Diskurse in ihrer musikalischen Spezifik etwa dazu befragt werden, welche Emotionen wann musikalische Konjunktur hatten, in welche musikalische Form sie gegossen und mit welcher musikalischen Praktik sie in welchem soziokulturellen Kontext ausagiert wurden. Ebenso können auf der anderen Seite emotionshistorische Kenntnisse dazu beitragen, emotionale Dimensionen vergangener Musik(kulturen) besser beschreiben und verstehen zu lernen.

Musik und Emotionen: Kulturhistorische Perspektiven

Was genau kann unter dem Label ‚Musik und Emotionen‘ kulturhistorisch überhaupt sinnvoll erforscht werden? Sowohl Musik als auch Emotionen sind flüchtige Augenblicksphänomene, deren Erfahrungsqualitäten sich in historischen Quellen nur mittelbar manifestieren – und dies ist einer der entscheidenden Unterschiede zwischen Musik und den anderen Künsten, die zwar stets auch performativ und daher im Augenblick verhaftet sind, aber doch umfassendere materielle Manifestationen und semantische Angebote aufweisen als die Musik. Die musikalisch-klangliche Erfahrung ist häufig nur in der jeweiligen Aufführung erlebbar, individuell in großem Maße unterschieden und daher historisch nicht rekonstruierbar.

Um sinnvolle, nach kulturhistorischen Maßstäben belastbare Erkenntnisse zum Zusammenhang von Musik und Emotionen zu erarbeiten, muss die zumeist von der Musikpsychologie und der analytischen Musikphilosophie gestellte Frage, welche musikalischen Parameter (Rhythmus, Dynamik, Klangfarbe, musikalische Motive, Melodie, Harmonik usw.) warum und wie welche Emotionen ausdrücken (*perceived emotions*) oder auslösen (*induced emotions*), mit historischem Kontext umgeben, mit historischem Wissen aufgefüllt und mit historisch orientierten Fragen erweitert werden. So ist es beispielsweise höchst relevant zu fragen, welche emotionale Bedeutung welcher Art von Musik zu welchem Zeitpunkt in der Geschichte

und in welchem soziokulturellen Setting zugeschrieben wurde, welche Funktion musikimmanente Aspekte dabei übernehmen, welche Quellen und Methoden sich zur Erforschung dieser Dimensionen des Musik(er)lebens besonders anbieten und wo ihre jeweiligen Chancen, aber auch ihre Grenzen liegen. Und letztlich kann die Frage, wie die emotionalen Sinngebungen mit den sozial-, kultur- und wissenshistorischen Gegebenheiten des jeweiligen kulturhistorischen Untersuchungszeitraums zusammenhängen, auf einer Metaebene reflektiert werden unter der Prämisse, dass wir unser eigenes emotionales Engagement als Wissenschaftlerinnen mit Musik (und letztlich all unseren historischen Quellen) in unsere Arbeit mit einbringen und sinnvoll nutzbar machen können.²⁸

Den meisten dieser Fragen kann sich die musikhistorische Emotionsforschung nur über einkreisende Umwege nähern. Einige Konzepte der Emotionsgeschichte bieten sich dafür weniger, andere mehr an. Besonders vielversprechend sind die folgenden Ansätze, unter die sich die Beiträge des vorliegenden Buches mit großer Bandbreite – wenn auch durchaus nicht eindeutig – subsumieren lassen:

Emotionale Begriffe, Konzepte und Diskurse

Von grundlegender Bedeutung ist es, sich emotionalen Dimensionen der Vergangenheit durch eine Untersuchung des historischen Emotionsvokabulars anzunähern, dieses Vokabular in seinen historisch dynamischen *semantic clouds* besser zu verstehen und darauf aufbauende, historisch situierte emotionale Diskurse und Konzepte genauer zu erfassen.²⁹ Wie dies für musikhistorische Arbeit aussehen kann, zeigen im vorliegenden Band Anne Holzmüller, Gregor Herzfeld, Susanne Rode-Breyman und Andreas Domann an dem Konzept der musikalischen Immersion

²⁸ Siehe dazu Sullivan, *The arts in the history of emotions*.

²⁹ Vgl. dazu Ute Frevert et al., *Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2011.

(Holzmüller), der musikalischen Stimmung (Herzfeld) sowie der Trauer (Rode-Breymann) und der Angst (Domann) in Musik der frühen Neuzeit. Von besonderer Bedeutung für musikhistorische Untersuchungen zu Emotionen ist die Weiterführung dieses Ansatzes in die musikalische Praxis hinein. Diese kann einerseits das Schreiben/Sprechen über emotionale Dimensionen von Musik sein, andererseits aber auch eine Betrachtung der Verwendung von Musik selbst. Grundlegend für letzteres ist die Annahme, dass die emotionale Wirkung von Musik zwar zu einem großen Maße abhängig ist von der soziokulturellen Prägung und musikalischen Autobiographie des Publikums – als Gruppe und/oder als Individuen –, aber dass auch die konkrete Gestaltungsweise der Musik einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf, und damit ein Angebot an, die emotionale Bedeutungszuschreibung an Musik haben kann. Dies soll jedoch keinesfalls heißen, dass von allgemeingültigen, universalistischen Wirkungsweisen der Musik ausgegangen wird (etwas, dem kulturhistorische Forschung grundsätzlich kritisch gegenübersteht). Vielmehr muss davon ausgegangen werden, dass musikalische Parameter, Instrumentation und ein bestimmter musikalischer Gestus auch innerhalb eines vergleichsweise ähnlichen historisch-kulturellen Raums nicht notwendigerweise einheitliche und/oder rekonstruierbare Wirkungen besitzen. Vielmehr ist es wahrscheinlich, dass das emotionale Erleben von Musik von habituellen Regeln, erlernten Diskursen und propagierten Regimen abhängen, deren Betrachtungen demnach in die Interpretation von musikalischen Werken und ihrer emotionalen Dimensionen miteinbezogen werden sollen.

Entsprechend fügen Gregor Herzfeld und Susanne Rode-Breymann ihren Diskussionen von Emotionskonzepten Betrachtungen musikalischer Beispiele an, während Frank Hentschel musikimmanenten emotionalen Diskursen in der Tradition des Horrorfilms anhand einer Beschreibung des musikalischen Typus des Unheimlichen nachgeht.

Emotionale Praktiken

Eine ausgesprochen zentrale Rolle in der emotionsgeschichtlichen Forschung nehmen in jüngster Zeit, und als Weiterentwicklung von Monique Scheers 2012 veröffentlichten Gedanken,³⁰ Untersuchungen zu emotionalen Praktiken ein.³¹ Dieser Ansatz wurde in einigen Veröffentlichungen auf die Musik in Geschichte³² und Gegenwart³³ übertragen, die das Musik(er)leben nicht nur als soziale, sondern insbesondere auch als emotionale Praxis betonen. So wird unter einem emotionshistorischen Blickwinkel Christopher Smalls umfassendes Konzept des „musicking“³⁴ zu einer soziokulturell geprägten und historisch veränderlichen Praxis der Emotionen, die sich an jeglicher Art musikalischer Performances beobachten lässt und zumeist Gruppen bildenden Charakter hat („emotional communities“³⁵) – am Hofe, im bürgerlichen Salon oder im Arbeitermilieu; in Bildung, Religion oder Politik; im Opernhaus, Popkonzert oder Fußballstadion, im Krankenhaus, Gefängnis oder Krieg.

Emotionale Praktiken scheinen bei mehreren Beiträgen des vorliegenden Bandes als Idee immer wieder durch. Dies ist schon allein deshalb der Fall,

³⁰ Scheer, *Are Emotions a Kind of Practice*.

³¹ Siehe in Anlehnung an Scheer, *Are Emotions a Kind of Practice*, insbesondere Kate Davison et al., „Emotions as a Kind of Practice: Six Case Studies Utilizing Monique Scheer’s Practice-Based Approach to Emotions in History“, in: Herzfeld-Schild/Sullivan (Hg.), *Emotions, History and the Arts*, S. 226-238.

³² Siehe v.a. Marie Louise Herzfeld-Schild, „MitLeidenSchaft. Emotion und Musik im Spannungsfeld von Leid und Leidenschaft“, in: *Passions. Musik des 18. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Leid und Leidenschaft*, hg. von Carola Berbermeier, Evelyn Buyken und Gesa Finke, Würzburg 2017, S. 15-33.

³³ Siehe z.B. Evelyn Buyken und Sara Hubrich, „Verkörperertes Wissen. (Historische) Perspektiven auf den spielenden Körper in der musikalischen Praxis“, in: *Speicher musikalischen Wissens. Interdisziplinäre Perspektiven aus Wissenschaft und Praxis* (= Special Issue von *Die Tonkunst*), hg. von Evelyn Buyken, Marie Louise Herzfeld-Schild und Melanie Unseld, 2019, S. 202-215.

³⁴ Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown 1998.

³⁵ Rosenwein, *Emotional Communities*.

weil Diskurse – auf die Holzmüller, Herzfeld, Rode-Breymann, Domann und (aus musikalischer Perspektive letztlich auch) Hentschel fokussieren – mit Michele Foucault selbst zu Praktiken gezählt werden können. Im Zentrum stehen emotional-musikalische Praktiken jedoch insbesondere in Marie Louise Herzfeld-Schilds Beitrag über gemeinschaftliches Singen als „emotionale Praktik des Erinnerns“ sowie bei Stephanie Schroedters Konzept eines „kinästhetischen Hörens“ und dessen Zusammenhang mit Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts.

Emotionale Räume

Die Beiträge von Daniel Menning und Malte Kobel ließen sich ebenfalls unter dem Stichwort „emotionale Praktiken“ subsumieren, insofern sie soziale Praktiken beschreiben, die insbesondere durch Klänge beeinflusst und gestaltet sind. Da die beiden sich jedoch insbesondere mit den Räumen befassen, innerhalb derer diese emotionalen Praktiken stattfinden, sei der Ansatz, Emotionen in der Geschichte durch eine Betrachtung der spezifischen emotionalen Räume näher zu kommen, hier gesondert aufgegriffen. Er konzentriert sich auf die Eigenschaft von Emotionen, einen Raum zu definieren und gewissermaßen in Besitz zu nehmen. Dies kann unter anderem durch Klangphänomene geschehen, die einen Raum mit einer bestimmten Emotionalität belegen und damit ein Angebot zur emotionalen Anteilnahme innerhalb des emotionalen Raumes herstellen. Denn Klänge und Emotionen sind nicht nur hinsichtlich ihrer Flüchtigkeit, sondern auch hinsichtlich ihrer Entfaltung im Raum eng miteinander verwandt.

Emotionshistorische Arbeit kann u.a. darin bestehen, die emotionale Bedeutung dieser Räume in der relevanten soziokulturellen und historischen Situation sowie die innerhalb dieser Räume praktizierten Beziehungen herauszuarbeiten, die intersubjektiv (zwischen Individuen oder auch Gruppen untereinander) oder auch sinnlich-ästhetischen (zwischen Individuen oder

Gruppen und Klangobjekt) sein können.³⁶ Die sound scape der Brokerbüros, die im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert v.a. durch den Börsenticker geprägt waren (Menning), sowie die heimischen US-amerikanischen Wohnzimmer der 1950er Jahre, die sich durch das HiFi Erlebnis von *Exotica* in fremde Welten verwandelten (Kobel), werden in diesem Band als Beispiele für klanglich-emotionale Räume angeführt.

Das Versprechen der *Violon rouge*

Die rote Violine in Dufys Gemälde verspricht ein musikalisch-emotionales Erlebnis, das jedoch schon im Vorhinein – bevor die Noten geschrieben sind, bevor die Geige bespannt und gespielt wird – seine Kraft im Raum entfaltet. Dufys Gemälde zeigt uns, dass emotionales Musik(er)leben nicht nur auf das Werk bezogen ist, ja sogar nicht nur auf tatsächlich erklingende Musik; es muss nicht verbunden sein mit Musizieren oder mit dem auf dem Notenpapier Notierten. Es ist auch Synästhesie, Atmosphäre und Stimmung; es ist Erinnerung und Antizipation. Denn die emotionale Wirkung der Musik besteht nicht nur im Augenblick, sondern auch im ins Gedächtnis Zurückrufen vergangener und im Erwarten zukünftiger Erfahrungen, und zwar in ihrem jeweiligen (emotionalen) Umfeld und historischen Kontext. Sie kann reflexiv beobachtet oder immersiv erlebt werden, repräsentieren oder einsaugen. In jedem Fall jedoch ist sie „musicking“, und sie ist emotionale Praktik.

In diesem Sinne möchte dieser Band nicht mehr versprechen als er halten kann: Er liefert nichts mehr und nichts weniger als erste kulturhistorische Perspektiven auf den vielschichtigen Zusammenhang von Musik und Emotionen, die eine Diskussionsgrundlage für weitere Forschung über Gefühle in der Musikgeschichte bilden wollen.

³⁶ Siehe dazu Marie Louise Herzfeld-Schild, „Emotionalität“, in: *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, hg. von Daniel Morat und Hansjakob Ziemer, Stuttgart 2018, S. 14-19.