

Tagungsbericht zu

## **Emotionsgeschichte und Musik: Forschungsperspektiven und Methoden**

Max-Planck-Institut für Bildungsforschung

18.09.2015-19.09.2015, Berlin

von Karoline Baumann

Die Max-Planck-Forschungsgruppe „Gefühlte Gemeinschaften? Emotionen im Musikleben Europas“ veranstaltete am 18. und 19. September 2015 am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung in Berlin einen interdisziplinären Workshop mit dem Ziel, aktuelle methodische Ansätze in Bezug auf die Erforschung des Verhältnisses von Musik und Emotionen im Europa des 17. bis 21. Jahrhunderts zu reflektieren, neue Forschungsperspektiven zu eröffnen sowie ein Netzwerk für zukünftigen Austausch und interdisziplinäre Zusammenarbeit zu schaffen. In einem abschließenden Roundtable wurden die sich durch die Zusammenführung von Musikwissenschaft und Emotionsgeschichte ergebenden Möglichkeiten, aber auch methodischen Schwierigkeiten noch einmal gesondert erörtert.

### **Panel 1: Probleme und Perspektiven**

In ihrer Einführung stellten SVEN OLIVER MÜLLER und MARIE LOUISE HERZFELDSCHILD (beide Berlin) die Forschungsgruppe vor. Sie betonten, dass es wichtig sei, Musik nie außerhalb ihres historischen Kontextes zu sehen, da sie nie für sich selbst stehe, sondern in einem historisch und sozial situierbaren Umfeld aus Rezipient\_innen und Produzent\_innen emotionale Zuschreibungen erhalte. Nur vermeintlich „rein“ musikalische Elemente wie Klangfarbe oder Instrumentation erhalten Sinnzuschreibungen und emotionale Bedeutungen, werden z.B. als feierlich oder sanft, männlich oder weiblich konnotiert. Diese Konnotationen seien fortwährend im Wandel, Perspektiven Verschiebungen ausgesetzt. Musik sei klangvolle Bewegung, die in Körperlichkeit umschlage, und zugleich eine emotionale Praktik. Musik und Emotion seien vom historischen Kontext geprägt und treten immer neu zueinander in Beziehung, wobei sich Normen und Regeln der Komposition, Rezeption usw. veränderten.

SUSANNE RODE-BREYMANN (Hannover) wies auf messbare körperliche Reaktionen (Mimik, Gestik, Herzschlag, Pulsfrequenz) bei der Musikrezeption hin, die einen Zusammenhang zwischen Musik und Emotion unzweifelhaft scheinen ließen. Dennoch habe sich die Musikwissenschaft eher mit strukturellen, messbaren Koordinaten der Komposition befasst, während hingegen etwa in dem 2000 erschienenen Band „Emotionalität: Zur Geschichte der Gefühle“<sup>1</sup> die Musik fehle. So stelle die Beantwortung der Frage, inwieweit Musik einen Bereich darstelle, in welchem Emotionen zugänglich würden, weiterhin ein Desiderat dar. Sie verwies auf frühneuzeitliche Versuche, etwa durch Beichtspiegel oder Pastoralhandbücher Gefühlsbewegungen bestimmter Schichten zu reglementieren, wobei jedoch in der Frühen Neuzeit Gemütsbewegungen wie Trauer nicht als „Gefühl“ bezeichnet wurden, anders jedoch im späteren „Gefühlskult“ des 18. Jahrhunderts. Um sich der reichhaltigen Emotionswelt der frühen Neuzeit dennoch anzunähern, eigneten sich Akten und Protokolle aus dem Stadtarchiv potentiell eher als der Notentext. Am Beispiel einer offiziellen Komposition aus dem Kontext universitärer Trauerrepräsentation, „Klagt nicht/ Ihr meine Lieben/ daß ich gestorben bin“ von Georg Hunold (1676), zeigte sie, wie dieses Lied den Konventionen der Gattung des Trostlieds folgt und nicht als individueller Ausdruck von Trauer zu verstehen sei, während in anderen Schriften, je nach Grad ihrer Privatheit oder offiziellen Funktion, auch andere Töne zum Ausdruck der Trauer angeschlagen würden.

DORIS KOLESCH (Berlin) stellte den neuen DFG-Sonderforschungsbereich „Affective Societies – Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten“ vor. Hier werden „gefühlte Gemeinschaften“, also relationale und situative Aspekte der Emotionen (nicht etwa historische oder psychologische), unter dem Stichwort einer „affektiven Relationalität“ untersucht. Ausgangspunkt ist die Annahme, bei Emotionen und Affekten handle es sich um das Ferment jeglicher Sozialität, sie seien also durchaus kein Randphänomen, sondern hätten für das gesellschaftliche Zusammenleben sowohl in Bezug auf Zusammenhalt und Solidarität als auch im Hinblick auf Ausgrenzung und Isolation fundamentale Bedeutung. Hierbei sollen besonders die zunehmend mobilen, vernetzten Welten in den Blick genommen werden, da sie eine besondere Herausforderung an Emotionalität darstellten. Phänomene wie Pegida oder im Gegensatz dazu eine „Willkommenskultur“ für geflüchtete Menschen seien nicht ohne die zugrundeliegenden affektiven Dimensionen zu verstehen. Die heutige Entgrenzung lokaler Lebenswelten durch

---

<sup>1</sup> Claudia Benthien/ Anne Fleig/ Ingrid Kasten/ (Hrsg.), *Emotionalität: Zur Geschichte der Gefühle*, Köln 2000.

globale Vernetzung führe zu Spannungen zwischen sozialen Gruppen, deren affektive Dynamiken untersucht werden sollen. Beispiele hierfür seien etwa das Navigieren von Migrant\_innen zwischen transnationalen und lokalen Strukturen oder eine global gehandelte mediale Unterhaltungskultur, wie die zahlreichen nationalen Varianten der Fernsehserie „America’s Next Topmodel,“ die z.B. auch in China als „China’s Next Topmodel“ populär ist, obwohl in der chinesischen Kultur Emotionen anders als in westlichen Ländern performativ dargestellt werden. So transformierten über die Fernsehserie importierte und teilweise übernommene Formen der Performanz von Emotionen lokale Praktiken durchaus. Unter dem Stichwort der „Cultural Mobility“<sup>2</sup> solle untersucht werden, welche spezifischen affektiven Dynamiken mit transnationalen Bewegungen verbunden seien. Schwerpunkte dabei seien Akteure (Menschen mit mobilen Zugehörigkeiten), Repertoires (Veränderung globaler medialer Repräsentationsformate durch lokale Emotionskulturen) und Kollektive (neue Herausforderungen für die Zusammengehörigkeit). Unter „affektive Relationalität“ seien dabei vorläufig unterschiedliche Formen von Interaktionsprozessen zu verstehen, „Gefühl“ bezeichne die basale affektive Einbettung einer Person in ihre Lebenswelt (leiblich und subjektiv), der in den letzten Jahren dominante Begriff „Emotion“ bezeichne verschiedene Typen von selektiv fokussierten Codes, etablierten diskursiven Mustern und kulturelles Emotionsverstehen: ein geregeltes Zusammenspiel von Ausdrucksformen und Verhaltenweisen, das als kategorial, kodiert und auf Wissensbestände zurückgreifend aufgefasst werde. „Affekt“ und „Affektivität“ werde als ein dynamisches relationales Geschehen verstanden, durch das Akteure miteinander in Beziehung gesetzt werden. Sie seien dabei keine Gegenbegriffe zu „Gefühl“ oder „Emotion,“ sondern eine notwendige Ergänzung. Methodisches Ziel sei es, eine projektübergreifende Theorie und Methodenwerkstatt auszuarbeiten und dabei das enorme Wissen der Geisteswissenschaften über Gefühle fruchtbar zu machen.

## **Panel 2: Formen des Musiktheaters in der Frühen Neuzeit**

FRANK HENTSCHEL (Köln) argumentierte, dass nicht erst die Tatsache, dass die Gefühle der Menschen mit der aufklärerischen Vernunft nicht hätten Schritt halten können, zur Beliebtheit des Gruselns und Schauderns, wie sie im *Gothic Novel* Ausdruck findet, geführt habe (so die verbreitete These Richard Alewyns), sondern es habe bereits im Musiktheater des Barock reichlich Raum für Emotionen und explizit den Horror gegeben, so dass die Grenze zwischen Barock und Aufklärung in dieser Hinsicht als nicht haltbar erscheine. Als akustische

---

<sup>2</sup> Stephen Greenblatt u.a.; *Cultural Mobility: A Manifesto*, Cambridge 2010.

Ausdrucksmittel für den Horror wurden im Musiktheater etwa tiefe Stimmen (wie die des Pluto in Monteverdis *Ballo Delle Ingrate*, 1608) oder musikalische Monotonie (so etwa Emilio de Cavalieri, *Rappresentatione di Anima, et di Corpo*, ca. 1600) zur Darstellung geisterhafter Erscheinungen verwendet. Musik und Sprache als lebendige Ausdrucksmittel seien bewusst durch die Monotonie des Gesangs konterkariert worden, um so die Gleichzeitigkeit von Leben und Tod im Geisterhaften darzustellen. Darüber hinaus seien eingefügte Geräusche zum Ausdruck des Schrecklichen genutzt worden, differenziert nach leiseren Geräuschen für impliziten und sehr lauten Geräuschen für expliziten Horror (etwa ein „*bruit souterrain*“, ein tiefes Grollen parallel zur Musik in Marc-Antoine Charpentiers *Médée*, 1693, oder ein Poltern unter der Bühne in Jean-Baptiste Lullys *Bellerophon*, 1679). Es gebe natürlich Unterschiede zum *Gothic Novel*; im Musiktheater des Barock erscheine das Böse in fast allen Fällen nicht aus eigenem Antrieb, sondern werde durch menschliche oder quasi-menschliche Protagonisten aufgerufen. Zentrales Thema sei dabei nicht das Böse, sondern enttäuschte Liebe (mediale Unterschiede zwischen Musiktheater und Roman wurden von Hentschel nicht angesprochen). Es existierten durchaus Unterschiede zwischen Ausdrucksweisen des Horror in der ersten Hälfte des 17. und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dennoch zeigten sich, was die Musik in heutigen Horrorfilmen betrifft, bis in die Gegenwart reichende Kontinuitäten.

SIMON HAASIS (Wien) beschrieb, wie sich in der französischen Kultur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem *Homme sensible* die Vorstellung einer Semiotik des Körpers etablierte, der entsprechend auch lesbar sein sollte. Die Dramaturgie wurde im „Theater der Emotionen“ neu ausgerichtet; ansteckende Gesten und infizierte Körper seien ein wichtiges Element dieser Neuausrichtung. Demnach werde der Körper durch Affekte verun- und durch eine Katharsis wieder gereinigt. Der Weg dazu führe nach Fischer-Lichte über die Wahrnehmung der Zuschauer, die Ansteckung erfolge im und als Zuschauer, das Auge der Zuschauer transformiere selbst. Durch die leibliche Kopräsenz von Akteur und Zuschauer sowie die Kopräsenz des Bühnengeschehens werde der Zuschauer in den Zustand der Leidenschaften versetzt. Im Musiktheater verstummten in der Szene des Mords an Klytämnestra die Instrumente, die sonst die Gesten der Schauspieler vorbereitet haben. Dieses Nichterklingen könne, so Haasis, als Anstecken gelesen werden.

SEBASTIAN WERR (München) lenkte den Blick auf die Rolle der Oper für die politische Repräsentation in der frühen Neuzeit. Um Affekte musikalisch darzustellen, boten sich für

Komponisten unendliche Möglichkeiten. Oper und (politische) Repräsentation ließen sich kaum trennen, selbst wenn der Herrscher nicht selbst auftrat, offenkundiger aber natürlich, wenn er am Ende selbst auf der Bühne stand, um Teil des Stücks zu werden. In der frühen Neuzeit, so Werr, sei Politik auf symbolische Handlungen, Zeremonien und Rituale ausgerichtet gewesen und mehr gezeigt als gesprochen worden. Die Musik habe hierbei jedoch eine Barriere gebildet für Menschen, denen der entsprechende Bildungshintergrund fehlte. Oper als ein metazeremonielles Medium eigne sich sehr für die Simulation zeremonieller Situationen mit Kostümen und Musik. In den „Festberichten“ zu Operaufführungen, intendiert sowohl für die, die nicht anwesend waren, als auch als Wahrnehmungsnachtrag für die übrigen, wurden Emotionen nicht nur beschrieben, sondern sollten in den Lesern hervorgerufen bzw. in eine bestimmte Richtung gelenkt werden. Die Festberichte verstanden sich dabei keineswegs als neutrale Berichte, sondern als den literarischen Entwurf eines Erlebnisses. Die Berichte dienten primär der Verherrlichung des Herrschers, weshalb sich ihre Untersuchung in der Opernforschung erst spät etabliert habe, da z.B. Künstler meist nicht erwähnt werden, außer in (besonders prestigereichen) Ausnahmefällen.

Da Opernhaus und Bühne als Einheit gesehen wurden, beginne ein Festbericht jeweils mit einer Beschreibung der Pracht des Hauses, dann der Vielfalt der Bühnenbilder. Mit Kommentaren wie „die Kostüme waren dem Stand der anwesenden Zuschauer angemessen“ sei ein Zusammenhang hergestellt worden. Das Fürstenpaar habe anfangs im Parkett auf erhöhtem Podest gesessen, wo sie von allen Zuschauern während der gesamten Aufführung gesehen werden konnten.

Die Sitzordnung als eine Sichtordnung sei ebenfalls bedeutungsgeladen und die Platzierung emotional konnotiert gewesen. Da eine größere räumliche Nähe zum Bühnengeschehen zu einer höheren Intensität des emotionalen Erlebens führe, habe der Einzelne zu spüren bekommen, wohin er gehörte. Zudem bilde Nähe oder Ferne zum Herrscher eine Topographie der höfischen Gesellschaft ab. Die Blicke und Gesten des Herrschers seien ebenfalls relevant gewesen und wie Theatergeschehen wahrgenommen worden. Man könne sogar so weit gehen zu sagen, dass zentrale Geschehen habe sich im Zuschauerraum und nicht auf der Bühne abgespielt.

### **Panel 3: Bewegung und Politik im 19. Jahrhundert**

STEPHANIE SCHROEDTER (Berlin) beleuchtete die politische Dimension von Tanzbewegungen am Beispiel von Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts, insbesondere den *Bal de l'Opéra* bzw. *Bal Masqué* zur Karnevalszeit als visuellen Topos und zeigte, wie sich diese als „Forum für neue Emotionsenergetik großstädtischen Charakters“ etablierte. Die Transformation

der Bühne und des Zuschauerraums der Pariser Opéra in einen großzügigen Ballsaal schuf ein öffentliches Podium für repräsentative Performativität als spontane, unvorhergesehene Ereignishaftigkeit gesellschaftlichen Charakters und hatte wahrnehmungsästhetische Konsequenzen. Der körperlich bewegte Zugang erhöhe die Intensität, es sei zu neuen Bewegungsformen gekommen und zwar politisch subversiven Charakters, nämlich solistisch improvisierende Tanzformen jenseits vorgeschriebenen Bewegungsvokabulars, anfangs nur an den Stadträndern praktiziert. Der neue hohe Beinschwung im *cancon* könne als Ausdruck eines Freiheitsdranges durch Überschreitung allgemein anerkannter Bewegungsgrenzen gelten. Während das Menuett für das überkommene politische Modell des *Ancien Régime* stehe, stünden „Le Galop final“ zum Abschluss des Opernballs und *cancon* dagegen. Da das Publikum einen Raum sah, in dem es auch selbst saß, verschwammen die Grenzen zwischen Bühnenproduktion und Großstadtleben.

Statt des früheren Stabilisierens der Grenzen im imposant-gravitätischen Menuett seien sie nun eher destabilisiert worden; Tanz und Katastrophe mutierten zu Synonymen. Die Arrangierpraxis der Oper habe sich auch im Ballett durchgesetzt und durch Umstrukturierung der ursprünglichen Dramaturgie durch emotionale Höhepunkte eine neue dramaturgische Logik gewonnen. Die Narrativität der Musik habe an Bedeutung verloren, und sei in Kinetik umgewandelt worden.

Anschließend berichtete ANGELA HEINEMANN (Duisburg-Essen) über national-patriotische Lieder als Ausdruck einer neuen Identität bei Turnern und Burschen im frühen 19. Jahrhundert. Gefühle und bestimmte Praktiken sollten der Gemeinschaftsbildung und –erhaltung dienen. So habe das Turnen explizit in der Öffentlichkeit stattgefunden, man duzte sich – aber nur auf dem Platz –, trug die gleiche Kleidung, und es gab für alle (lediglich) Wasser und Brot, um so eine neue Form der Gemeinschaft zu schaffen. Dabei seien sowohl neue Praktiken eingeführt als auch traditionelle Praktiken umgedeutet worden, etwa Lieder mit neuen Texten gesungen. Durch Erzeugung von tiefen Gefühlen seien Emotionen gezielt als strategisches Instrument eingesetzt worden, um eine „emotionale Gemeinschaft“ aufzubauen. Auch vor dem Hintergrund des Verlusts der deutschen Nation an Frankreich 1806 seien Turnvereine gegründet worden, um ein Volksheer aufzubauen und junge Männer körperlich auf den Krieg vorzubereiten. Im frühen 19. Jahrhundert wurde eine „Kultur der Gefühle“ gepflegt und man habe Mittel und Wege ihrer Erzeugung gefunden; so gab es beispielsweise eine regelrechte Turnsprache. Die Turnlieder mit Texten von Turnvater Jahn seien sehr bild- und bewegungsreich, handelten von Vaterlandsliebe und stellten eine ausgeprägte Frömmigkeit zur Schau. Neben Gemeinschafts- und Verantwortungsgefühl sollte ein neues Ehrgefühl erzeugt werden sowie Muth, Frohsinn und

Liebe zur Natur. Die Nation war bisher ja nur gedacht, die Gemeinschaft vorgestellt, wurde aber so zur „empfundenen“ Nation. Durch Gefühle erhielten die Praktiken und Rituale eine höhere Bedeutung. Es habe einen festen Rollen- und Identitätsentwurf gegeben, das angestrebte Ideal eines „deutschen Mannes“, das der Habitusformierung bei Turner- und Burschenschaft diene. Die Praktik des Singens und die des Turnens waren dabei eng miteinander verknüpft, Deutsch war die Turn- und die Muttersprache. Die Lieder als klingender Protest hätten das Ziel einer kollektiven Mobilisierung gehabt und das Singen national-patriotischer Lieder als vergemeinschaftende Handlung sollte Stimmung und Gesinnung beeinflussen. Ort und Raum wurden rituell eingebunden. Die Lieder der Turner als „Stimmen frischer Jugend“ sollten Ausdruck einer „turnerischen Gesinnung“ sein. Man legte ein Turnbekenntnis ab, welches Religion und Patriotismus verband. In der anschließenden Diskussion wurde ergänzt, es sei vielleicht besser zur Orientierung geeignet, von performierten oder vertonten Gemeinschaften statt von empfundenen zu sprechen, um das Spezifikum herauszustellen.

DANIEL MENNING (Tübingen) „las“ das Geräusch des Börsentickers als Musik, zumindest in den Ohren von Spekulanten um 1900 in New York in seinem Vortrag zu „Emotion und Rationalität, Lärm und Musik – Erklärungsdichotomien der Börsenspekulation“. Menning ging der Frage nach, wie diese Geräusche, oder Geräusche überhaupt, zu Musik werden können. Börsenticker verbreiteten sich von New York aus über die USA; neuerdings musste man nicht mehr an der Börse sein, um Geschäfte zu tätigen, sondern konnte ins Büro des Brokers gehen, was Anonymität schuf und neue Formen von Spekulation ermöglichte. Anhand des Ticker-Bands habe man so immer einen Überblick gehabt, wohingegen man zuvor an der Börse nur mitbekommen konnte, was unmittelbar um einen herum geschah. In ungekannter Datenfülle habe man nun kontinuierliche Überblicke erhalten. Die Rolle des Spekulanten wurde mit der des Dirigenten verglichen und darin eine Mischung aus *Sense* (Kognition) und Emotion festgestellt. 1910 erschien Richard Demille Wyckoffs *Studies in Tape Reading*, in dem die sogenannte „Spekulitis“ als Gefahr einer Erkrankung beschrieben wurde. Durch Training und Erfahrung sollte man hingegen zu einem Regime über die Emotionen gelangen; eine solche emotionale Selbstregulierung und viel Übung seien erforderlich, um zum erfolgreichen Spekulanten zu werden. Die Akteure gingen dabei von einer Dichotomie aus Ratio und Emotion aus, bedienten sich aber genau dabei ausgerechnet musikalischer Metaphern, was die Grenze der (so gedachten) Ratio selbst aufzeige.

#### Panel 4: Gemeinschaftsgefühl und Musikkultur im 20./21. Jahrhundert

KONRAD SZIEDAT (München) untersuchte in seinem Beitrag zu Musik und Gemeinschaft bei westdeutschen Linken um 1989, wie Musik als Marker von sozialer Zugehörigkeit fungierte und wie sie in politische Aushandlungsprozesse involviert sein kann. Hymnen etwa appellierten an eine emotionale Vergemeinschaftung und Musik diene als Element politischer Kommunikation, derer sich sowohl Mächtige als auch Unmächtige bedienten. Sziedat beleuchtete die Funktion von Musik innerhalb politischer Interessen, wie sie von den Akteuren konzipiert und gedacht wurde, am Beispiel des spontanen Absingens des Deutschlandlieds im Bundestag am Vorabend der Reisefreiheitsankündigung durch die DDR, also der Maueröffnung, am 9. November 1989. Aufgrund des Fehlens einer Künstler-/ Zuschauer-Trennung habe es sich hier um eine *participatory performance* gehandelt. Nur die jüdische Grünen-Abgeordnete Jutta Oesterle-Schwerin verließ damals den Saal. Eine solche Aufführung sei jedoch nicht als Automatismus aufzufassen – nur vierundzwanzig Stunden später am Brandenburger Tor versuchten Kohl und andere die ebenfalls als partizipative Performanz gedachte Anstimmung des Deutschlandlieds und wurden dafür ausgepiffen. Hier etablierte sich die *audience-artist*-Trennung wieder, die intendierte Aufführung scheiterte.

MALTE KOBEL (Berlin) beschrieb die Produktion von Gefühlen in der in den 50er Jahren neu aufkommenden Hi-Fi-Kultur am Beispiel von ‚Exotica‘, die sich aufgrund ihrer medialen und technischen Dimension historisch verankern lassen und fragte, wie sich in den späten 50er Jahren in den USA ein eigenständiges und neuartiges Hördispositiv entwickelt hat. ‚Exotica‘, nach David Toop „fabricated soundscapes in the real world“, entsprachen einer generellen Technologisierung der Gesellschaft, die vielfach euphorisch begrüßt wurde, wie etwa das Beispiel des sogenannten, von der Regierung erfolgreich vermarkteten *space race* zeigt. Mit dem Aufkommen der Langspielplatte etablierte sich der Begriff *HiFi*, der aber schon älter sei, allerdings war „High Fidelity“ ursprünglich auf Performances im Konzertsaal bezogen. Die Hi-Fi-Stereoanlage verwies auf einen Wertewandel, ja Paradigmenwechsel hinsichtlich der Hörstrategien. Der Wunsch nach Flucht aus dem Alltag ging mit Faszination für moderne Technologien einher, zugleich versprochen „Exotika“ aber auch etwas Authentisch-Ursprüngliches, das entbehrt wurde. Musikalisch handelte es sich dabei um Jazz- und Swing-Standards, die mit südseeartig anmutenden Percussion-Instrumenten ‚übermalt‘ wurden. Kobel fragte danach, was mit dem Hörsubjekt im Wohnzimmer vor seiner teuren Stereoanlage passierte. Die neue Situation des

Musikhörens – allein – verlieh dem Musikgenuss eine immersive Qualität, ja sollte das Transportiertwerden in andere Räume ermöglichen. Sie war damit auch der strikten Genderrollen-Aufteilung der 50er Jahre verpflichtet: Der Mann drängte die Frau mit der Lautstärke in die Küche, während für ihn eine parallele Räumlichkeit (im Stereoraum) eine Rückzugsmöglichkeit nach dem Arbeitstag geboten habe. Die HiFi-Stereoanlage, so Kobels These, habe es ermöglicht, Emotionen freizusetzen, die sonst unterdrückt worden seien. Hörer erhielten mehr Relevanz im System Musik und bekämen mehr Verantwortung aufgebürdet, was allerdings nur eine Subkultur betroffen habe, nämlich weiße Männer der Mittelschicht. Kobel zeigte am Beispiel der Single, durch die Musik als Serie in einer Jukebox konsumiert wurde und die als Gegenpol zur LP, welche man andächtig zu Hause höre, in Erscheinung trat, wie die Produktion von Gefühlen im Medium angelegt sei. Die Aufgabe, ein historisches Hörsubjekt zu rekonstruieren, bedeute also eine „Archäologie“ der Medien; Musikgeschichte müsse immer auch Mediengeschichte sein.

Fragen gab es zur Plattencover-Pornographie der 50er Jahre, die, so Kobel, nur dadurch möglich gewesen sei, dass diese Musik in der exotischen Ecke angesiedelt war. Dieses Musikhören sei ein Fluchtraum des Mannes aus der Familie gewesen, nicht aus dem Arbeitsalltag. Die Frau wurde in die Küche verdrängt und auf das Cover gebannt, was im Zusammenhang mit der Auffassung, dass Frauen nach dem Krieg angeblich zuviel Raum eingenommen hätten, zu verstehen sei. Der Musikraum stelle eine Art Emanzipation des Mannes im Haus dar. Zudem mache diese Musik live gar keinen Sinn mehr, das heißt es ging dabei wirklich um das Hörerlebnis in Stereoqualität und die neuen Hörräume im Medium der Technik.

LUIS-MANUEL GARCIA (Göttingen) untersuchte die Verbindung von politischer Krise und euphorischer Klubkultur anhand des Disco-Fiebers der 70er, der Rave-Ära der 90er und des EDM-Booms der letzten ungefähr zehn Jahre. Die Disco-Szene in New York bestand, so Garcia, hauptsächlich aus homosexuellen, afroamerikanischen und Latino-Milieus der Großstädte. Amerikas Selbstbild als globale Supermacht hatte nach dem Rückzug aus Vietnam 1975 gelitten. Zu Beginn der 80er, dem Zeitpunkt des Aufkommens elektronischer Tanzmusik, war die „Disco Sucks“-Bewegung bereits in vollem Schwung. 1988-89 galt als der „British Summer of Love“. Die affektive Tonalität dieser Ära war von Malaise und dem Gefühl verlorenen Schwungs und düsterer Aussichten geprägt. *Grunge* und *Alternative Rock* boten Raum für emotionale Erfahrungsformen von Angst, Langeweile und Entfremdung. Ende der 90er platzte die Rave-Blase auch schon, EDM verschwand aber, so Garcia, nicht, sondern kehrte zur Clubszene zurück. Spätestens mit dem Auftritt von Daft Punk beim Coachella-Festival fand ein

„Glaubenswechsel“ statt: Technokünstler traten nun auf Popmusikfestivals auf, während zeitgleich ein aggressiverer Dubstep, vertreten etwa von Justice, Diplo oder Skrillex, in Erscheinung trat. Hinzu kam das Interesse der „Branche“, also der Industrie und der Medien, an diesem Phänomen, die „EDM“ als Sammelbegriff aufgriffen. Ab 2006 erhielt diese Musik verstärkt öffentliche Aufmerksamkeit und explodierte 2010 in den Mainstream. Tanzflächen, so Garcia, seien Räume mit utopischer Ausrichtung – sicherlich auch mit Inkohärenzen und Ungerechtigkeiten, aber sie seien zumindest utopisch gedacht. Wie Ernst Bloch in „Das Prinzip Hoffnung“ beschreibe, ging es beim „Prinzip Clubraum“ darum, Probleme dieser Welt zu erkennen, Wünsche zu formulieren und die Utopie nicht nur darzustellen, sondern sie konkret auszuüben. Somit sei die Tanzfläche eine utopische Sozialität, um eine bessere Lebenswelt erfahren zu können und keinesfalls nur eskapistisch, sie könne im Gegenteil dazu dienen, Sorgen zu konkretisieren. EDM-Veranstaltungen könnten nach Garcia also als Artikulation eines Bedürfnisses fungieren, die aus der Tanzfläche heraus in die Gesellschaft getragen würden, also etwa die Erfahrung davon, wie sich eine bessere Welt anfühlen könnte. Zugleich diene sie regelmäßig als affektive Überlebensstrategie in Zeiten der Krise, hier gebe es Parallelen zwischen globalen Trends und Subkultur. Da Krisen nicht nur wirtschaftlich prädestiniert, sondern auch diskursiv erzeugt würden, sei Clubkultur sowohl als Indikator als auch als Auslöser von Krisen gesehen worden. Foucaults Prinzip der Heterotopien sei durchaus fruchtbar auf diese Clubräume und Tanzflächen als utopische Sozialgefüge anzuwenden. Es sei wichtig, Musik und andere historische Ereignisse zu parallelisieren und dabei methodisch darzulegen, dass dies keine kontingente Zusammenführung sei. Krisen, so Garcia, schoben bereits bestehende Phänomene von den Rändern an, was aber nur möglich sei, wenn eine lebendige Underground-Subkultur bereits vorhanden war.

Abschließend wurden die Chancen und Grenzen einer Zusammenführung von Emotionsgeschichte und Musik in einem *Roundtable* diskutiert. Gibt es eine Möglichkeit, körperlich in das affektive Erlebnis historischen Musikgenusses zu kommen? Dazu wären offensichtlich andere Methoden erforderlich als bei rein archivarischer Forschung. Rationalität, früher als Affektlosigkeit gedacht (*flat affect* im Englischen), sei ihrerseits ein affektives Erlebnis, man könne daher ebenso fragen, wie sich Rationalität anfühle. Frank Hentschel plädierte dafür, Musik als Quelle für historische Emotionsforschung zu nutzen, da sie Ausdruck affektiver Gemeinschaft sein kann. Es sei die Hoffnung von Musikwissenschaftlern, sich mittels Emotionsforschung dem annähern zu können, was der ‚Kern‘ von Musik sei. Wie ist es möglich, dass wir beim Hören von Beethoven niedergeschlagen, mitgerissen, euphorisiert werden? Es gibt

zahllose Studien zu den formalen Kriterien, aber sind diese das entscheidende Element? Hentschel zufolge sollte man hier qualitativ-quantitative Verfahren nicht als das ‚Andere‘ ausgrenzen, so wie es umgekehrt kritikwürdig sei, wenn die Linguistik oder Naturwissenschaft nicht ernstnimmt, was nicht quali- und quantitativ ist. Hentschel sieht hier in der Knüpfung interdisziplinärer Verbindungen und Kooperationen eine große Chance. Für Marie Louise Herzfeld-Schild ist die emotionale Reaktion auf Musik historisch-soziokulturell bedingt und Gegenstand eines Emotions- und Körperwissens wie eines Musikverständnisses und –wissens. Die Frage sei stets, was zu einer bestimmten Zeit über Musik gedacht wurde, was jeweils auf medizinhistorische oder neurologische Texte hinauslaufen würde. Hier sei eine Brücke zu schlagen. Das Verständnis des Verhältnisses von Körper und Seele sei wichtig dafür, wie zu einer bestimmten Zeit Musik konzipiert wurde. Heute stellen wir etwa fest, dass Ohrnerven anders aussehen als andere Nerven, und eine (historisch anmutende) Erklärung dazu war, dass Musik direkt ‚in die Seele‘ gehe. Auch sie sieht in der Interdisziplinarität eine Chance, neue Fragestellungen und Erkenntnisse zu erhalten. Susanne Rode-Breymann wies auf eine Grenze bei der Herstellung emotionaler Gemeinschaft durch Musik hin, nämlich der ‚Verwechslung‘ von Gefühlen, Emotionsübertragungen. Eher als in der Interdisziplinarität sieht sie den Erkenntniszuwachs in neuen Quellen, etwa der Erforschung des Phänomens ‚Lärm‘, dessen Geschichte zu schreiben wäre. Chancen historiographischer Strategien lägen etwa in der Relationalität von Werk/Genie und Alltagsgeschichte, Grenzen hingegen jedoch in der großen Komplexität und letztlich Unüberschaubarkeit systematischer Wechselwirkungen. Sven Oliver Müller konstatierte in seinem Fazit eine Zunahme von Ansätzen, die sich mit der Entstehung neuer emotionaler Praktiken im Musikleben befassen. Eine gemeinsame Untersuchung von Emotion und Musik stehe weitgehend noch am Anfang. Zur Erforschung dieser Verbindung schlug er vor, Emotionen zielführender und präziser durch Institutionen zu erfassen als durch einzelne Ereignisse, und sie stärker als Prozesse zu begreifen. So ließen sich Entwicklungen schärfer benennen und Vergleichbarkeit herstellen. Auch der Prozess emotionaler Disziplinierung und die habituellen Kosten dafür ließen sich so erfassen. Andere Beiträge zweifelten die Nützlichkeit institutioneller Aufzeichnungen und Dokumente für die Erforschung historischer Emotionen an. Auch die Tanzpraxis sei für den Erkenntnisgewinn nicht zu hoch einzuschätzen. Rode-Breymann wies darauf hin, dass Institutionen seit Jahren Feldforschung betrieben, wie Quellen verfertigt werden. Institutionen werden von Akteuren betrieben, die hinterher nicht mehr zu erkennen seien, auch wenn diese Quellen gewisse Vorteile böten wie serielle Quellenproduktion, Langlebigkeit oder Reichweite. Der Unterschied zwischen dem, was der einzelne Mensch ausdrücke und dem, was er fühle, sei eine Grenze, an der auch die Institutionen nicht weiterführten. Zudem agierten sie oft auch präskriptiv, die Emotionen

müssten dann zurückgebrochen werden, um subjektive Spielräume erkennen zu lassen. Langfristige Tagebuchproduktion etwa, wie die eines New Yorker Spekulanten, der über mehrere Jahrzehnte seine Börsenerlebnisse schilderte, sei aufschlussreicher; solche Tagebücher gäben eher Hinweise auf die Frage, wie Gefühle *gemacht* werden. Zuletzt wurde noch vor der Interdisziplinarität als Leitparadigma gewarnt, da diese – neben auf der Hand liegenden Vorteilen – sehr zeitaufwendig und dabei nicht immer sinnvoll sei. Nach wie vor sei die Forschungslandschaft ‚Emotion‘ ein Randthema und ein schmales Feld mit wenigen Akteuren, auch wenn das Wort derzeit häufig gebraucht würde. Umso erfreulicher dieser produktive Workshop, der mit Bedacht nicht im Format einer Tagung konzipiert wurde. Dessen Ergebnisse sollen nun in einem Sammelband festgehalten werden.

## **Konferenzübersicht:**

### *Panel 1: Probleme und Perspektiven*

Sven Oliver Müller, Marie Louise Herzfeld-Schild (Berlin): Einführung

Susanne Rode-Breymann (Hannover): Emotionen in der Musikkultur – Emotionen in der Musik: Einige grundsätzliche Überlegungen über das Problem, auf der Grundlage von Quellen der Frühen Neuzeit eine Binsenwahrheit zu validieren

Doris Kolesch (Berlin): Überlegungen zum SFB 1171 „Affective Societies“

### *Panel 2: Formen des Musiktheaters in der Frühen Neuzeit*

Frank Hentschel (Köln): Horror im Musiktheater des Barock

Simon Haasis (Wien): Ansteckende Gesten und infizierte Körper. Emotionshistorische Überlegungen zu einer Poetik des Schrecklichen in der Tragédie lyrique des späten Ancien Régime

Sebastian Werr (München): Das höfische Opernhaus als Erlebnisraum

### *Panel 3: Bewegung und Politik im 19. Jahrhundert*

Stephanie Schroedter (Berlin): Gefühle in Bewegung und gefühlte Bewegung – Tanz(musik)kulturen des 19. Jahrhunderts zwischen Emotion und Imagination

Angela Heinemann (Duisburg-Essen): Empfundene Nation – National-patriotische Lieder als Ausdruck einer neuen Identität bei Turnern und Burschen im frühen 19. Jahrhundert

Daniel Menning (Tübingen): Emotion und Rationalität, Lärm und Musik – Oder: Erklärungsdichotomien der Börsenspekulation

### *Panel 4: Gemeinschaftsgefühl und Musikkultur im 20./21. Jahrhundert*

Konrad Sziedat (München): „Wir sehen nicht, wir hören nicht.“ Musik und Gemeinschaft bei westdeutschen Linken um 1989

Malte Kobel (Berlin): Vorgefühl? Die Produktion von Gefühlen in der Hi-Fi-Kultur der 1950er Jahre am Beispiel von Exotica

Luis-Manuel Garcia (Göttingen): Krise und Euphorische Klubkultur

### *Roundtable – Chancen und Grenzen*

mit: Luis-Manuel Garcia, Frank Hentschel, Marie Louise Herzfeld-Schild, Susanne Rode-Breymann, Sven Oliver Müller

Moderation: Lena van der Hoven (Bayreuth)