

„Ich spiele Geige“*

Erste Näherung: Spiele ich, wenn ich Geige spiele?

Der Sprachgebrauch legt es nahe, daß ich spiele. Musik auf einem Instrument auszuüben, wird durchgängig mit dem Substantiv „Spiel“ oder dem Verb „spielen“ verbunden: z.B. das Orgelspiel, das Trommelspiel, das Flötenspiel, das Geigenspiel, man spielt Orgel, Flöte, Geige, Harfe, Klavier, ein Orchester spielt, die zum Tanz aufspielenden Musiker hießen traditionell Spielleute, die Musikergruppe in der Schützenkompanie heißt Spielzug usw. (vgl. Wahrig, G. 1975, Stichwort: Spiel).

Aber wird der Begriff „Spiel“ hier möglicherweise nur in einem metaphorischen Sinn zu dem „Spielen“ des Kindes benutzt und nicht in einem univoken, d. h. inhaltsgleichen Sinn? Oder handelt es sich vielleicht sogar um eine bloße Äquivokation, um eine bloß klangliche Übereinstimmung? Niemand assoziiert unter normalen Umständen irgendwelche Merkmale des Kinderspiels, wenn formuliert wird, daß sich etwas Schreckliches abspielt oder daß sich etwas so oder so abgespielt habe.

Eine bloße Äquivokation liegt offenbar nicht vor. Geschichtlich läßt sich das Wort nur bis ins Althochdeutsche (6. bis 11. Jh.) zurückverfolgen (Grimm, *J. u. W.* 1905, 1. Abt., 2275). Es ist zunächst nur für das westgermanische Festland belegt, etymologisch verwandte Wörter außerhalb dieses Sprachraumes sind nicht bekannt (a.a.O.; vgl. Wahrig, G. 1975, Stichwort: Spiel). Alle gegenwärtigen Nutzungsformen der Wörter „Spiel“ und „Spielen“ gründen auf demselben Wortstamm. *J. und W. Grimm* führen zu diesen Wörtern in 45 engbedruckten Rubriken 27 Bedeutungsfelder mit in der Regel zahlreichen weiteren Differenzierungen auf (a.a.O. 2275–2320). Danach bezeichnet „Spiel“ im allgemeinen „eine Tätigkeit, die man nicht um eines resultats oder eines praktischen zwecks willen, sondern zum zeitvertreib, zur unterhaltung und zum vergnügen übt“ (a.a.O. 2275). Das Bedeutungsspektrum ist außerordentlich gestreut und reicht vom vergnüglichen Tun von Tieren und Menschen über die metaphorische (vgl. Spiel der Muskeln, der Wellen, des Windes, der Farben) und über eine unspezifisch funktionale Verwendung (vgl. es spielt sich etwas ab) bis zu konträren Bedeutungsgehalten (vgl. er spielt sein grimmiges Spiel; das den Marsch in die Schlacht begleitende Landsknechtsspiel: Koenig, O. 1970, 176).

Wenn auch eine Äquivokation ausgeschlossen erscheint, das außerordentlich breite Bedeutungsspektrum der Wörter „Spiel“ und „Spielen“ gestattet nicht, eine wesentliche Bedeutungsähnlichkeit zu vermuten, sofern nur das Wort „Spiel“ verwendet wird.

Würde ein Kind sagen, es spielt, wenn es Geige spielt? Vermutlich nicht. Würde ein Erwachsener, der ein Kind beim Geigenspiel beobachtet, sagen, das Kind spielt? Vermutlich ebenso nicht. Das gilt für jedes Musikinstrument, insbesondere für Instrumente wie die Geige, die einen hohen Übungsaufwand benötigen, um auch nur einfache Tonfolgen nach den Regeln der überlieferten mitteleuropäischen Melodik hervorbringen zu können. Wenn ein erwachsener Beobachter anlässlich des kindlichen Umgangs mit einer Geige Grund hätte zu sagen, das Kind spielt, eben dann würde das Kind nicht Geige spielen. Vielmehr wäre eine solche Beobachtung gewöhnlich Anlaß, dem Kind das Instrument zu nehmen.

Es macht in der Tat den Eindruck, daß das „Spiel“ auf dem Musikinstrument allenfalls in einem übertragenen Sinn mit dem Spielen zu tun hat, wie wir es von dem mit seinen Bauklötzchen spielenden Kind oder auch von dem Erwachsenen kennen, der ein Gesellschaftsspiel spielt.

Daß das Musizieren offenbar nicht generell mit dem Begriff Spielen assoziiert wird, zeigt sich auch darin, daß der Gesang, ob das individuelle Singen oder der Chorgesang, in der deutschen Sprache niemals mit dem Begriff Spielen belegt wird (vgl. *Grimm, J. und W.* 1905, Bd. 10, 1. Abt., 2294). Das Latein kennt überhaupt nicht die Verbindung von Spiel oder Spielen (*ludus, ludere*) mit dem Singen oder der Betätigung von Musikinstrumenten. Das Musizieren auf Instrumenten wird vielmehr mit *canere* (Singen, ertönen) umschrieben (vgl. *fidibus canere*: die Laute spielen; *Haas, H. und v. Kienle, R.* o. J., 68).

Auch ethologische Argumente lassen zunächst zögern, das Musizieren unter den Begriff Spiel zu subsumieren. Ob ein konkretes Verhalten Spiel ist, läßt sich wohl nicht an den Inhalten eines Verhaltens ablesen. Entscheidend ist nicht der Inhalt, sondern das spezifische Motiv, das dem Verhalten zugrunde liegt, das Aktionsprogramm, dem das jeweilige Verhalten dient. *B. Hassenstein* erklärt das Spielen stammesgeschichtlich als ein „Aktionsprogramm zum Gewinnen von Erfahrung“ (1987, 335). Diese Deutung liegt nahe, weil Spielen offensichtlich erst bei Tieren mit hoher Lernfähigkeit auftritt (*Eibl-Eibesfeldt, I.* 1984, 722), dort ein ausgeprägtes Jugendmerkmal ist (a.a.O. 723) und – trotz der Anbindung an arttypische Verhaltens-

weisen (vgl. Koenig, O. 1970, 178) – wesentlich variationsreicher ist als das Ernstverhalten (Eibl-Eibesfeldt, I. 1969, 253; 1984, 723; Hassenstein, B. 1987, 336). Es ist biologisch sehr sinnvoll, über einen spezifischen Antrieb dafür Sorge zu tragen, daß die jeweilige Umwelt aktiv wahrgenommen, daß modifikable Bewegungskoordinationen in der Jugendphase eingeübt und Wahrnehmungsleistungen verbessert werden. O. und L. Koenig betonen den damit im Rahmen der arttypischen Verhaltensweisen vorgegebenen und gewissermaßen auch Luxurierungen gestattenden Experimentierraum des spielenden Individuums: „Spiel ist der individuelle, relativ willkürliche, lustgetönte Umweg auf dem Weg zu angestrebten Zuständen und Endhandlungen“ (Koenig, O. 1970, 178). Soll ein solcher Antrieb die für die wechselnden Umwelten erforderliche Flexibilität sichern, darf die Befriedigung dieses Antriebes nicht in einer genetisch fixierten Endhandlung bestehen, sondern muß in der Ausführung einer relativ plastischen Handlung liegen. D. h. das Ziel der Handlung ist nicht die Endhandlung eines bestimmten Funktionskreises wie Jagen, Nestbau oder Brutpflege, sondern ist die Funktionslust, die Erfahrung der Lust im Vollzug einer relativ unspezifischen Handlung. Wegen der für das Lernen nötigen hohen Flexibilität kann das „biologische Funktionsziel, um dessentwillen sich das Spielverhalten im Daseinskampf erhält, ...in der Verhaltenssteuerung gar nicht selbst repräsentiert oder programmiert sein... Die Befriedigung“ liegt „im Durchführen dieser Verhaltensweisen selbst“ (Hassenstein, B. 1987, 336). O. Koenig nennt die Freude, von der das Spielen in der Regel begleitet ist, „die psychologische Lustprämie, die zur physiologisch notwendigen Leistung lockt“ (1970, 178).

Wenn die Funktion des Spielens in dieser Weise richtig und zureichend umschrieben ist, dann verstärken sich die Zweifel, ob es gerechtfertigt ist, Musizieren und Spielen terminologisch und phänomenologisch miteinander zu verknüpfen. Denn wie und wo gewinne ich im Geigenspiel zusätzliche und später nutzbare Erfahrung? Es sieht so aus, als würde ich nicht spielen, wenn ich Geige spiele.

Zweite Näherung: Aber was tue ich, wenn ich Geige spiele?

Spiele ich nicht doch, wenn ich Geige spiele? Zur Beantwortung dieser Frage ist es angebracht, doch noch einmal auf wortgeschichtliche Zusammenhänge zurückzukommen. Denn es gibt Hinweise, daß das Wort Spiel geschichtlich eng mit der Musik und dem Musizieren verbunden ist. Kluge, Fr. und Götze, A. umschreiben in ihrem „Etymologischen Wörterbuch“

(Berlin 1951) die Grundbedeutung von Spiel als „Tanz‘ mit Vorwärts-, Rückwärts- und Seitwärtsschreiten“ (a.a.O. 741). Diese Deutung wird auch von *Paul, H. und Betz, W.*(1966, 616) sowie von *Wahrig, G.* (1975, 3456; vgl. *Koenig, O.* 1970, 177) bestätigt.

Die Wortgeschichte würde das Musizieren, das über Periodik und Rhythmik dem Tanz funktional gleicht und in der Regel auch den Tanz begleitet (Eibl-*Eibesfeldt, I.* 1984, 852), in größere Nähe zum historischen Zentrum des Wortes „Spiel“ rücken, als dies bei dem kindlichen Spiel der Fall ist. Die Zentrierung des Wortes „Spiel“ auf das „Kinderspiel“ ist begriffsgeschichtlich offenbar erst später erfolgt. Insofern ist das Kinderspiel nur im übertragenen Sinn ein „Spiel“. Diese historisch vertauschte Abhängigkeit wäre nicht sonderlich erstaunlich, da offenbar auch die Sensibilität für das Kind und dessen spezifische Bedürfnisse und Verhaltensformen eine relativ junge Erscheinung der Kulturgeschichte ist (vgl. *Rousseau J. J.* 1762, 2. und 3. Buch: Eigenwert der Entwicklungsphasen; *Johansen, E. M.* 1978, 117f., 138f.).

Die Legitimität, das Musizieren als Spiel zu bezeichnen, wird auch noch durch den mittelhochdeutschen Wortgebrauch bestätigt. Im Mittelhochdeutschen steht „Spil“ für „Zeitvertreib, Scherz, Unterhaltung, Vergnügen“ (*Lexer, M.* 1876, Bd. II, 1091). Noch bis ins 16. Jahrhundert herrscht diese Bedeutung vor (*Grimm, J. und W.* 1905, 1. Abt., 2284). Sicher wird man mit dieser Zuordnung das, was die musikwissenschaftliche Tradition unter Musik versteht, nur unzureichend bestimmen können. Andererseits ist damit aber ein Feld markiert, zu dem Musik mit einem Teil ihrer Merkmale historisch gehört hat und aktuell auch gehört. Eine strengere Trennung zwischen ernster und unterhaltender Musik (vgl. E- und U-Musik) wird erst seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Betonung musikalischer Virtuosität, insbesondere mit dem Aufkommen der Klaviervirtuosität in der Salonmusik des beginnenden 19. Jahrhunderts vorgenommen (*Lindlar, H.* 1971, 337). Daß Musik immer auch der Unterhaltung dienen sollte, war bis dahin unstrittig (a.a.O.).

Das „Spielen“ eines Instrumentes wird auch im heutigen Sprachgebrauch nicht einfach als Synonym für die Betätigung eines Apparates oder eines Werkzeuges genutzt. Vielmehr hat das Wort schon sein spezifisches Assoziationsumfeld. Bezogen auf die aktive Nutzung irgendeines beliebigen Werkzeuges oder Apparates wird man nicht das Wort „Spiel“ gebrauchen. Man spielt nicht die Schreibmaschine, das Telephon oder das Röntgengerät.

Wortgeschichte und gegenwärtiger Sprachgebrauch lassen es also nicht nur legitim erscheinen, das Musizieren in die Nähe des Spiels zu rücken, die Etymologie räumt der Musik offenbar sogar ein historisches Vorrecht auf die Nutzung des Begriffs „Spiel“ ein.

Aber wenn das auch so ist, die Frage bleibt offen, inwieweit die Wörter hier in demselben Sinn gebraucht werden bzw. inwieweit die Bedeutungsfelder deckungsgleich sind. Dieselbe Wortgeschichte zu haben, bedeutet noch nicht phänomenologische Identität. Sich auf etymologische oder sprachanalytische Erläuterungen zu beziehen, ist ohnehin mehrfach problematisch. Gerade in die Geschichte des Sprachgebrauchs ist nicht nur die Weisheit unserer Vorfahren eingeflossen, sondern auch die Vorläufigkeit und die Irrtümer der jeweiligen Weltsicht. Es liegt auf der Hand, daß allein schon durch die ethologische Forschung unser Begriff von Spielen mit einer Fülle anderer Assoziationen besetzt ist (vgl. spezifisches Aktionsprogramm), als dies in vorhergehenden Generationen möglich war. Zudem wird man mit etymologischen Befunden auch schon deswegen sehr vorsichtig verfahren müssen, weil die Etymologie sich wegen der Belegschwierigkeiten vielfach mit unterschiedlich plausiblen Inter- und Extrapolationen behelfen muß.

Dritte Näherung: Inwieweit spiele ich doch, wenn ich Geige spiele?

Jeder Begriff ist aus einer Gruppe von Merkmalen zusammengesetzt. Übereinstimmung von Begriffen muß nicht völlige Deckungsgleichheit sein. Begriffe können auch in einer Gruppe von Merkmalen übereinstimmen oder in einzelnen Merkmalen. Nach dem Maß der merkmalspezifischen Übereinstimmung oder nach dem Maß der partiellen Überschneidung von Merkmalen ließe sich dann der Grad der Bedeutungsverwandtschaft angeben. Es wäre zu prüfen, bezüglich welcher Merkmale Spielen und Musizieren übereinstimmen oder sich überschneiden.

Die Überprüfung soll an Hand einer in der neueren sozialwissenschaftlichen Spielforschung vorgestellten Begriffsexplikation erfolgen. *Einsiedler, W.* (1990) hat die Merkmale zusammengestellt, durch die nach seiner Ansicht das Spielen der Kinder in der Regel gekennzeichnet ist. Er hält vier Merkmale, die aber keineswegs stets gemeinsam gegeben sein müssen, für charakteristisch (a.a.O. 17):

1. Spielen ist intrinsisch motiviert, d. h. es beruht auf der freien Wahl des Kindes.
2. Es ist von positiven Emotionen begleitet.
3. Mittel geht vor Zweck, d. h. es geht mehr um die Funktion des Spielens als um die Realisierung eines umrissenen Zieles. Es geht beispielsweise mehr um den Bau einer Hütte als um die Hütte.
4. Man tut so als ob. D. h. man tut so, als sei man die Mutter, der Maurer, die Friseurin, der Bauer (a.a.O. 17).

Diese Explikation des Spielens ist mit der ethologischen Spiel-Explikation, wie O. Koenig (1970, 176–182), I. Eibl-Eibesfeldt (1984, 722f.) und B. Hasenstein (1987, 335f.) sie geben, durchaus harmonisierbar. Die ethologische Spiel-Explikation würde sich zwar nicht mit dem Bezug auf eine unspezifische intrinsische Motivation zufrieden geben, sondern diese Motivation inhaltlich als Spiel-Appetenz, d. h. als auf Spielen gerichtetes Aktionsprogramm festlegen. O. Koenig würde zudem im Spielbegriff das luxurierende Moment betonen (1970, 178f.). Die eine solche Motivation begleitende Gestimmtheit bzw. die einer solchen Motivation folgenden Verhaltensweisen wären aber identisch mit den bei *Einsiedler* unter 2 bis 4 aufgeführten Merkmalen.

Inwieweit finden sich Merkmale, die *Einsiedler* als charakteristisch für das Spielen ansieht, auch im Bereich des Musizierens?

Zu 1: Intrinsische Motivation.

Auch das Musizieren ist ohne intrinsische Motivation kaum denkbar. Man kann Musizieren erzwingen wie man auch äußere Spielhandlungen erzwingen kann, aber wie erzwungenes Verhalten nicht Spiel ist, ist es auch Musizieren nicht. Der Hinweis auf die intrinsische Motivation ist allerdings noch kein sehr differenzierendes Kriterium für die Explikation des Spielens, weil das Merkmal der intrinsischen Motivation für alle genetisch disponierten Antriebe gilt, gleich ob im Funktionskreis der Nahrungsaufnahme, der Fortpflanzung oder der Brutfürsorge usw.

Zu 2: Das Spielen ist von positiven Emotionen begleitet.

Auch dies ist noch kein sehr differenzierendes Merkmal, weil es im Grundsatz wohl für die Befriedigung aller Antriebe gilt, daß sie mit positiven Emotionen besetzt sind. Sicher wird man aber auch für das Musizieren sagen müssen, daß es – wenigstens für den Musikanten – in der Regel von positiven Emotionen begleitet ist.

Zu 3: Beim Spielen geht Mittel vor Zweck.

Dies ist unter den von *Einsiedler* genannten Merkmalen eines der Kennzeichen, durch die ein Spiel von anderen intrinsisch motivierten und von positiven Emotionen begleiteten Verhaltensformen am deutlichsten abgesetzt ist. Im Anschluß an die ethologische Umschreibung von Spiel wäre mit diesem Merkmal angegeben, daß Spielen, obwohl es immer auch Bewegungskoordinationen nutzt, die aus mit fixierten Endhandlungen versehenen Funktionskreisen stammen, nicht unmittelbar auf die Endhandlung zielt, sondern lediglich auf das Ablaufen der der Endhandlung vorgelagerten Abschnitte eines Funktionskreises. Soweit man Spielen als gesonderten Funktionskreis ansehen wollte, bestünde die „Endhandlung“ eben jeweils im üben-experimentierenden Vollzug der Spielhandlung selbst, wobei die konkrete Form der Spielhandlung sich auf alle anderen Funktionskreise und auf deren lernabhängige Modifizierungen beziehen könnte.

Trifft dieses Merkmal auch auf das Musizieren zu?

Die stammesgeschichtlichen Wurzeln der Musik sind noch weitgehend unbekannt, obgleich bereits eine Anzahl Arbeiten zu diesem Fragenkomplex vorliegen. Das Belegmaterial ist aber so gering, daß kaum mehr als vorsichtige Hypothesen geäußert werden können (*Darwin, Ch.* 1871, II, 358; *Graf, W.* 1967; *Eibl-Eibesfeldt, I.* 1969, 453f.; 1984, 847–852; *Roederer, J.G.* 1984; *Suppan, W.* 1984; *Rösing, H. und Roederer, J. G.* 1985). Sicher ist aber das Musizieren – wie das Spielen – keinem der elementaren lebenssichernden Funktionskreise, die durch eine offenkundige Endhandlung gekennzeichnet sind, zuzuordnen. Das Musizieren ist offensichtlich eine erst zu einem sehr späten Zeitpunkt der Evolution auftretende Verhaltensform und findet sich in der spezifischen Ausprägung, d. h. mit dem ungeheuren kompositorischen Reichtum und der Fülle an Instrumentarien, erst im Humanbereich.

Aber einige stammesgeschichtliche Wurzeln lassen sich erkennen:

a) Wenn man dem Musizieren seinen systematischen Platz im Verhaltensrepertoire des Menschen zuordnen möchte, so müßte man wohl sagen, daß das Musizieren in den Bereich der akustischen Kommunikation zu plazieren wäre, speziell in den Bereich der akustischen Analogkommunikation. Dieser Bereich hat bereits eine ausgedehnte Naturgeschichte. Akustische Analogsignale als Stimmföhlungs-laute zur Gruppenbindung (vgl. *Eibl-Eibesfeldt, I.* 1969, 148f.), als Warn- und Notrufe (a.a.O. 149f.), als Drohsignale (a.a.O. 157f.), als Zeichen der Revierabgrenzung usw. (a.a.O. 157; vgl.

Koenig, O. 1980, 190–193) sind in der Klasse der Vögel und der Säugetiere hochverbreitete Verständigungsmittel und finden sich bereits bei Amphibien (vgl. Frösche) und Reptilien (vgl. Warane, Schlangen: Koenig, O. 1980, 191). Menschenaffen bedienen sich beim Drohen und Imponieren auch „klangverstärkender Instrumente“, sie trommeln auf die eigene Brust, auf „Trommelbäume“ oder – in Gefangenschaft – auch auf künstliche Resonanzkörper (vgl. Eibl-Eibesfeldt, I. 1969, 157). Soweit eine Wurzel der Naturgeschichte von Musik an dieser Stelle anzusiedeln wäre, würde deutlich, daß das Musizieren in der Tat keinem einzelnen Funktionskreis angehört. Sie wäre ihrem Ursprung nach ein Kommunikationsmittel, das zwar nicht ähnlich unmittelbar wie das Spiel eine übend-experimentierende Funktion für andere Funktionskreise hat, das aber – wenigstens in evolutiver Sicht – als Mittel anderer Funktionskreise entstanden ist und insofern auch keine spezifische „Endhandlung“ besitzt. In dieser Hinsicht wäre die Musik dem Spiel vergleichbar. Auch sie erscheint mehr als Mittel denn als Zweck.

b) Analysiert man die Musik nach ihren Elementen wie etwa dem Ton, den Tonstufen, den Zusammenklängen, den Tonreihen, dem Rhythmus, dem Tempo und der Dynamik (Lautstärke) (vgl. Lindlar, H. 1971, 11–43), dann wird ein ganzes Geflecht von Faktoren sichtbar, das eine weitdimensionierte Naturgeschichte hat.

Durch die Stammesgeschichte des Gehörs ist nicht nur festgelegt, welche Schwingungen elastischer Körper wir überhaupt zu hören in der Lage sind (16 Hz. – ca. 20 000 Hz; vgl. a.a.O. 15; Hesse, H. P. 1985, 58–65.). Es ist weitgehend auch vorgegeben, welche Rhythmen wir als beruhigend (vgl. langsamer bzw. sich verlangsamender Rhythmus) oder als aufreizend (vgl. schneller bzw. sich beschleunigender Rhythmus), welche Frequenzen wir als alarmierend (vgl. Kinderschreien) oder als angenehm (vgl. normaler Sprachfrequenzbereich), welchen Melodienverlauf wir als traurig (langsam, wenig Obertöne, geringer Tonraum, keine großen Intervalle) oder als freudig (temporeich, viele Obertöne, großer Tonumfang, auch größere Intervallsprünge) und welche Lautstärke wir als freudig, als bedrohlich oder als einladend-beruhigend empfinden (vgl. Eggebrecht, R. 1983; Rösing, H. 1985, 175–178). Die elementaren Bedeutungen von Rhythmik, Frequenzen und Lautstärke werden nicht nur interkulturell verstanden, sondern in großem Umfang auch interspezifisch (Eibl-Eibesfeldt, I. 1969, 453; 1984, 847f.).

Durch die emotionale Wertigkeit bestimmter Frequenzen, der Rhythmen, des Tempos und der Lautstärke sind die Inhalte angedeutet, die in analoger

Fassung durch die akustischen Mittel des Tons, des Rhythmus' usw. ausgedrückt und empfangen werden können. Diese elementaren Inhalte akustischer Analogkommunikation sind auch in jeder Form musikalischen Ausdrucks zugegen (vgl. Rösing, H. 1985, 175).

Nach dem gegenwärtigen Stand der ethologischen Forschung sind mit diesen beiden Wurzeln die grundlegenden stammesgeschichtlichen Entwicklungslinien der menschlichen Musik angezeigt (vgl. Eibl-Eibesfeldt, I. 1969, 453f.).

Aber emotional getönte akustische Analogkommunikation macht noch nicht Musik aus. Wie ist aus akustischer Analogkommunikation Musik geworden? Man muß davon ausgehen, daß Musik ein Ergebnis von Luxurierungsprozessen ist, durch die mit Hilfe der menschlichen Gestaltungsfähigkeit elementare, genetisch vorgegebene akustische Ausdrucksweisen zu überhöhten, – in der Sprache der Ethologen – supranormalen, Auslösern entwickelt und fast beliebig abrufbar gemacht worden sind (vgl. a.a.O.). I. Eibl-Eibesfeldt spricht von „übernormalen Klangattrappen“, durch die schließlich „das ‚Seelenleben‘ des Zuhörers in einer Weise“ aufgewühlt werden könne, wie man es unter normalen Bedingungen nie erlebe (1984, 848f.). Wie in der Bildenden Kunst, in der sich der Mensch offenkundig eigene optische Auslöser schafft und ihre Wirkungen und ihre Veränderbarkeit austestet, modifiziert er auch im akustischen Bereich die genetisch vorgegebenen Auslöser, setzt sie zueinander in Spannung, löst Spannungen auf, überakzentuiert Empfindungen und experimentiert gestalterisch – wenn man so will, am langen Zügel angeborener Wertungsmuster – mit seinen akustischen Ausdrucksmöglichkeiten.

Hier erscheint genau das Merkmal, das O. und L. Koenig als ein Spezifikum des Spiels aufgeführt haben, nämlich der „individuelle, relativ willkürliche lustgetönte Umweg auf dem Weg zu angestrebten Zuständen und Endhandlungen“ (Koenig, O. 1980, 178). Sie deklarieren dort die modischen Veränderungen, den modischen Zierat der Kleidung als „das spielerische Verhalten des Menschen an seiner Kleidung. Sie sei „der ‚eigenwillige‘ Umweg, den er riskieren darf, ohne die Erreichung des angestrebten Zieles dadurch zu gefährden“ (a.a.O. 179). Mode sei „das ‚Mehr‘, die ‚Draufgabe‘, das Stückchen ‚Darüber-hinaus‘, das sich das Lebewesen in seiner Lebensfreude leistet“ (a.a.O.). Gleichzeitig läge hier ein „experimentierender Vorstoß in Neuland“ vor, „der glücken oder mißglücken“ könne (a.a.O.). Eben darin sieht er, wie in Forschung und Experiment, „grundlegende, wesentliche Spielanteile“ (a.a.O.).

Das spielerische Experimentieren findet sich in der Musik mehrfach. Im Übergang vom Sprechen zum Singen „experimentiert“ der Mensch mit der zeitlichen Dehnung der Vokale (vgl. *Wellek, A. 1963, 26*) und mit dem gesamten Tonumfang seiner Stimme. Im Instrumentalbereich „experimentiert“ er mit allen Frequenzen und Lautstärken, die für ihn noch hörbar und erträglich sind.

Auch insoweit wäre Musik ein Spielen.

Zu 4: Man tut so als ob.

Das Musizieren auch in diesem Merkmal mit dem Spielen zu vergleichen, erscheint gekünstelt, weil mit diesem Merkmal im Kinderspiel die spielerische Übernahme von Rollen (vgl. Rolle der Mutter, des Lokomotivführers usw.) gemeint ist. Ein solches Rollenspiel ist beim Musizieren wohl nicht gegeben. Sofern das Spielen und das Musizieren aber keine eigenständigen Endhandlungen besitzen, andererseits aber Verhaltensabschnitte aus anderen Funktionskreisen spielerisch genutzt werden, muß man in einem strengeren Sinne auch hier von einer „Als-ob-Handlung“ sprechen. In der Musik werden nicht Rollen, sondern Ausdrucksweisen übernommen. Man tut im Spiel so, als sei man der Jäger oder die Mutter, die Musik tut so, als äußere jemand Freude, Trauer, Angst, Zuversicht, Geborgenheit, Sehnsucht oder Schmerz (vgl. *Rösing, H. 1985, 175*). In sehr realen Situationen der Freude oder der Trauer äußert man sich in der Regel nicht mit den Mitteln der Musik. Immer erst in einer gewissen Distanz zur Ernstsituation, in einer Situation des Nacherlebens und Verarbeitens findet musikalischer Ausdruck seinen Raum, kann dann aber zu einer sehr intensivierten Form des Erlebens führen.

Fragt man, in welchem Umfang zentrale Merkmale des Spielens auch das Musizieren betreffen, so ergibt sich offensichtlich eine weite Übereinstimmung der Merkmale. Die Belegung beider Bereiche mit dem Wort „Spielen“ ist merkmalspezifisch gerechtfertigt. Irgendwie „spiele“ ich doch, wenn ich Geige spiele. Selbst wenn ich singe, spiele ich, obgleich unsere Sprachgeschichte das Singen niemals als Spiel bezeichnet hat. Ich spiele auch, wenn ich „Ernste Musik“ spiele, selbst wenn ich Gustav Mahlers „Kindertotenlieder“, Ausdruck tiefster menschlicher Trauer, spiele oder höre. Zentrale Merkmale des Spielens reichen viel weiter, als der geschichtliche und gegenwärtige Wortgebrauch es vorgibt. *O. Koenigs* Bild von den spielerischen, uns von unserer Gehirnstruktur und von unserer aktuellen Umweltsituation zugebilligten und lustbetonten modischen „Verschnörkelungen“ unseres Verhaltens trifft auch auf die Musik zu. Zu den grundlegenden Ele-

menten der Musik zählen die „Verzierungen“ (vgl. Lindlar, H. 1971, 41–43). Die Musik ist – evolutiv gesehen – wie das Spiel, die Mode und die Bildende Kunst selbst so etwas wie eine „Verzierung“ des menschlichen Lebens.

Angesichts dieser Zusammenhänge ist es nicht erstaunlich, daß auch in der philosophischen Tradition insbesondere das künstlerische Schaffen häufig als eng mit dem Spiel verknüpft angesehen wurde, obgleich die evolutiven Zusammenhänge unbekannt waren (vgl. Schiller, Fr. 1795, 57, 61, 63) oder schlicht nicht zur Kenntnis genommen wurden (vgl. Richter, Chr. 1975, 33ff.) und deswegen oft Anlaß zu sehr spekulativen Positionen boten.

Vierte Näherung: Warum ist Musik so attraktiv?

I. Eibl-Eibesfeldt schreibt 1984, daß die Musik unmittelbarer packe als die visuelle Kunst (847). Diese These wurde bereits durch Plato vertreten. Plato hält die „Erziehung durch die Musik“ deswegen für „die vorzüglichste, weil der Rhythmus und die Harmonie am meisten in das Innerste der Seele dringt und am stärksten sie erfaßt...“ (Staat, 103).

Zwar variieren die Einschätzungen über den Wert der Musik erheblich (vgl. Pfrogner, H. 1954). In der christlichen Tradition gibt es die Hochschätzung der Musik als des adäquaten Mittels zum Lobpreise Gottes, das die Grenzen des Irdischen schon deswegen zu transzendieren scheint, weil es nach den biblischen Texten wohl auch die Form des Lobpreises durch die Engel im Himmel ist (vgl. Die Bibel: Psalm 149, 2; 148, 2; 102, 20; Apokalypse 4, 8; 5, 11f). Es findet sich ebenso die (frühchristliche) Abwertung heidnischer Musik als „ungehöriger Leichtfertigkeiten“ (Flöten, Saiteninstrumente, Reigen, Tänze, ägyptisches Händeklatschen: vgl. Clemens von Alexandrien, 337). Es findet sich die romantische Überhöhung von Musik als einer Form der Offenbarung (vgl. Dalberg, Fr. 1787; Tieck, L. 1799) wie aber auch ihre Verdächtigung durch Fr. Nietzsche als eine „Kunst der Nacht und der Halbnacht“, als eine Kunst, die dem Ohr als dem „Organ der Furcht“ entspreche (1918, 230).

Trotz der unterschiedlichen Einschätzung der Funktion von Musik, ihre große Wirksamkeit auf das Gemüt des Menschen wird nie bestritten (vgl. Kötter, E. 1985, 326). Im „Handbuch der Musikpsychologie“ bezeichnen H. Rösing und J. G. Roederer die Musik pointierend als „lebensnotwendigen Gebrauchsgegenstand der Menschheit“ (1985, 356).

Woher rührt das Gewicht dieses „Spiels“, wodurch ist diese Wirkung von Musik verursacht?

Die Wirkungen von Musik variieren sehr stark nach der stilistischen und kulturgeographischen Herkunft der jeweiligen Musik, nach der Herkunft und dem Alter der Hörer sowie nach der vegetativen Reaktionsfähigkeit und der musikalischen und emotionalen Ansprechbarkeit der Versuchspersonen (*Harrer, G. und H.* 1985, 79ff.). Aber es lassen sich doch einige Aussagen treffen, die weitgehend kultur-, alters- und sozialisationsunabhängig sind:

- a) Durch Musik können sowohl bei wachen als auch bei schlafenden Versuchspersonen deutliche physiologische Veränderungen herbeigeführt werden (z.B. diffuse Aktivierung der gesamten rechten Hirnhälfte, Veränderung des Muskeltonus usw. a.a.O. 81, 84). Physiologische Rhythmen wie etwa der Herzschlag oder der Atemrhythmus lassen sich durch den Rhythmus der Musik wenigstens zeitweilig in Phase bringen (Synchronisation endogener und exogener Rhythmen: vgl. a.a.O. 82f.; *Eibl-Eibesfeldt, I.* 1969, 453). Die Beeinflussung des vegetativen Systems durch das Tempo (Magneteffekt) und durch die Lautstärke (Stimulationseffekt) bleiben weitgehend unbewußt (*Rösing, H.* 1985, 272f.).
- b) Durch den Rhythmus und den Melodienverlauf wird es möglich, innerhalb der beteiligten Gruppe in gewissem Umfang (es gibt auch gegenläufige Reaktionen: vgl. Kontrastprinzip; *Pekrun, R.* 1985, 183) Stimmungen (Freude, Trauer, Entschlossenheit usw.) zu übertragen und dadurch die Gruppe in ihrer Gefühlslage zu vereinheitlichen und sie zu binden (a.a.O. 1984, 847, 850).
- c) Die faszinierende Wirkung von Musik wird auch daran erkennbar, daß durch häufige Wiederholung eines bestimmten Rhythmus' bzw. einer Melodie der Mensch offenbar in Trance-Zustände versetzt werden kann (a.a.O. 849). Obwohl das Verhältnis von Musik und veränderten Bewußtseinszuständen noch wenig untersucht und methodisch wohl auch schwer zu fassen ist, ist es sicher nicht völlig abwegig, auch den „künstlerischen Schaffensprozeß und die Rezeption ... selbst“ als „schwache Tranceformen“ zu bezeichnen (*Brandl, R. M.* 1985, 431).

Es mag sein, daß sich die große Attraktivität der Musik wenigstens partiell durch deren unmittelbare physiologische Auswirkungen erklärt. Da aber die beobachtbaren vegetativen Veränderungen hinsichtlich ihrer positiven oder negativen emotionalen Qualität unspezifisch sind und deswegen ein

physiologischer Befund (z.B. ein vegetatives Diagramm) keine Auskunft über den spezifischen Gefühlswert gibt, der mit dieser physiologischen Veränderung verbunden war (*Harrer, G. und H. 1985, 79*), können die physiologischen Meßergebnisse die hohe Attraktivität der Musik und speziell die tiefe Befriedigung, die vielfach mit dem Musik-machen oder mit dem Musik-hören einhergeht, nicht hinreichend erklären. Aus dem vegetativen Diagramm ist in der Regel zwar die Stärke einer emotionalen Erregung ablesbar, nicht aber die Qualität. Begeisterung oder Ablehnung haben die gleichen Diagramm-Muster (a.a.O. 79). Die auffallende Wirkung von Musik besteht aber offensichtlich darin, daß sie in der Regel eine positive emotionale Gestimmtheit vermittelt und daß sie einen entlastenden Effekt hat, selbst wenn sie mit klagenden und wehmütigen Ausdrucksmustern arbeitet (*vgl. Rösing, H. 1985, 273*). Das Leid einer enttäuschten Liebe und der Schmerz über den Verlust eines Kindes werden mit musikalischen Ausdrucksmitteln nicht rekonstruiert, um Leid und Schmerz zu verlängern, sondern um Entlastung zu finden.

Aber wie kann Musik dieses leisten? Im Anschluß an *O. Koenigs* pointierende Charakterisierung der Funktion des Spielens (1970, 178) wären zwei weiterführende Fragen zu stellen:

- a) Welches ist die physiologisch notwendige Leistung, zu der mit der musikalischen „Lustprämie“ gelockt wird?
- b) Welches sind die stammesgeschichtlichen Grundlagen, aus der die „Prämie“ ihre „Lust“ schöpft?

Der geringe Kenntnisstand in diesem Bereich führt dazu, daß mit zunehmender Präzisierung der Fragestellung der Gewißheitsgrad der Hypothesen, aus denen eine Antwort zu erwarten wäre, abnimmt.

Soweit Musik dem Bereich der Analogkommunikation zuzuordnen ist, könnte die musikalische Funktionslust den Kommunikationsaustausch innerhalb der Gruppe sichern helfen. Da sie überdies durch Stimmungsübertragung zur emotionalen Homogenisierung und zur intensiveren Bindung der Gruppe beiträgt, wäre auch in dieser Hinsicht ein elementarer, die Überlebenswahrscheinlichkeit der Gruppe erhöhender Effekt erkennbar.

Die kommunikative Funktion der Musik könnte auch einen Schlüssel zu der Frage enthalten, woraus die „Lustprämie“ ihre „Lust“ schöpft. Wenn die Musik erstens ein Teilbereich menschlicher Kommunikation ist, wenn

es zweitens zutrifft, daß in der Musik in der Regel positiv anmutende Ausdrucksmuster spielerisch rekonstruiert oder spannungsgeladene Ausdrucksmuster aufgelöst werden, und wenn es drittens zu den elementaren Bedürfnissen des Menschen zählt, soziale Kontakte zu besitzen, dann ist jede derartige musikalische Kommunikation auch ein Signal des sozialen Miteinanders. Insoweit würde musikalische Befriedigung nicht nur unmittelbar aus der ästhetischen Rekonstruktion und spielerischen Umgestaltung akustischer Auslöser schöpfen, sondern zugleich immer auch aus der Herstellung oder der Vorgabe sozialer Kontakte.

Dies sind noch sehr hypothetische Auskünfte. Es dürfte schwerfallen, die Musik im Sinne der Formulierung von *H. Rösing und J. G. Roederer* als einen „lebensnotwendigen Gebrauchsgegenstand der Menschheit“ zu deklarieren (1985, 356). Sie hat nicht den Rang basaler physiologischer Grundlagen des Lebens. Dazu ist sie stammesgeschichtlich auch zu jung. Wie das Spiel wird sie verdrängt, wenn ernsthafte Not gegeben ist. Aber vielleicht trifft es in gewissem Sinn ihre Funktion, wenn man sagt: Sie ist wie alle Kunst und wie jedes Spiel kein notwendiger Gebrauchsgegenstand, um leben zu können, aber der Mensch braucht sie, um menschlicher zu überleben.

Anmerkung

* Der Beitrag ist für die Matrieer Gespräche 1991 geschrieben worden. In einem Vorabdruck ist der Beitrag, den ich Karl-Friedrich Beringer, der seit 1978 den Windsbacher Knabenchor leitet, gewidmet habe, bereits erschienen in: Gembris, H., Kraemer, R.-D., Maas, G. (1992): Forum Musikpädagogik. Musikpädagogische Forschungsberichte 1992, S. 63–77. Augsburg. Überdies wurde der Beitrag am 13.1.1994 durch den Bayerischen Rundfunk als Hörbild gesendet.

Literatur

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von D. Martin Luther. Stuttgart.

BRANDL, R. M. (1985): Musik und veränderte Bewußtseinszustände. In: Bruhn, H., Oerter, R., Rösing, H. (Hg.): Musikpsychologie. München, Wien, Baltimore. S. 423–432.

CLEMENS VON ALEXANDRIEN (1875): Bibliothek der Kirchenväter. Hg. v. V. Thalhoffer. Kempten.

DALBERG, Fr. (1787): Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister. Mannheim.

DARWIN, Ch. (1871): Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl.

- EGGEBRECHT, R. (1983): Sprachmelodische und musikalische Forschungen im Kulturvergleich. Diss. Universität München.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1969): Grundriß der Vergleichenden Verhaltensforschung. München.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1984): Die Biologie des menschlichen Verhaltens. München, Zürich.
- EINSIEDLER, W. (1991): Das Spiel der Kinder. Bad Heilbrunn.
- GRAF, W. (1967): Biologische Wurzeln des Musikerlebens. Schriften des Vereins zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse in Wien. 107, 1–39.
- GRIMM, J. und W. (1905): Deutsches Wörterbuch. Leipzig.
- HAAS, H. und v. KIENLE, R. (o. J.): Lateinisch-deutsches Wörterbuch. Wiesbaden.
- HARRER, G. und H. (1985): Physiologische Auswirkungen der Musikrezeption. In: Bruhn, H., Oerter, R., Rösing, H. (Hg.): Musikpsychologie. München, Wien, Baltimore. S. 78–87.
- HASSENSTEIN, B. (1987): Verhaltensbiologie des Kindes. München, Zürich.
- HESSE, H. P. (1985): Psychophysik. In: Bruhn, H.; Oerter, R., Rösing, H. (Hg.): Musikpsychologie. München, Wien, Baltimore. S. 58–65.
- JOHANSEN, E. M. (1978): Betrogene Kinder. Eine Sozialgeschichte der Kindheit. Frankfurt
- KLUGE, Fr. und GÖTZE, A. (1951): Etymologisches Wörterbuch. Berlin.
- KOENIG, O. (1970): Kultur und Verhaltensforschung. München.
- KOENIG, O. (1975): Urmotiv Auge. München, Zürich.
- KOENIG, O. (1980): Tier und Mensch. Wien, München.
- KÖTTER, E. (1985): Musikpräferenzen. In: Bruhn, H., Oerter, R., Rösing, H. (Hg.): Musikpsychologie. München, Wien, Baltimore. S. 323–331.
- LEXER, M. (1876): Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Leipzig.
- LINDLAR, H. (Hg.) (1979): Meyers Handbuch der Musik. Mannheim, Wien, Zürich.
- NIETZSCHE, Fr. (1918): Werke. Bd. 5. Leipzig.
- PAUL, H. und BETZ, W. (1966): Deutsches Wörterbuch. Tübingen.
- PEKRUN, R. (1985): Musik und Emotion. In: Bruhn, H., Oerter, R., Rösing, H. (Hg.): Musikpsychologie. München, Wien, Baltimore. S. 180–188.
- PFROGNER, H. (1954): Musik. Freiburg.
- PLATON (1940): Sämtliche Werke. Bd. 2. Berlin.
- RICHTER, Chr. (1975): Musik als Spiel. Wolfenbüttel, Zürich.
- ROEDERER, J. G. (1984): The search for a survival value of music. Music Perception. 1, S. 350–356.
- RÖSING, H. (1985): Musikalische Ausdrucksmodelle. In: Bruhn, H., Oerter, R., Rösing, H. (Hg.): Musikpsychologie. München, Wien, Baltimore. S. 174–179.
- RÖSING, H. (1985): Musik als Alltagserscheinung. In: Bruhn, H., Oerter, R., Rösing, H. (Hg.): Musikpsychologie. München, Wien, Baltimore. S. 269–275.
- RÖSING, H. und ROEDERER, J. G. (1985): Musik in der Entwicklung der Menschheit. In: Bruhn, H., Oerter, R., Rösing, H. (Hg.): Musikpsychologie. München, Wien, Baltimore. S. 351–359.
- ROUSSEAU, J. J. (1762): Emil oder Über die Erziehung.
- SCHILLER, Fr. (1795): Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Zitiert nach Ausgabe Reclam, Stuttgart.
- SUPPAN, W. (1984): Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik. Mainz.
- TIECK, L. (1799): Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder.
- WAHRIG, G. (1975): Deutsches Wörterbuch. Gütersloh, Berlin, München, Wien.
- WELLEK, A. (1963): Musikpsychologie und Musikästhetik. Frankfurt am Main.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Matreier Gespräche - Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilheminenberg](#)

Jahr/Year: 1966

Band/Volume: [1996](#)

Autor(en)/Author(s): Liedtke Max

Artikel/Article: ["Ich spiele Geige" 69-83](#)