

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 27 (2003)

**Artikel:** "Aus der Seele" oder "Wie ein abgerichteter Vogel"? : Versuch über künstlerische Authentizität

**Autor:** Hoffmann-Axthelm, Dagmar

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-869074>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 31.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

„AUS DER SEELE“ ODER „WIE EIN ABGERICHTETER VOGEL“?

Versuch über künstlerische Authentizität

VON DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM

Carl Philipp Emanuel Bach schreibt in seinem *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* im Kapitel „Vom Vortrage“ diesen schönen Satz: „Aus der Seele muss man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“ Dazu gehöre ein „Freyheit, die alles slavische und maschinenmäßige ausschliesset.“<sup>1</sup>

Wir denken im Rahmen dieses Symposions unter anderem darüber nach, warum uns Alte Musik so nachhaltig beeindruckt, warum unsere nun 70 Jahre alte Schola Cantorum nach wie vor ein so begehrter Studienort für junge Studenten ist und warum sich Alte Musik im Vergleich zu zeitgenössischer so ungleich besser verkauft. „Authentizität“ ist im Zusammenhang mit der historisch informierten Aufführungspraxis – wir wissen es alle – zu einem befrachteten, wenn nicht gar überladenen Begriff geworden. Ich möchte ihm hier nicht weitere Lasten aufbürden, sondern zu unserem Fragenspektrum einen Beitrag aus der Blickrichtung der Tiefenpsychologie versuchen, wobei ich mich im weiten Spektrum der „künstlerischen Authentizität“ auf zwei Aspekte beschränken werde: Zum einen auf das Phänomen emotionaler „Echtheit“, zum anderen auf die gleichzeitige Aktivität verschiedener Sinne – auf die Synästhesie.

1.

Hier erweisen sich die Worte von Carl Philipp Emanuel Bach als willkommener Brückenschlag: Wenn wir hören, wir sollten nicht spielen „wie ein abgerichteter Vogel“, dann wissen wir auf eine tiefe, amüsierte, berührende Art, was Bach meint, und das liegt daran, dass er in uns verschiedene Sinnesebenen zum Leben bringt – oder anders ausgedrückt: dass er mit vier Wörtern in unserem Innern eine Bühne erschafft. Auf dieser Bühne sehen wir vielleicht einen rot-grün-gelb gefiederten, aufgeblasenen Kanarienvogel mit kugelrunden, angriffslustigen Augen, der in einem altmodisch geschweiften, goldenen Käfig hockt; wir hören schnarrende, stereotype Vokabeln, die unser Ohr kratzen, und wir mögen einen schalen Geschmack im Mund haben, weil die Bemühungen des Papageis uns – zumal bei wiederholtem Hören – unecht, aufgesetzt und angelernt schmecken.

Gleichzeitig beginnen mit Carl Philipp Emanuel Bachs Ausspruch auch die Schwierigkeiten. Denn: Was heißt „aus der Seele“ musizieren, was heißt „Seele“? Suchen wir Hilfe bei der psychologischen Fachwelt, so sehen wir uns bald enttäuscht. Denn wenn man meint, der Hauptgegenstand der Psychologie – zu Deutsch „Seelenkunde“ – sei eben dieses Phänomen, so wird man bald eines Besseren belehrt. Über Jahrhunderte war die Psychologie selbstverständlicher,

<sup>1</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Repr. Kassel etc. 1994, I, 119.

nicht eigens benannter Teilbestand der Theologie, und die „Seele“ war in diesem Kontext ein Objekt höchsten, heiß umkämpften Interesses. Dieses Interesse erlebte ein allmähliches Decrescendo, als sich die Seelenkunde seit dem 17. Jahrhundert langsam aber sicher in das Lehrgebäude der Philosophie einzuschleichen begann. Gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts emanzipierte sie sich dann auch hier und etablierte sich als eigenständige Disziplin. Es entstand eine Fachrichtung, die bestrebt war, sich vom Odor spekulativen Denkens zu befreien und die folgerichtig ihre neue Heimat unter dem Dach der Naturwissenschaften suchte und fand. In diesem Lehrgebäude fragt man bis heute vergeblich nach dem Raum, in dem die „Seele“ wohnt, und der Grund hierfür ist einleuchtend genug: In unserer westlichen Kultur hat das Wort „Seele“ nach wie vor eine metaphysische, ins Religiöse tendierende Aura, und die Psychologen, die es im Munde führten, sähen sich genau *dem* peinlichen Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit ausgesetzt, dem sie seit dem vorletzten Jahrhundert zu entkommen suchen.

Solche Abstinenz gilt interessanterweise nicht nur für die akademische Psychologie, sondern auch für fast alle großen psychotherapeutischen Schulen, von denen man ja eigentlich meinen sollte, sie seien als Hilfe für die an der Seele Erkrankten da. So vermeidet beispielsweise das gewaltige, von Sigmund Freud und seinen Nachfolgern errichtete Denkgebäude der orthodoxen Psychoanalyse nebst etlichen anverwandten Schulen den Ausdruck bis zur Unauffindbarkeit.<sup>2</sup> Stattdessen lassen diese Schulen lieber – wenn auch leicht gequält – vom „Es“, „Ich“ und „Über-Ich“, von der „Psyche“, vom „Selbst“ bzw. vom „Wahren“ resp. „Falschen Selbst“, vom „Ego“ oder von der „Persönlichkeit“ reden.<sup>3</sup>

Eine Ausnahme bildet die Psychologie der von Carl Gustav Jung begründeten Schule. C. G. Jung, zunächst bewundernder Schüler Freuds, wandelte sich nicht zuletzt wegen der zunehmend divergierenden Haltung beider Denker dem Spirituellen gegenüber zu Freuds Antipoden. Hielt Sigmund Freud strikt an seiner agnostischen, im Hinblick auf die „Psyche“ an der Physik sich orientierenden Haltung fest, so entwickelte Jung ein Lehrgebäude, das die Fragen nach den nicht durch Maß und Zahl nachweisbaren Anteilen der individuellen Persönlichkeit ins Zentrum stellte. Er suchte nach einer Psychologie, deren wesentliches Anliegen in der Erforschung dessen bestand, was er ohne jegliche Berührungsängste „Seele“ nannte. Hierbei wollte er individuelle Seelenanteile weder vorschnell auf religiöse Mächte projiziert noch durch den Intellekt wegrationalisiert wissen; vielmehr suchte er die Seele als das zu fassen, was dem menschlichen Leben Sinn verleiht, obgleich diese Qualität nur begrenzt

<sup>2</sup> Weder in dem streng freudianischen Kompendium *Das Vokabular der Psychoanalyse* von Jean Laplanche und Jean-Bernard Pontalis (Frankfurt/M. 1973) noch in dem weiter gefassten *Lehrbuch der psychoanalytischen Therapie* von Helmut Thomä und Horst Kächele (Berlin etc. 1985) findet das Wort Verwendung im Sinne eines Fachterminus.

<sup>3</sup> Eine genauere fachterminologische Differenzierung ist hier nicht angestrebt. Einen Überblick bieten u. a. Peter Kutter/Hermann Roskamp (Hg.), *Psychologie des Ich. Psychoanalytische Ich-Psychologie und ihre Anwendung*, Darmstadt 1974 (Wege der Forschung 259).

bewusstseinsfähig und schon gar nicht wissenschaftlich erfassbar ist. Er sagte: „Metaphysische Aussagen sind *Aussagen der Seele*, und darum sind sie psychologisch. Dem abendländischen Geist aber erscheint diese selbstverständliche Wahrheit entweder als zu selbstverständlich, indem er aus bekannten Ressentiments heraus der Aufklärung frönt, oder als unzulässige Negation der metaphysischen ‚Wahrheit‘ [...] Die ‚Seele‘ erscheint ihm [...] als etwas sehr Kleines, Minderwertiges, Persönliches, Subjektives [...]“<sup>4</sup>

Auch Jung weiß nicht, *was* die Seele ist, aber er schaut in den Spiegel und ahnt, dass sie denjenigen Ort im Menschen benennt, in dem Himmel und Hölle, Purgatorium und Fegefeuer beheimatet sind und so umschiffet er dieses *Etwas* in vielfältigem Mäander. Eine der Summen, die er zieht, betrifft die schöpferische Energie, von der er annimmt, sie sei in ihrer immateriellen und gleichwohl realen Existenz eine Seelenqualität: Die Seele „erschafft täglich die Wirklichkeit. Ich kann diese Tätigkeit mit keinem anderen Ausdruck als mit *Phantasie* bezeichnen. Die Phantasie ist ebenso Gefühl wie Gedanke, sie ist ebenso intuitiv wie empfindend. [...] Sie erscheint bald als uranfänglich, bald als letztes und kühnstes Produkt der Zusammenfassung alles Könnens. Die Phantasie erscheint mir daher als der deutlichste Ausdruck der spezifischen psychischen Aktivität. Sie ist vor allem die schöpferische Tätigkeit, aus der die Antworten auf alle beantwortbaren Fragen hervorgehen, sie ist die Mutter aller Möglichkeiten, in der [...] Innenwelt und Außenwelt lebendig verbunden sind“.<sup>5</sup>

Dem möchte ich hinzufügen, dass die Phantasie jener Welt zugehört, in der die unterschiedlichen Sinne einander berühren und sich gegenseitig verdichten; einer Welt, in der Klänge und Geräusche mit Farben und Gerüchen, mit Wärme- und Kälteempfindungen, mit Nebellandschaften oder Einkaufssilos, mit Sonnenschein oder Sturmböen verbunden werden können. In dieser Welt finden sich mühelos Inhalte einander zugeordnet, die unser wacher, erwachsener Intellekt gelernt hat, als unterschiedlich oder gar widersprüchlich zu klassifizieren und die er demgemäß in verschiedenartigen gedanklichen Ordnern ablegt. In der Welt der Phantasie heben sich solche Klassifikationen auf: Hier sind Tote lebendig, Menschen mutieren zu Tieren, Blinde können sehen, Vögel können sprechen, und jemand, der noch nie einen Ton Musik herausgebracht hat, singt plötzlich mit Engelszungen. Fast jeder Mensch, auch wenn er kein Künstler ist, kennt diese Welt aus seinen Träumen, und wenn wir Carl Gustav Jung darin folgen wollen, dass die in diesem Sinne verstandene Phantasie eine Tätigkeit der Seele ist, dann finden wir auch Worte für Carl Philipp Emanuel Bachs Diktum, der wahre Clavierist solle „aus der Seele“ spielen: Er soll mit seinem beseelten Spiel die Zuhörer aus der berechenbaren Welt ihres Alltags heraus und hinein in das faszinierende Reich ihres Seelenlebens führen, in ein Reich, in dem die Gesetze der Logik nicht das Maß aller Dinge sind.

<sup>4</sup> Carl Gustav Jung, „Psychologischer Kommentar zum Bardo Thödal“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 11, Olten etc. 1963; zit. nach Jolande Jacobi, *C.G. Jung – Mensch und Seele*, Olten 1971, 41.

<sup>5</sup> Ders., „Psychologische Typen“, *Gesammelte Werke* 6, Olten 1960; zit. nach Jolande Jacobi, op. cit., 33.

Diese Fähigkeit darf – würde ich denken – „künstlerische Authentizität“ genannt werden. Nicht die Darmsaite oder der Lederhammer macht sie aus, sondern der Brückenschlag des Künstlers zur Seelenlandschaft des Publikums. Das Publikum kommt ins Konzert, weil es sich diesen Brückenschlag erhofft – oder anders ausgedrückt: weil es mit der eigenen Authentizität in Kontakt kommen möchte; weil es die Begegnung mit ihr sucht, aber – anders als der Künstler – bei dieser Suche immer wieder vom Wege abkommt oder mit der Suche gar nicht erst beginnt.<sup>6</sup>

Der authentische Musiker ist für seine Hörer also neben anderem ein Seelenführer. Natürlich, mit seinem handwerklichen Können und seiner Fähigkeit, in Notenschrift chiffrierte Musik durch seine Interpretation zum klingenden Leben zu erwecken, appelliert er an den Kunstverstand seiner Hörer. In seiner Funktion als Seelenführer aber überschreitet er die Grenzen des Kunstverstandes. Denn der authentische Musiker hat neben seiner spezifischen Begabung und seinem handwerklichen Können seinem Publikum die Fähigkeit zu einer starken Konzentrationsfähigkeit auf die Welt der Synästhesie voraus, in der die Sinne einander durchdringen und eine andere Art von Wirklichkeit entsteht; der Künstler verfügt über einen Zugang zu dieser Wirklichkeit, die es ihm ermöglicht, immer wieder aus dieser tiefen Quelle zu schöpfen und andere an diesem Schöpfungsprozess teilhaben zu lassen. Gelingt eine solche musikalische Seelenführung, dann mag es zu jenen Glücksmomenten kommen, in denen Künstler und Publikum im Gleichklang schwingen, getragen von einer übereinstimmenden emotionalen Erfahrung.

## 2.

Die Möglichkeit zum Schwingen im Gleichklang setzt eine gemeinsame, schwingungsfähige Membran zwischen dem ausführenden Künstler und seinem Publikum voraus. Die Künstler nutzen diese Membran mit mehr Selbstverständlichkeit, aber wenn sie in ihren Zuhörern nicht gleichfalls angelegt wäre, könnte das Publikum die Impulse der Musiker weder aufnehmen noch beantworten.

Gemeinsames Erleben setzt gemeinsame Erfahrung, eine ähnliche Prägung voraus, und in der Tat: das *Erleben* und *Durchleben* einer synästhetischen Seinswirklichkeit ist Teil des Entwicklungsprozesses jedes einzelnen Menschen, der unter halbwegs normalen Verhältnissen aufgewachsen ist. Freilich, den Zeitabschnitt, innerhalb dessen wir diese Wirklichkeit erlebt und in uns aufgenommen haben, haben wir lange hinter uns gelassen. Ebenso, wie der Ort des „aus der Seele Spielens“ jenseits des fixierten Notentextes liegt, so stammt unsere synästhetische Prägung aus einer Zeit, zu der unser kognitives Gedächtnis – die sprachlich fassbare Erinnerung, der einordnende Verstand – noch gar nicht existierte.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Anthony Rooley, *Performance. Revealing the Orpheus within*, Shaftesbury 1990, vor allem Kapitel 2: „Some contemporary thoughts on the art“, 17–33.

Allen Menschen ist gemeinsam, dass sie geboren wurden, dass sie als Säuglinge extrem hilflos, schutzlos und abhängig von Schutz, Nahrung und Wärme gebenden Elternpersonen waren und dass sie erst etwa im zweiten Lebensjahr kognitive Strukturen zu entwickeln begannen, die es ermöglichten, Erlebtes als Erinnerung zu speichern. Aber vor dieser Zeit – beginnend mit unserer Geburt oder sogar mit unserem intrauterinen Leben – gab es viele Monate, Wochen, Tage und Nächte, viele Stunden mit ihren unendlich vielen Augenblicken, in denen sich uns eine reiche, seither tief in unserem Innern verankerte Lebenswirklichkeit erschlossen hat.

Bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts hielt man die Tatsache, dass wir an diese Zeit keine Erinnerungen haben, für einen Beweis dafür, dass Säuglinge kein eigenständiges Empfinden hätten, dass sie vielmehr passiv und ohne jede Eigeninitiative wären; man sah in ihnen kleine Autisten, die sich – wenn überhaupt – lediglich als Erweiterung des Mutterkörpers erlebten. Heute ist dieser Standpunkt – dank der Säuglingsforschung, die sich in den letzten 25 Jahren um den amerikanischen Kinderarzt Daniel Stern<sup>7</sup> etabliert hat – einem differenzierten Wissen um unsere früheste Lebenswirklichkeit gewichen. Dieses Wissen ist durch genaue Beobachtung – vielfach mit Hilfe der Videokamera – und durch Experimente mit Neugeborenen und Kleinkindern entstanden, die uns lehren, dass wir als winzige Babys zwar schwach und abhängig waren, dass wir aber von Anfang an eine Wahrnehmung von uns selbst als einer eigenständigen, auf Erforschung von uns und unserer Umgebung gerichteten Lebenswirklichkeit hatten. Weit davon entfernt, Autisten zu sein, verfügten wir offenkundig von Anfang an über eine vitale Neugier sowie über die Fähigkeit, unsere Bedürfnisse nach Nähe und Nahrung zu äußern und – ebenso wichtig – unserer Umwelt zu vermitteln, wann wir in Ruhe gelassen sein wollten, sei es, um zu schlafen oder um aktiv, aber ungestört die Welt zu erforschen.

Dies ist für unsere Fragestellung darum von Interesse, weil dieses frühe Erleben und Erforschen die Welt der Synästhesie – des Ineinanderverwobenseins der Sinne – sowie den offenen Gebrauch der Emotionen zum Gegenstand hat. Nach Erkenntnis der Säuglingsforschung ergründet das kleine Kind – wenn man es lässt – seine Umgebung eigenständig, und dabei geht es naturgemäß nicht systematisch vor, sondern es folgt dem, was seine Sinne ihm vermitteln. Wie einst Columbus reist es immer wieder in gänzlich unbekannte Territorien, und alles, was es dabei erlebt, geschieht zum ersten, zweiten oder dritten Mal.

Wir dürfen annehmen, dass diese Forschungsreisen für ein Kind Momente sind, die es hellwach, mit geballtem Staunen und ungebremster Neugier erlebt, Momente, in denen die Zeit still steht, die dem kleinen Menschen seine ganze Konzentrationsfähigkeit abverlangen und die er, waren sie spannend genug, in den Erfahrungsschatz seines Körper- und Seelengedächtnisses einreihen wird. Stellen wir uns vor: Das Kind liegt an einem sonnigen Sommermorgen

<sup>7</sup> Daniel Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart 1992.

in seinem Bettchen und erforscht mit seinem Mund das große Ohr seines schwarz-weiß gefleckten Lieblings-Stoffhundes. Das Ohr fühlt sich weich und wollig an, es schmeckt ein wenig säuerlich, riecht ein wenig dumpfig und was das Kind von ihm sehen kann, ist etwas Schwarzes, das an einer bestimmten Stelle weiß wird. Gleichzeitig hört es ein schmatzendes Geräusch, und vergnügt stellt es fest, dass es selber diese Laute beim Herumkauen auf dem Stoffohr verursacht. Das Kind weiß nicht, dass das weiche Päckchen in seinen Armen ein Stoffhund ist, und dass es ein Ohr ist, das es gerade in Arbeit hat. Es weiß auch nicht, dass der goldene, viereckige Fleck auf der weißen Wand den Sonnenschein reflektiert, der durch das gegenüberliegende Fenster hereinkommt. Und er weiß schließlich nicht, dass die leisen, silbrigen, unsichtbaren Klänge, die in der Luft schweben, von einem Cembalo stammen, auf dem jemand gerade im Nebenzimmer ein Präludium aus dem *Wohltemperierten Clavier* spielt. Alle seine Sinne sagen ihm aber, dass das an seinen Körper geschmiegte Päckchen weich und warm und wohlig ist und dass es ganz nah bei ihm ist. Wenn der oder die Kleine das Bündel loslässt, dann rutscht es vielleicht weg, aber das Kind kann hinrobben und das schwarz-weiße Ding wiederholen. Es merkt auch, dass die Dinge sich mit dem Sonnenfleck anders verhalten: Der ist unerreichbar und nicht zu beeinflussen, denn er wandert von allein durchs Zimmer, und irgendwann ist er verschwunden. Auch der Silberklang des Cembalos hört von allein auf, aber solange Stoffhund, Sonnenfleck und Silberklang zusammenspielen, mögen sie sich im Seelengedächtnis des Kindes als Dreiklang von körperlich erfahrener Wärme-, Klang- und Lichtfaszination niederlassen. Der Erwachsene, den es später mit besonderer Intensität zum Cembalo ziehen mag, weiß nicht, warum ihn dieser Klangcharakter so eigen berührt – sein Gedächtnis liefert ihm keine Protokolle für sein frühes Erleben. Und doch wird er nicht daran zweifeln, dass die Liebe zum Cembalo ein authentischer Teil seiner Persönlichkeit ist.

Mit anderen Worten: Die Welt, in die wir hineingeboren worden sind, besteht für das Baby mit seinen offenen Sinnen und seiner natürlichen Neugier aus Geräuschen, Klängen, Licht, Dunkel, Farben, Intensitäten, Wärme- und Kälteempfindungen, aus Weichem und Hartem, aus Gerüchen, Ecken und Kanten, aus Erreichbarem und Anfassbarem, aus Unerreichbarem und Unanfassbarem, aus Sichtbarem, Unsichtbarem und Hörbarem. In dieser Welt durchdringen die unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen einander auf vielfältige Weise, und sie gestalten sich als Wahrnehmungs- und Gefühlsmomente: Klänge können flimmern wie eine Kerze und damit Freude bewirken, sie können aber auch stechen wie eine Flamme, an der man sich verbrennt – und das tut weh; die Dunkelheit kann weich und Vertrauen erweckend sein wie ein Kissen, aber auch eiskalt und beängstigend wie eine Steinplatte; der Stoffhund stiftet mit seiner Weichheit und Nähe Sicherheit und Zufriedenheit, wenn er aber plötzlich weg ist – z.B., weil er aus dem Bett gefallen ist –, bleibt Verwirrung und Ratlosigkeit; und ein vertrautes Gesicht, das sich mit liebevollen Augen und weicher Stimme über das Kinderbett beugt, kann ein großes, warmes Glücksgefühl schenken, während ein gereizter Augenausdruck und ein gepresster Stimmklang Furcht und Verzweiflung zu bewirken vermögen.

## 3.

So viel zur Synästhesie. Was die zweite Komponente künstlerischer Authentizität betrifft, von der hier die Rede sein soll – die emotionalen Aufrichtigkeit –, so ist der Kosmos der frühen Kindheit eine Welt der überschaubaren Gefühle: Das Kind zeigt seine Freude ebenso offen wie seinen Schmerz und seine Angst, und diese Gefühle sind – anders als so oft im späteren Leben – nicht berechnend oder Projektionen, sondern sie entstehen aus einer im Hier und Jetzt erlebten Wirklichkeit. Im glücklichen Fall verstehen die erwachsenen Pflegepersonen den Grund für Angst und Schmerz, für Freude, Glück und Neugier: Im Falle schwieriger Gefühle werden sie das Baby in den Arm nehmen, es halten, wickeln, nähren, es mit freundlichen Wortmelodien trösten oder ihm ein Lied singen. Und wenn sie spüren, dass ihr Kind sich freut, dann werden die Eltern sich gleichfalls freuen und ihre Freude dem Kind zurückspiegeln. Eine solche klare Beantwortung der Grundaffekte bestätigt dem Kind die „Richtigkeit“ – um nicht zu sagen: die „Authentizität“ – der eigenen Existenz: Sie vermittelt ihm, dass es in der Welt willkommen ist und ein Recht darauf hat, so zu sein, wie es ist. Sie stärkt in ihm ein Grundgefühl dafür, die eigene Person ebenso wie die Welt sei auf einem Fundament von Sinn gebaut. Und auch wenn es vielen Menschen in ihrer frühen Kindheit nicht vergönnt war, von emotional ebenso starken wie klaren Eltern geprägt worden zu sein, so hat doch fast Jede und Jeder in seinem und ihrem Persönlichkeitsspektrum einen Anteil, der etwas von dieser frühen Wahrhaftigkeit, diesem tiefen Sinn ahnt und der sich mehr oder weniger danach sehnt, in Kontakt zu kommen mit der eigenen „Blauen Blume“, die dort irgendwo blüht.

Im Erwachsenenleben ist diese Sehnsuchtsregung notwendig, ist sie doch der Wegweiser zu jener vergessenen, im Unbewussten blühenden Blume. Schuld an diesem Vergessen ist das Faktum, dass die meisten von uns sprechen lernen wollten und sollten. Die Erkenntnis, dass man innere und äußere Zustände durch Buchstaben, Wörter und Sätze chiffrieren kann, ist im Rahmen der Persönlichkeitswerdung ein enorm wichtiger Entwicklungsschritt. Aber wie alle progressiven Schritte bedeutet er nicht nur Fortschritt, sondern auch Verlust. Denn vieles, was die dichte, reiche, emotionale Welt der Synästhesie bedingt, lässt sich durch die Sprache nicht oder nur unvollkommen ausdrücken. Die Sprache verlangt nach Logik, nach Klassifikation und Ordnung, und mit dem Erwerb dieser Fähigkeiten versinkt allmählich das frühe Atlantis des Grossen und Ganzen im Meer des Unbewussten. Mit zunehmender Sprachmächtigkeit zerfällt das frühkindliche nonverbale Zusammenspiel der Sinne, und auch die aus realem Geschehen heraus erwachsene Klarheit und Aufrichtigkeit des emotionalen Kontaktes wird zu einer Kategorie, über die man zu reden lernen kann, ohne dabei viel zu fühlen. Hören, Sehen, Schmecken, Riechen, Tasten – alles landet früher oder später in seinem je eigenen Schubfach, und die klaren Emotionen laufen Gefahr, durch sprachliche Symbolisierungen ersetzt und zerredet zu werden, so dass bei unglücklicher Entwicklung authentische Gefühle zwar ein Gegenstand der Diskussion sein können, aber nicht mehr gelebt werden.

Nicht so beim Künstler, der diesen Namen verdient – das ist zumindest meine Hypothese. Natürlich hat er seine – wahrscheinlich genetisch verankerte – spezifische Begabung, die ihn malen, musizieren, bildhauern oder schreiben lässt; aber er hat auch einen Kanal, der ihn mehr oder weniger direkt durch die Schichten von Sprache, Logik und Intellekt hindurch mit der alten Welt der Synästhesie und der emotionalen Klarheit verbindet. Wie er sich diesen Zugang erhalten hat, ist im einzelnen Fall sicher unterschiedlich. Eine Möglichkeit wäre damit gegeben, dass das Kind auf der Wachstumsebene, auf der es sprechen lernt – und das heißt auch: auf der es lernt, ICH und DU zu unterscheiden, NEIN zu sagen, sich abzugrenzen –, nicht ausreichend unterstützt wurde. Viele Eltern bekommen Schwierigkeiten, wenn ihre eben noch fügsamen Sprösslinge anfangen, sich in Selbstbehauptung zu üben. Sie empfinden ihr Kind als wichtigtuerisch und anmaßend, und sie rächen sich, indem sie es beschämen und ins Unrecht setzen. Ein Kind mit der Seele eines Fußballspielers wird wahrscheinlich lautstark protestieren und mit allen Mitteln dagegen ankicken. Ein Kind mit künstlerischer Veranlagung mag sich demgegenüber eher zurückziehen in seine Bilder- und Traumwelt, die belebt ist von unglücklichen Kindern, Feuer speienden Drachen und bösen Menschen, freundlichen Tieren, magischen Violinen und einem guten „lieben Gott“, der dafür sorgt, dass das Kind am Schluss (des Tagtraumes) eine berühmte, von allen geliebte und bewunderte Künstlerin wird. Wenn ein solcher Rückzug in die innere Traumwelt immer wieder notwendig ist, wird das irgendwann zum Lebensstil: Als Resultat mag ein zwischenmenschlich recht einsamer, innerpsychisch aber reich belebter Raum entstehen, in dem in der weiteren Entwicklung des betroffenen Menschen künstlerische Begabung und authentische Darstellungsfähigkeit zueinander finden. Wenn diese beiden mit dem Heranreifen der Persönlichkeit eine von Integrität, Intelligenz und Bereitschaft zu harter Arbeit gesteuerte Form erhalten, dann kann daraus ein die Außenwelt überzeugendes schöpferisches oder reproduktives Künstlertum erwachsen.

Wenn man aus dieser Perspektive einen Blick auf den verrufenen Begriff „Authentizität“ wirft, verliert er viel von seiner Schwammigkeit. Denn zwar ist er extrem korrumpierbar im Sinne der Vereinnahmung durch die jeweils herrschenden modischen Zeitströmungen. Im Kern aber benennt er etwas, was ein kostbarer Teil des menschlichen Potentials ist, und damit erweist er sich als konsensusfähig. Dies freilich nur unter der Voraussetzung, dass wir als die Besitzer solcher Kostbarkeit diesen Seelenanteil in uns erfühlen und als *den* Wegweiser nehmen, der er ist. Wer ihn, um nochmals C.G. Jung zu zitieren, als etwas „Kleines, Minderwertiges, Persönliches, Subjektives“ verachtet, betrügt sich in unserem Zeitalter der Polarisierung zwischen Fundamentalismus und spirituellem Vakuum um etwas, was uns geschenkt ist, damit wir es besitzen lernen: um den eigenen seelischen Kompass, um eine richtungweisende, ebenso relativierende wie ausgleichende, jedenfalls sinnstiftende Kraft.

Hört man „authentische“ Musiker – ob sie nun der Alte- oder der Neue-Musik-Szene oder beiden angehören – über Musik in ihrer Verflochtenheit von Innen und Außen sprechen, dann erlebt man beides: Ihre bildhafte, syn-

ästhetische, metaphernfreudige Sprache und ihren emotional unbewaffneten, aus der eigenen Wahrhaftigkeit gestalteten und gleichzeitig ehrfürchtigen Zugang zum musikalischen Werk – zwei Qualitäten, die naturgemäß häufig in ein und demselben Gedankengang miteinander verbunden sind. Vier dieser Künstlervoten möchte ich zitieren:

Anner Bylsma sagt über das „andere“ Publikum, über die Menschen, die sich nicht berieseln lassen wollen:

[...] die hören Cd's oder spielen selber Musik in der Nacht, wo es ruhig ist, wo die Zeit stillsteht. Die gehen auf den Inhalt der Musik ein, die möchten die innere Logik hören. [...] Ich will so komische Sachen machen – für die Leute in der Nacht. Das ist mein Publikum. Das ist meine Sache.<sup>8</sup>

Für Gidon Kremer stellt sich der eigene Anteil bei der Reproduktion eines Werkes so dar:

Was man selber machen kann, ist nur, zu versuchen, dem eigenen Gefühl, dem eigenen Ton, der eigenen Geste eine maximale Überzeugung zu verleihen. Was einem heute gelingt, ist dann sehr oft nicht wiederholbar, [...] weil diese Geste, wie jedes Wort, wie jeder Augenblick im Leben, nur den Wert eines fliegenden Vogels hat.<sup>9</sup>

Yehudi Menuhin findet zur Unterscheidung zwischen eigener innerer Wahrheit und äußerem Glamour ein Bild aus der Kulinarik:

Meine Mutter kam immer ganz stolz vom Markt zurück, wenn sie kleine, unscheinbare Äpfel gefunden hatte: sie wusste, dass die am besten schmecken. Wir konzentrieren uns auf das Äußere, das Hören aber ist ein innerlicher Prozess.<sup>10</sup>

Und auch Gustav Leonhardt führt uns in die Küche, wenn er die Beziehung zwischen Innen und Außen veranschaulicht:

Der ausübende Musiker hat Gewalt über das Äußere. Das Weitere, Essentielle, ist auch bei ihm nur Begabungssache. Das Vergessen aller Vorstudien bei der Aufführung ist eine Voraussetzung für die Wirkung, welche die Zuhörer erwarten [...]. Denn wenn ‚the proof of the pudding is in the eating‘, so sollen auch die Ausführenden schließlich essen und nicht nur schnüffelnd in der Küche bleiben. Der Wunsch nach diesen köstlichen Speisen führt Berufsmusiker natürlich erst in die Küche, aber nur, damit das Auftragen schließlich in der feinsten Art geschehen kann.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Urs Frauchiger, *Der eigene Ton*, Zürich 2000, 59f. Mein Dank gilt Andreas Wernli, der mich auf diese Quelle aufmerksam gemacht hat.

<sup>9</sup> Op. cit., 134.

<sup>10</sup> Op. Cit., 218.

<sup>11</sup> Christoph Wolff (Hg.), *Die Gegenwart der musikalischen Vergangenheit. Meisterwerke in der Dirigenten-Werkstatt*, Salzburg 1999, 30.

## 4.

Aus der hier eingenommenen Perspektive kann ich die anfangs angesprochene Frage nach der Marktfähigkeit Alter Musik freilich nur unzulänglich beantworten. Eines immerhin zeigt sich klar: Der Begriff „Authentizität“ als Chiffre für Historisch orientierte Aufführungspraxis stellt eine denkbar unglückliche Wortwahl dar. Niemand würde so großen, auf modernen Instrumenten praktizierenden Interpreten wie z.B. Heinz Holliger oder Gidon Kremer im Ernst „Authentizität“ im hier gemeinten Sinne absprechen. Was man vielleicht sagen kann, ist dies: In unserer Zeit, die das Hörerohr nicht nur mit unzähligen Aufnahmen ein und desselben Werkes bedenkt, sondern die uns per Knopfdruck im Wohnzimmer, wann immer wir wollen, ein 1000 Jahre umfassendes Repertoire zugänglich macht, ist die Auswahl an Werken größer, im beschriebenen Sinne „authentischer“ Kompositionen naturgemäß größer als in unserer gegenwärtigen Epoche. Im Übrigen sind es in der näheren oder fernerer Vergangenheit mehr oder weniger immer dieselben Kompositionen, die das große Publikum auf seiner Suche nach „Authentizität“ hören will: die Werke von Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner – *cum grano salis*. Es sind nun mal vor allem die ganz großen Musikergenien, die – ggf. Jahrhunderte überspannend – auch heute noch den Weg zu unseren sinneshungrigen Seelen finden.

Bach ist seit seiner Wiederentdeckung nicht mehr aus unseren Kirchen und Konzertsälen wegzudenken, Mozart und Beethoven sind nie in der geschichtlichen Versenkung verschwunden, sondern haben durch die Zeiten hindurch das Musikleben substantiell bestimmt. Jede Zeit aber hat diesen Werken mit ihrer je eigenen Interpretation den Stempel dessen aufgedrückt, was ihr daran als „authentisch“ galt, d.h. was ihre eigene Lebenswirklichkeit spiegelte.

Die Karajan-Ära mit ihren aus heutiger Sicht stromlinienförmigen Interpretationen half denen, die sie erlebt und geliebt haben, wahrscheinlich dabei, sich angesichts des Kriegs-Entsetzens und des Nachkriegs-Elends zu trösten oder es zu verdrängen. In unserer aktuellen Lebenswirklichkeit erscheint uns jene philharmonische Glätte langweilig, und das mag damit zusammenhängen, dass sich in unserer Gegenwart die Probleme verschoben haben. Wir müssen oder wollen ohne einige existentielle Ingredienzien des Lebens auskommen: ohne wirkliche Individualität, ohne eigentlichen Atem, ohne echte Pausen, ohne spirituelle Konzepte, ohne sichtbare Krankheit und ohne spürbaren Tod. Da schiene es mir nur natürlich, wenn wir – vielleicht unbewusst – in unseren Interpretationen eben *den* Schattenflächen begegnen möchten, die wir aus unserem Alltag aussortiert haben; und dies mit Tönen und Klängen, die sich voneinander unterscheiden, die sich Zeit nehmen bei ihrer Entstehung und ihrem Verklingen, die sich verweigern oder übermütig überschäumen, die schön oder hässlich, temperiert oder falsch klingen können; mit Tönen und Klängen, die ihre besonders sensible Sprachfähigkeit (nicht nur) dem Schwingen von Holz und Darm verdanken und die in ihrer je eigenen Klangkörperlichkeit Geschichten erzählen von Mühe und Arbeit, von Schmerz, Wut und dem schwarzen Nichts, von Freude, Glück und Seeligkeit.