

1. ÜBERLEGUNGEN ZUM AURABEGRIFF – VON DER AURA ZUM AURATISCHEN

Der Aurabegriff findet sich hauptsächlich in der esoterischen Literatur, in der er eine mystische, magiegeladene Ausstrahlung (von Menschen, Plätzen oder Gegenständen) bezeichnet. „Auserwählte“, so heißt es da, seien in der Lage, die Aura zu sehen oder zu spüren, und aus den Rückschlüssen darüber Ratschläge zu geben. Abgesehen von dem wohl nur schwer zu erbringenden Beweis seitens der Esoteriker bietet dieser Aurabegriff keine Möglichkeit (außer einer mystisch-magischen), die Wirkungen zu beschreiben, die in dieser Arbeit von Interesse sind. Offensichtlich entfaltet Popmusik bei einer großen Masse von Menschen eine sich ähnelnde Wirkung, nicht *nur* bei wenigen Auserwählten. Und natürlich wurde diese Wirkung nicht von Engeln, Kobolden oder Feen eingepflanzt, sondern von der Popkultur selbst. Im Zweifelsfall zwar auch von cleveren Marketingagenturen, aber hier muss man wohl ebenso die Mithilfe des Übernatürlichen ausschließen.¹³

Signifikanterweise hat sich die Kunsttheorie ebenfalls des Aurabegriffs angenommen und ihn, auch wenn der Kern durchaus weiterhin unnahbare Züge trägt, entmystifiziert. Diese Aura innerhalb der Kunsttheorie ist im Zusammenspiel zwischen Kunstwerk und Wahrnehmung desselben zu sehen, auch spielen gesellschaftliche Tendenzen hier eine Rolle.

Einer der bekanntesten Aufsätze zur Aura in der Kunsttheorie, Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, der in der Einleitung schon zitiert ist, bezieht sich auf den Bereich der bildenden Kunst, der Fotografie und den des Films. Das Feld der Musik wird leider ausgelassen, aber das liegt auch auf der Hand, weil die Musikwissenschaft lange Zeit bestimmte Wirkungen der Musik in der tonalen Analyse selbst zu finden glaubte.

¹³ Empfehlenswert in diesem Zusammenhang: Randi, James: *Lexikon der übersinnlichen Phänomene*, München 2001.

Dur und Moll wurden (und werden oft noch) als Wirkungsträger angesehen, was natürlich nur zum Teil gelten kann, und selbst dann bleibt die Frage offen, woher diese Wirkungen *eigentlich* kommen.¹⁴ Aber aus genau diesem Grund schien früher ein Begriff wie der der Aura für die Musik nicht notwendig.

Spätestens seit der Auflösung der Tonalität in der Musik und der Entwicklung von übergreifenden Musikformen muss aber auch die Kunsttheorie auf die Musik anwendbar werden. So kann zum Beispiel ein bestimmter *Sound* musikalisch nur noch schwer notiert oder in Worten vermittelt werden, es scheint eher eine ästhetisch-soziale Bewertung angebracht:

„Es bleibt festzuhalten, dass Sound über den rein klanglich-musikalischen Bereich hinauszuweisen vermag, weil er in vielen Fällen durch dieselben grundlegenden image schemas [!] des Fühlsinns metaphorisch erfahren wird wie Gesellschaftliches, Zwischenmenschliches und Persönliches.“¹⁵

Trotzdem sind die kunsttheoretischen Versuche einer Erklärung unzureichend für diese Arbeit, da sie in ihrer Sicht eingeschränkt sind durch die Zeit und die Umstände ihrer Entstehung. So können einige Schlüsse erst Jahrzehnte nach den Veröffentlichungen gezogen werden, z.B. beschreibt auch Benjamin eine Entwicklung, deren Ende für ihn selber schwer absehbar war. Außerdem liegt, wie in der Einleitung gezeigt, das Problem der Rekursion im Aurabegriff, dem sich auch der Theoretiker nur annähern kann, selbst. Dabei besteht immer die Gefahr, dass die eigene Subjektivität den Aurabegriff infiziert.

Für unsere Untersuchung müssen wir daher feststellen, dass der eigentliche Kern des Aurabegriffes nicht klar definiert werden kann, dass aber durchaus etwas *Aura-haftes* in der Wahrnehmung der Musik selbst begründet liegt, was sich ähnlich beschrieben in den Abhandlungen der Kunsttheoretiker findet und auch auf die Musik angewandt werden kann.

¹⁴ So ist es oft noch Streitthema, inwieweit die Wahrnehmung von „konsonanten“ Klängen genetisch oder eben sozial bedingt ist.

¹⁵ Pfleiderer, Martin: *Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff*, in: Phleps, Thomas / Von Appen, Ralf (Hg.): *Pop Sounds*, a.a.O., Seite 28

Daher ist in dieser Arbeit hauptsächlich vom „Auratischen“ die Rede, womit ein Wahrnehmungsphänomen des Menschen bezeichnet werden kann, das aber einer endgültigen Auradefinition entbehrt.

Man kann dem *Auratischen* Eigenschaften zuordnen, so wie man einem kostbaren Metall in Ringform die Eigenschaften „schön“, „glänzend“ und „viel zu teuer, um es meiner Frau zu kaufen“ zuordnen kann, ohne etwas über die Ursache dieser Eigenschaften im kleinsten Zusammenhang zu wissen. *Während also der Kern unserer Sache die Aura im Sinne Benjamins sein soll, die kaum zu fassen ist, soll ihre Wirkung auf uns „das Auratische“ genannt werden.*

Gleichgestellt mit dem Auratischen soll in dieser Arbeit auch der Begriff des *Atmosphärischen* sein, wie er von Gernot Böhme geprägt wurde, da er die gleiche Sachlage um eine sozial-aktive Komponente, das *Machen* von Atmosphären, erweitert.¹⁶ Wenn Böhme also von ästhetischen Phänomenen spricht, die seinem Atmosphärenbegriff zu Grunde liegen, finden sich diese ebenso im Aurabegriff. Die Parallelen beider Gedankengänge sind offensichtlich und werden im Vergleich folgender Auszüge deutlich:

„An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“¹⁷

„Das Läuten verklingt –
der Blütenduft steigt herauf,
das ist der Abend.

Dieses Haiku nach Matsuo Bashō¹ soll mein Thema einführen: das Atmosphärische.“¹⁸

Auch bei Adorno finden wir die Idee des Zusammenhangs zwischen Aura und Atmosphäre:

¹⁶ Dazu mehr in Kapitelabschnitt 1.1.1.

¹⁷ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., Seite 15

¹⁸ Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995, Seite 66

„Was hier Aura heißt, ist der künstlerischen Erfahrung vertraut unter dem Namen der Atmosphäre des Kunstwerkes als dessen, wodurch der Zusammenhang seiner Momente über diese hinausweist, [!] und jedes einzelne Moment über sich hinausweisen läßt. [!]“¹⁹

Die Ästhetisierung erscheint also selbst als ein *aktiver* Prozess *am* bzw. *mit dem* Auratischen.²⁰ Für diese Arbeit ist es daher wichtig hinzunehmen, dass ein nicht zu trennender Zusammenhang zwischen Auratischem und Ästhetik existiert, der seinen Ursprung in der Wahrnehmung des Menschen findet. In einem späteren Kapitel wird daher auch auf die Ästhetisierung von Popmusik durch die Popkultur eingegangen, implizierend, dass damit ein auratischer Prozess im Sinne dieser Arbeit gemeint ist.

1.1 Das Auratische als Wahrnehmungsphänomen

Popmusik kann im Benjaminschen Sinne eigentlich gar keine Aura mit sich bringen, denn ihr muss jegliche auratische Qualität durch ihren Reproduktionscharakter abgesprochen werden:

„Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus.“²¹

Diese Sichtweise Benjamins ist aus der persönlichen Erfahrung eines Menschen zu sehen, der mit vollkommen neuen, innovativen Verbreitungsformen konfrontiert wurde, die so bisher nicht einmal im Ansatz existiert hatten, und deren politischer Mißbrauch auf deutlichste Weise zutage trat:

¹⁹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, Seite 408

²⁰ Da hier komplizierte gesellschaftliche Rückkopplungen erfolgen, ist eine eindeutige Trennung oft nicht sinnvoll bzw. möglich.

²¹ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., Seite 13

„Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.“²²

Wie der Titel der Arbeit zeigt, bin ich aber sehr wohl der Meinung, dass Popmusik auratische Wirkungen entfaltet, und Benjamins Sicht kann so eng in diesem Fall nicht gelten bei einem Kunstgut, das nur durch seine Massenanfertigung (und Massenakzeptanz) anfängt, eines zu sein.

Wenn also Benjamins eher kunsttheoretische Herangehensweise nicht auf Anhub bei dem quasi immateriellen Objekt Popmusik greifen kann, so muss man das Auratische erst einmal herunterbrechen auf seine Qualitäten als Wahrnehmungsphänomen, um später anhand von Beispielen prüfen zu können, ob Benjamins Ansätze vielleicht doch anwendbar sind.²³ Mit anderen Worten: Wenn klar ist, was dem Auratischen zugrunde liegt, kann auch das theoretische Gerüst dahinter Anwendung finden, sogar in zweifelhaften Fällen, weil der Begriff erweitert wurde.

Ich möchte daher näher auf zwei Überlegungen eingehen, die das Auratische für uns greifbarer machen sollen und einen rein wahrnehmungstheoretischen Aspekt der Aura aufzeigen. Dies hat den Vorteil, dass aus Benjamins „Etwas“ eine definierte Schnittmenge wird, die für diese Arbeit besser angewandt werden kann. Natürlich können die gewonnenen Erkenntnisse auch auf andere Bereiche übertragen werden. Inhaltlich wird im Folgenden ein Indizienbeweis geführt, da die Ursachen, die in Form der Hypothese des Auratischen als Wahrnehmungsphänomen aufgezeigt werden, in der „Black Box“ des menschlichen Bewusstseins zu finden sind.

²² Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., Seite 42

²³ Dies geschieht in Kapitelabschnitt 3.2.

1.1.1 Der sozialisationsbedingte Anteil des Auratischen

In welchem sozialen Gefüge ein Mensch aufwächst, ist entscheidend für seine spätere soziale und moralische Auffassungsgabe. Was ein Mensch geschmacklich gut und was er schlecht findet, scheint zwar oft vom Betrachtungsgegenstand selbst auszugehen, ist aber in Wahrheit durch die Erziehung und Sozialisation vorgegeben. Dieser sozialisationsbedingte Aspekt findet sich in diesem Beispiel zum Musikgeschmack von Kindern:

„Mit dem musikalischen Geschmack von Kindern befasst sich ebenfalls eine Arbeit von Blyler. Er kommt zu dem einleuchtenden [!] aber auch relativ undifferenzierten Ergebnis, daß [!] die Versuchspersonen die in der Schule gelernten Lieder sehr häufig als ihre Lieblingslieder bezeichnen (vgl. Blyler, 1957).“²⁴

Wenn Sozialisation den Prozess der Eingliederung des Menschen in die Gesellschaft darstellt, dann müssen dabei zwangsläufig wichtige Normen und Werte, seien sie ästhetischer oder rein praktischer Natur, an den Menschen herangetragen werden, die gesellschaftliche Relevanz besitzen.

Dabei handelt es sich nicht automatisch um einen von außen gesteuerten Ablauf, d.h. eine bewusste Übermittlung von Werten und Wichtigkeiten. Ebenso kann der werdende Mensch durch unbewusst wahrgenommene oder noch im Mutterleib erfahrene Reize geprägt werden.

Die Wirkung dieser Prägungen nimmt großen Einfluss auf die Entwicklung des Menschen, und nicht nur sein Charakter wird dadurch geformt. Sogar einige körperliche Fähigkeiten können sich erst durch eine entsprechende „Aktivierung“ von außen entfalten, wobei der Zeitpunkt der Einflussnahme entscheidend ist:

²⁴ Minkenberg, Hubert: *Das Musikerleben von Kindern im Alter von fünf bis zehn Jahren. Eine Längsschnittuntersuchung als Basis für die Erforschung von abweichender Musikrezeption*, Frankfurt am Main 1991, Seite 42

„Von denjenigen befragten Musikern, bei denen die erste musikalische Erziehung schon im Alter von 2-4 Jahren stattgefunden hatte, besaßen 93 % absolutes Gehör. Wurde die Ausbildung mit 4-6 Jahren begonnen, waren es nur noch 68 %. Beim Einsetzen der Ausbildung mit 7-9 Jahren sinkt der Anteil auf 42 % und fällt steil auf 6 %, wenn die erste musikalische Erziehung erst im Alter von 12-14 Jahren stattfand.“²⁵

Für das Verständnis des sozialisationsbedingten Anteils des Auratischen ist diese Kenntnis über die Einflussnahme auf den Menschen entscheidend. Allerdings geht die Entwicklung weit über die oben angedeuteten körperlichen Prozesse hinaus, denn, wie man an Horst-Peter Hesses Ausführungen sehen kann, nimmt der Einfluss auf die körperliche Entwicklung rasch ab.

Für uns sind daher hauptsächlich die Werte und Vorstellungen von Interesse, die den Menschen auch noch *nach* seiner weitestgehend abgeschlossenen körperlichen Entwicklung beeinflussen können. Und diese sind allesamt sozialer Natur, bzw. Produkt eines Denkprozesses, der sich auf soziale Hintergründe zurückführen lassen kann. So lässt sich am Beispiel der afrikanischen Musik sehen, wie stark das soziale Gefüge auf die Musiktradierung einwirkt:

„Die Strukturen in der afrikanischen Musik stellen Gebrauchsweisen dar, die man sich durch aktive Teilnahme aneignet, von Generation zu Generation mündlich überliefert und angewandt, geändert und erweitert von den späteren Generationen.“²⁶

Gernot Böhme sieht in der Vermittlung von ästhetischen Werten ebenfalls einen aktiven Prozess, der der Gesellschaft immanent ist:

„Die ästhetische Arbeit besteht darin, Dingen, Umgebungen oder auch dem Menschen selbst solche Eigenschaften zu geben, die von ihnen etwas ausgehen lassen. D.h. es geht darum, durch Arbeit am Gegenstand Atmosphären zu *machen*. Diese Art von Arbeit finden wir überall.“²⁷

²⁵ Hesse, Horst-Peter: *Musik und Emotion*, a.a.O., Seite 64

²⁶ Nketia, Joseph H. Kwabena: *Die Musik Afrikas*, Wilhelmshaven 1991, Seite 144

²⁷ Böhme, Gernot: *Atmosphäre*, a.a.O., Seite 35

Hier wird deutlich, dass das auratische Empfinden, oder um mit Böhme zu sprechen, das atmosphärische Empfinden, in hohem Maße von den Aktionen des Menschen abhängig ist.

Was Böhme mit „Atmosphären *machen*“ bezeichnet, ist demnach Teil der Sozialisation und der kulturellen Entwicklung. Auch bei Benjamin lassen sich Indizien für einen sozialisationsbedingten Anteil des Auratischen finden, die Benjamin hauptsächlich auf den rituellen, archaischen Gebrauchswert des Kunstwerkes zurückführt. Das Kunstwerk ist dabei Teil des Rituals und damit in seiner Wertigkeit soziologisch bedingt:

„Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß [!] diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst⁷. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.*“²⁸

In Hinblick auf ein grundlegendes Sozialbedürfnis des Menschen kann man aus den Aussagen der beiden Autoren schlussfolgern, dass der sozialisationsbedingte Auraanteil für den Menschen einen großen Wertanteil des Betrachtungsgegenstandes ausmachen muss. Ebenso wichtig scheint allerdings in diesem Zusammenhang der Aspekt des „Atmosphären *machen*“.

Was Böhme hier beschreibt, ist ein Umstand, der zwar autonom ablaufen kann, aber durch die Erkenntnis desselben auch zur „Aurabildung“ genutzt werden kann, als *aktiver* Prozess. Das kann sich kulturell in einer „Vererbung“ (= Weitergabe) von bestimmten ästhetischen Geschmacksmustern zeigen, die Generationen überdauern und in diesem Sinne, sofern man von einer Art geschmacklicher Evolution reden kann, die sozial-evolutionär erfolgreichen Ästhetiken sind:

²⁸ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., Seite 16

„Unsere eigene Art ist es, die wirklich zeigt, wessen die kulturelle Evolution fähig ist. [...] Mode bei Kleidung und Kost, Zeremonien und Brauchtum, Kunst und Architektur, Ingenieurwesen und Technologie – sie alle entwickeln sich im Verlauf der geschichtlichen Zeit auf eine Art und Weise, die wie gewaltig beschleunigte genetische Evolution aussieht, in Wirklichkeit jedoch nichts mit genetischer Evolution zu tun hat. Doch wie bei der genetischen Evolution kann die Veränderung progressiv sein.“²⁹

(Die Evolution soll allerdings erst im folgenden Kapitelabschnitt eine Rolle spielen und zwar in ihrer bekannten Form, in der die Gene eine große Rolle spielen. Worauf Dawkins allerdings hinaus will, ist nicht trivial: die Geschmacksmuster des auratischen Empfindens sind einem *kulturellen* Evolutionsprozess ausgesetzt.)

Wie oben festgestellt, soll Ästhetisierung in dieser Arbeit als auratischer Prozess verstanden werden, denn die aktive Gestaltung von ästhetischem Empfinden ist ein solcher. Man könnte sogar sagen, dass durch die Ästhetisierung das Auratische entsteht. Dies ist für uns später noch von immenser Relevanz und soll hier am Beispiel der religiös motivierten Kunst erläutert werden:

Ein handwerklich einwandfrei gefertigtes christliches Kreuz entfaltet im entsprechenden Kulturkreis seine Wirkung kaum durch die bloße Darstellung eines Gekreuzigten. Vielmehr zieht es seine auratische Wirkung aus den einem Großteil der Bevölkerung bekannten Geschichten, Mythen, Legenden und Wundererzählungen. All diese kulturell-sozial bedingten, individuell erfahrenen Glaubensansätze werden auf das Kreuz übertragen, geradezu projiziert, und geben dem Kreuz eine auratische Wirkung, die es als reines Objekt im Sinne von handwerklicher Kunst nicht hat.

²⁹ Dawkins, Richard: *Das egoistische Gen*, Berlin 1978, Seite 224. Dawkins entwickelt hier das Konzept der „Meme“ als kulturelle Gegenstücke zu den Genen. Meme sind kulturelle Inhalte, die sich innerhalb der Kultur „reproduzieren“, manche erfolgreich, andere sind zum Scheitern verurteilt. Dabei durchlaufen sie ähnliche Prozesse, wie die Gene in der Evolution, z.B. Mutation, also Veränderung. Vgl. dazu auch: Dawkins, Richard: *Das egoistische Gen*, a.a.O., Seite 223 bis 237.

Natürlich besitzt das handwerkliche Objekt ebenfalls eine auratische Wirkung (z.B. durch das verwendete Material), die aber weit von dieser religiös angelegten entfernt ist.³⁰

Was nun aber das „*Machen*“ von Atmosphären angeht, hat sich innerhalb der christlichen Religionen die (katholische) Kirche jahrhundertlang verantwortlich gezeigt. So wurden archäologische Artefakte über die Bistümer als Reliquien verteilt und halfen (und helfen) durch ihre *gemachte* auratische Wirkung, die Macht der Kirche zu stärken. Und auch der Einfluss der Kirche auf die musikalischen Entwicklungen war natürlich dieser Machterhaltung durch Aurabildung zuzuschreiben. Denn die Kirche hatte das Potential der Wirkung bestimmter Musiken längst verinnerlicht, so wie andere Machthaber in der vorchristlichen Geschichte, und verfolgte streng das Prinzip: Was einen potentiell zerstören kann, muss man kontrollieren:

„Bereits die antiken Ideologien über Musik sprechen der Musik eine Macht zu, die ihr über die Beeinflussung des einzelnen Menschen und über Wunderwirkungen wie den Zusammenbruch von Mauern (Jericho) hinaus auch den Umsturz der herrschenden politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse zutrauen. [...] So bietet denn auch die europäische Musikgeschichte eine Fülle an Beispielen für einen konkret politisch-ideologischen Gebrauch der Musik, neben Krönungsmessen, Begräbnismotetten, Ratswahlkantaten vor allem natürlich Lieder, deren Texte auf direkte politische Wirkung zielen.“³¹

(Die „politische Wirkung“ im Kontext der Kirche ist natürlich die Verknüpfung des Musikalischen mit dem Mystisch-Transzendenten, das den Menschen einlullend von der Macht der Kirche überzeugt, durch die Verbindung von Musik und Kirchenraum, Kirchengemeinde, Kirchenlegende. Das Ergebnis ist der Unmündige, Glaubende.)

³⁰ Diese dem Kreuz „innewohnende“ auratische Wirkung müsste man vermutlich von Menschen erfragen, die einem komplett anderen Kulturkreis entstammen und idealerweise keine Kenntnisse über die religiöse Bedeutung eines Kreuzes haben.

³¹ Phleps, Thomas: *Musik und Ideologie*, in: Bruhn, Herbert / Oerter, Rolf / Rösing, Helmut (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 1993, Seite 95

Dass die Aura nicht immer vom Objekt selbst ausgehen muss, sondern eben „gemacht“ sein kann, also dem Objekt aufgedrückt wird, kann man auch an dem Umstand ablesen, dass in großen internationalen Museen aus Gründen der Sicherheit oft nur Duplikate ausgestellt werden, was aus gutem Grund (nämlich Besucherzahlen aufrecht zu erhalten) selten an die Öffentlichkeit getragen wird.

Dass diese in ihrer Wirkung der des Originals in nichts nachstehen, liegt an der Erwartungshaltung der Betrachter, die wiederum aurabildend ist. Auch hier werden Geschichten, Zeitungsartikel und Legenden (man denke z.B. an Van Goghs Ohr³² oder all die Spekulationen über das Lächeln der Mona Lisa³³) auf den Betrachtungsgegenstand projiziert.

Es spielt also keine große Rolle, ob der kultische Gegenstand auch *für* den kultischen Zweck geschaffen wurde, er wird *durch* diesen vereinnahmt. Auf die Spitze wird dieser Vorgang getrieben, wenn Alltagsgegenstände zum Götzen ernannt werden. So zwingt im Film die Trinkflasche des vermeintlichen Messias Brian eine ganze Gruppe Menschen vor übereifriger Demut auf die Knie.³⁴

In der bildenden Kunst findet sich eine ähnliche Praxis z.B. bei Marcel Duchamp³⁵ oder Andy Warhol³⁶. Hier entwickelt sich letzten Endes die auratische Wirkung aus den Reaktionen der Betrachter, d.h. die empfundene Provokation führt gesellschaftlich zu den Entwicklungen, die dann tatsächlich aurabildend sind. Es entsteht hier die Fragestellung des Betrachters, ob, wie und vor allen Dingen *warum* der nun als Kunst präsentierte Alltagsgegenstand eine Qualität über seinen vorherigen Gebrauch hinaus entwickelt haben soll.

³² Vincent Willem van Gogh, niederländischer Maler. Geb. am 30. März 1853 bei Breda, Freitod am 29. Juli 1890 in Auvers-sur-Oise. Vgl. Brockhaus. Die Enzyklopädie, Leipzig 2001, Band 8.

³³ Berühmtes Gemälde von Leonarda da Vinci. Geb. am 15. April 1452 in Vinci (Florenz), gest. am 2. Mai 1519 in Amboise. Vgl. Brockhaus. Die Enzyklopädie, a.a.O., Band 13.

³⁴ Vgl. Jones, Terry (Regie): *Monty Python's Life of Brian*, GB 1979 (Film).

³⁵ Henri-Robert-Marcel Duchamp, französischer Maler und Objektkünstler. Geb. am 28. Juli 1887 in Blainville-Crevon, gest. am 2. Oktober 1968 Neuilly-sur-Seine. Vgl. Brockhaus. Die Enzyklopädie, a.a.O., Band 5.

³⁶ Amerikanischer Künstler. Geb. als Andrew Warhola am 6. August 1928 in Pittsburgh, gest. am 22. Februar 1987 in New York. Vgl. Brockhaus. Die Enzyklopädie, a.a.O., Band 23.

Auf die Popmusik bezogen kommt in Addition zu den bisher dargestellten aurabildenden Mechanismen noch ein anderer großer Bereich zum Tragen, nämlich der der sozialen Meinungsgestaltung. Dieser ist im Prinzip nicht unähnlich den Effekten, die in Bezug auf die Alltagsgegenstände beschrieben wurden, vielleicht nur im privateren Rahmen, ohne Kunstgalerien und Kuratoren: Kann sich ein „Alphamännchen“ innerhalb einer Gruppe für einen Titel begeistern, hat dies Auswirkungen auf die restlichen Gruppenmitglieder. Hier lässt sich ein Beispiel des *Machens* von Atmosphären im popmusikalischen Kontext im Beruf des *song pluggers*³⁷ finden, der für die *Meinungsmache* in den Gruppen zuständig war:

„Die Tätigkeit des *song pluggers* in der amerikanischen Musikindustrie bestand hauptsächlich darin, eine solche Massensuggestion künstlich zu erzeugen, indem man Leute anwarb, die sich gegen Bezahlung lautstark für einen bestimmten Song begeistern sollten. Geling es den wenigen, die Mehrheit anzustecken, wollten auch die übrigen an der Affektsteigerung der Masse teilhaben, und so breitete sich das Feuer aus und verwandelte sich in bare Münze.“³⁸

Alle bisher beschriebenen sozialen Prozesse laufen jedoch für das Individuum im Normalfall unbewusst ab und können deswegen von diesem in ihrer Wirkung nicht direkt als fremdbestimmt erkannt werden. Darum werden sie zum Teil des Betrachtungsgegenstandes im Bewusstsein des Betrachters. Das charakterisiert den sozialisationsbedingten Anteil des Auratischen.

1.1.2 Der evolutionsgenetische Anteil des Auratischen

Während die sozialen Grundlagen des auratischen Empfindens nun dargelegt sind, muss noch auf einen weit tieferliegenden Anteil eingegangen werden. Nämlich den Anteil, den wahrzunehmen dem Menschen seit seiner Geburt mit auf den Weg geben ist.

³⁷ Eine ähnliche Berufsgruppe bilden die *Radioplugger*. Vgl. Drummond, Bill / Cauty, Jimmy (a.k.a. The KLF): *Das Handbuch. Der schnelle Weg zum Nr.1 Hit*, Berlin 1998, Seite 92 ff.

³⁸ Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann: *Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik*, Darmstadt 1989, Seite 48

Da der menschliche Geist die Grundlage jeder Wahrnehmung ist, ist er auch der Sitz der ästhetischen Bewertung. Als Teil unseres Körpers kann aber auch das Bewusstsein selbst sich nicht frei machen von gewissen biologischen Vorgaben, die sozusagen systemimmanent sind:

„Hinsichtlich auf die Struktur des Körpers wäre es erstaunlich, wenn die Psyche das einzige biologische Phänomen wäre, das nicht deutliche Spuren seiner Entwicklungsgeschichte aufwiese, und daß [!] diese Merkmale gerade mit der Instinktgrundlage in nächster Beziehung stehen, entspricht durchaus der Wahrscheinlichkeit.“³⁹

In diesem Kapitelabschnitt soll daher dargestellt werden, dass die ästhetischen Empfindungen des Menschen auch Teil dieses genetisch-evolutionären Prozesses sind. Die auratische Wahrnehmung von Musik muss dementsprechend zum Teil in den biologischen Grundlagen zu finden sein. Hinter jedem genetisch festgehaltenen Merkmal steht dessen Durchsetzung im Evolutionsprozess, die immer mit einem höheren Überleben derjenigen einhergeht, denen eine bestimmte Fähigkeit einen Vorteil verschafft.⁴⁰

Wenn also ein Teil der auratischen Wahrnehmung genetisch bedingt sein soll, muss man sich fragen, wieso die Fähigkeit, das Auratische wahrzunehmen, ein Überleben begünstigen sollte.

Hier spielt ein Netzwerk von genetischen Entwicklungen eine Rolle, deren Summe die Grundlage dessen ist, was den genetisch-evolutionären Anteil des Auratischen ausmacht. Was die Musik angeht, kann ein Teil dieser Grundlage durchaus direkt aus der im vorherigen Kapitelabschnitt angesprochenen gemeinschaftlichen Ritualfunktion auf die evolutionstechnische Ebene übertragen werden:

³⁹ Jung, C. G.: *Grundwerk Band 2. Archetyp und Unbewusstes*, Olten 1984, Seite 43

⁴⁰ Die Evolutionstheorie von Charles Darwin kann wohl als bekannt vorausgesetzt werden. Vgl. auch: Dawkins, Richard: *Das egoistische Gen*, a.a.O., Seite 1 ff.

„Noch wesentlicher für den evolutionären Erfolg von Musik könnte allerdings eine andere Eigenschaft gewesen sein: ‚Musik ist immer etwas Gemeinschaftliches, und gemeinschaftliche Aktivitäten stärken den Zusammenhalt einer Gruppe‘, sagt Altenmüller. Singen beispielsweise sorgt dafür, dass sich Menschen "emotional synchronisieren" - eine unverzichtbare Voraussetzung für gemeinsames Handeln, das wiederum unabdingbar für das Überleben in schweren Zeiten war.“⁴¹

Dennoch gehen ästhetische Empfindungen über die sozialen Funktionen des Betrachtungsgegenstandes hinaus. Der einzelne Mensch ist schließlich auch in der Lage, sich mit einem Kunstwerk oder Musikstück allein auseinanderzusetzen. Vermutlich sprechen einige Arten von Kunst einen natur-behafteten Kern im menschlichen Bewusstsein an, dessen Vorhandensein nicht unbedingt bewiesen, aber evolutionstheoretisch begründet werden kann. Man muss sich dabei trotzdem vor Augen führen, dass der menschliche Geist in diesem Zusammenhang durchaus zu Selbstbetrug neigt:

„Aus der evolutionären Geschichte geht eindeutig hervor, daß [!] das Bewußtsein [!] kein Fenster zum Geist ist und auch nicht sein kann. Es ist vielmehr ein Erzeugnis des Geistes, das seinem Entwurf nach helfen soll, unser physisches Überleben zu sichern, wenn es sich in der weiteren Evolution auch eher zu einem Störfaktor entwickelte. Ursprünglich mit einem wunderbaren Mechanismus zum Aufspüren von grundlegenden Notsituationen und zum Reagieren auf sie ausgestattet, wurde es durch eine Kette von evolutionären Zufällen und Koinzidenzen hauptsächlich zu einem Mechanismus, welcher dubiose Geschichten mit dem Ziel erfindet, ein überflüssiges und völlig unzutreffendes Ich-Empfinden zu verteidigen.“⁴²

Solange ein Mensch mit Ohren und Sinneszellen geboren wird, kann er Schallwellen wahrnehmen, Bilder bestaunen, Kälte spüren usw.

⁴¹ SPIEGEL ONLINE Wissenschaft: *Evolution: Singen bringt Menschen Überlebensvorteil*, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,501895,00.html> (25.02.2008), zitiert wird hier Eckart Altenmüller.

⁴² Claxton, Guy: *Die Macht der Selbsttäuschung. Der gesunde Menschenverstand und andere Irrtümer*, München 1997, Seite 203

Um nicht noch einen tieferen Bereich der Philosophie berühren zu müssen, sollte hier davon ausgegangen werden, dass die Verarbeitung der Reizsignale bei jedem Menschen in etwa gleich abläuft, da die Voraussetzungen dieselben sind, sofern kein körperlicher Mangel besteht.

Die subjektive *Bewertung* dieser Reize zeigen natürlich die Ausführungen des vorangegangenen Kapitelabschnitts, sofern eine soziologisch bedingte „angelernte“ Auswertung stattfindet. Andererseits werden Reize aber auch rein genetisch bedingt verarbeitet (was überhaupt erst ein Funktionieren der Körpersinne ermöglicht) und es ergibt Sinn, die Frage zu stellen, ob das auch ästhetische Bewertungen betreffen kann. Diese Problematik soll im Folgenden erörtert werden.

Betrachten wir Kunstwerke in ihrer räumlichen Wirkung, stellen wir fest, dass diese mit ihrer Umgebung eine Wechselwirkung eingehen. Besonders Kunstwerke, die einen Großteil ihrer Wirkung durch den Raum bekommen, haben eine starke Wirkung auf den Menschen. Künstler wie der Engländer Henry Moore⁴³ oder auch Christo⁴⁴ machen diese natürliche Raumwirkung direkt zum künstlerischen Prinzip.

Mögliche evolutionstheoretische Erklärungen für diese Wirkung lassen sich leicht finden: Ein Gefühl von Ruhe und Heimat ist natürlich nützlich, wenn es darum geht, eine Gemeinschaft an einem Ort zu halten. Genauso wie man sich vorstellen kann, dass schöne (grüne Wiesen, Wasserstätten) Landschaften auch Nahrung und Unterkunft implizieren können. Beides notwendige Voraussetzungen für das Überleben des einzelnen Menschen.⁴⁵

⁴³ Englischer Bildhauer. Geb. am 30. Juli 1898 in Castleford, gest. am 31. August 1986 in Much Hadham. Vgl. Brockhaus. Die Enzyklopädie, a.a.O., Band 15.

⁴⁴ Teil des bulg.-franz. Künstlerpaares „Christo und Jeanne-Claude“. Geb. am 13. Juni 1935 als Christo Vladimirov Javacheff in Gebrowo. Vgl. Brockhaus. Die Enzyklopädie, a.a.O., Band 4.

⁴⁵ Oft wird die Evolutionstheorie missverständlich auf das Fortbestehen von Gruppen (Arten) bezogen, wie Richard Dawkins aber darstellt ist eigentlich das Überleben des Einzelnen der evolutionäre Antrieb. Daher spreche ich im Sinne von Dawkins vom einzelnen Menschen. Vgl. Dawkins, Richard: *Das egoistische Gen*, a.a.O., Seite 1 ff.

Der Mensch neigt aufgrund seiner Körperlichkeit dazu, Wahrgenommenes zu sich selbst in Beziehung zu setzen. Daher können manche der räumlichen Aspekte auch auf die Musik übertragen werden, da diese automatisch im Raum stattfindet:

„Man kann [...] beispielsweise einen Ton quasi wie ein Insekt durch den Raum schwirren lassen. Das pointiert die Räumlichkeit von Musik, macht aber noch nicht das Grundphänomen deutlich. Dieses besteht darin, daß [!] jeder Ton räumlich ist, auch wenn er nicht lokalisiert werden kann, auch wenn er den ganzen Raum füllt. Auf das *Wie* des Erfüllens kommt es an, auf die räumliche Gestalt, in der ein Ton präsent ist. Schon unsere Tonbezeichnungen *hoch* und *tief* sind ja nicht von der üblichen Notation abgeleitet, sondern artikulieren einen synästhetischen Charakter der Töne, durch den sie in eine Beziehung zu unserer leiblichen Präsenz kommen.“⁴⁶

Dabei nimmt der Mensch die Musik im Raum nicht analytisch wahr, sondern auf einer metaphysischen Ebene, eben der auratischen Ebene, so wie es auch für das Kunstwerk gilt. Diese Art des Sich-selbst-in-Beziehung-setzens ist natürlich für den Menschen erst durch die Manifestation eines „Ich“-Gefühls im eigenen Geiste möglich geworden:

„Die mystische Erfahrung ist also nicht eine Sache der »Addition« sondern der »Subtraktion«, insbesondere der Subtraktion des Ich-Empfindens vom Wahrnehmungsprozess. Wo das Ich-System zuvor gewohnheitsmäßig die Erfahrungen durch seine eigenen Wünsche und Ängste verfälscht hat, geschieht dies plötzlich nicht mehr.“⁴⁷

Man kann daher feststellen, dass die evolutionäre Entwicklung des menschlichen Geistes, bedingt durch all die Umstände, denen der Mensch sich in seiner Entwicklung ausgesetzt sah, auf ein ästhetisches Empfinden hinauslaufen musste:

⁴⁶ Böhme, Gernot: *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern vor Stuttgart 1998, Seite 77

⁴⁷ Claxton, Guy: *Die Macht der Selbsttäuschung*, a.a.O., Seite 303

„Die ästhetischen Bedürfnisse des Menschen sind aus der Funktionslust der Sinnesorgane entstanden, sie haben sich im Laufe der Kulturentwicklung verfeinert und zum Sinn für Schönheit sowie zum Gestaltungsdrang entwickelt. Ästhetische Gefühle bilden die Stellungnahme der Persönlichkeit zu Wahrnehmungsinhalten.“⁴⁸

Diese „*Stellungnahme der Persönlichkeit zu Wahrnehmungsinhalten*“ bildet die Grundlage für Wahrnehmungsverschiebungen, die dem Menschen sein eigenes Dasein sinnerfüllter erscheinen lassen. Nehmen wir das Beispiel einer Kerze, deren gewisse ästhetische Wirkung man nicht verneinen kann, wenn sie einen dunklen Raum flackernd erhellt. Woher aber mag die ästhetische Wirkung der Kerze kommen, solange sie nicht soziokulturell begründet ist?

Evolutionstechnisch mag die Antwort in erster Linie in der überlebenswichtigen Funktion von Feuer liegen, verbunden mit der Versammlung um eine Feuerstelle. Möglicherweise hat die Natur sich also eines „kleinen Tricks“ bedient und dem Menschen ein ästhetisches Gefühl für eine Feuerstelle mit auf den evolutionären Weg gegeben. Ebensogut vorstellbar ist auch die Übertragung vom Empfinden göttlicher Mystik auf Licht im Allgemeinen. So war der Urmensch den Sternen und Lichtblitzen ausgesetzt, deren Ursprung er nicht durch seine Anwesenheit zu erklären in der Lage war. Auf das Licht wurde eine Idee des Göttlichen übertragen,⁴⁹ die sich, aus der Notwendigkeit des Geistes sich die Welt zu erklären, möglicherweise ins menschliche Genom geschlichen hat.⁵⁰ Ähnliches gilt für mystische Vorstellungen und Erfahrungen im allgemeinen, die alle einen ähnlichen Kern berühren:

⁴⁸ Hesse, Horst-Peter: *Musik und Emotion*, a.a.O., Seite 101

⁴⁹ Ich möchte hier nicht tiefer gehen, aufgrund der üppigen Thematik. Vorstellungen von Gottwesen in Himmelskörpern finden sich durchweg in fast allen (polytheistischen) Religionen.

⁵⁰ Beweise das Genom betreffend kann ich hier leider nicht liefern, da bisher meines Wissens keine Gensequenz eindeutig einem „Gotterfahren“ zugeordnet werden konnte.

„Und so hält der Mythos den einzelnen Menschen zum staunenden Innehalten an, zur Hingabe an den kleinen Ausschnitt von Wirklichkeit, der sich in menschlicher Erfahrung zeigt. Wir tragen dieses Erbe in den tieferen Schichten des Bewußtseins [!] in uns. Der Mythos ist das Muster von Welterfahrung, in dem wir ganz selbstverständlich leben und wahrnehmen, ohne uns dessen bewußt [!] zu sein, daß [!] es sich um *ein* mögliches Erfahrungsmodell handelt, neben dem andere existieren.“⁵¹

Was in diesem Fall für die Wahrnehmung von Licht gilt, mag ebenfalls für musikalische Beispiele Verwendung finden, denn die Klänge, die der Mensch wahrgenommen hat, als er selbst noch nicht gesprochen, gesungen oder sonstwie musiziert hat, waren Klänge aus der Natur, viele davon, wie z.B. Windgeräusche, waren mit Sicherheit nicht eindeutig zuzuordnen. Blitz und Donner müssen durch die Synthese von Licht und Krach eine besonders starke Wirkung auf den frühen Menschen gehabt haben.

Es ist möglich, dass bestimmte bedrohliche Klänge, z.B. der Schrei eines Raubtieres, mit dem Gefühl für Angst oder Flucht im menschlichen Genom „verbunden“ wurden, da das Individuum, das zufällig über die Verbindung „Wahrnehmung Schrei => Flucht“ verfügte, einen Überlebensvorteil hatte. In unserer säbelzahn timerfreien Umwelt könnte ein ähnlicher Klang dann, sofern sich das Genom durchsetzen konnte, ein Unbehagen auslösen, dessen Ursprung logisch nicht nachvollziehbar wäre, was im Schluss zu einer ästhetischen Bewertung der Wirkung des Klanges führt. Eine Bewertung, die das Auratische im Klang bezeichnet und durch ihre Nicht-Nachvollziehbarkeit die mystischen Züge tragen würde, die das Auratische ausmachen. Dies ist der evolutionsgenetische Anteil des Auratischen.

Es muss angemerkt werden, dass das menschliche Genom erst seit kurzem partiell entschlüsselt ist und die Untersuchungen desselben sich eher darauf konzentrieren herauszufinden, welches Gen für welches körperliche Merkmal codiert oder welche Krankheiten durch bestimmte genetische Abnormalitäten bedingt sind.

⁵¹ Von Brück, Michael: *Mythos als Resonanz*, in: Henze, Hans Werner (Hg.): *Musik und Mythos. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik V*, Frankfurt am Main 1999, Seite 31

Welches Gen die Augenfarbe bestimmt, kann z.B. durch den Vergleich der Genome von Menschen mit verschiedenen Augenfarben herausgefunden werden.

Wodurch würde man aber im Vergleich des Genoms das ästhetische Empfinden unterscheiden können, wenn es durch so viele äußere Faktoren mitbestimmt ist? Und wie wären Ergebnisse diesbezüglich zu bewerten? Ein Arm sollte im Vergleich zum restlichen Körper eine bestimmte Länge besitzen, eine Abweichung davon wäre als Anomalie zu betrachten. Aber wie das ästhetische Empfinden „zu sein hat“, ist wiederum Teil einer ästhetischen Bewertung, die Teil des ästhetischen Empfindens ist, usw. (Hier begegnet uns wieder das Problem der Rekursion.)

Vielleicht ist eine genaue Lokalisation von Empfindungen über die reinen Sinnesreize hinaus auch gar nicht möglich.

1.2 Konklusion

Hat man das Auratische erst einmal vom schwammigen Begriff des „Etwas“ befreit und auf die beiden Eckpfeiler Sozialisation und Evolution reduziert, erhält man ein viel klareres Bild von seiner eigentlichen Beschaffenheit: Das Auratische ist eben kein mystisches, automatisch anwesendes Qualitätsmerkmal von Kunst, in welche viel Arbeit hereingesteckt wurde, sondern die Schnittmenge der Ergebnisse eines aktiven Prozesses („Atmosphären *machen*“, Rituale) und der genetisch-bedingten Ursachen (Selektion, Evolution), denen alle Menschen unterworfen sind.

Natürlich beinhaltet diese Definition, *dass jeder Betrachtungsgegenstand automatisch eine auratische Wirkung mit sich bringen muss*, wenn ein Mensch ihn wahrnimmt, was demzufolge glücklicherweise ebenfalls für die Popmusik gilt.

Diese Wirkung kann allerdings so unbedeutend gering sein, dass sie nicht wahrgenommen oder als „natürlich“ interpretiert wird, z.B. bei einer als schön empfundenen Landschaft.⁵² Erst, wenn eine gewisse Menge an auratischen Aspekten zusammenkommt, scheint das Objekt der Betrachtung seine individuell-ästhetische Wirkung auf den Betrachtenden auszuüben.

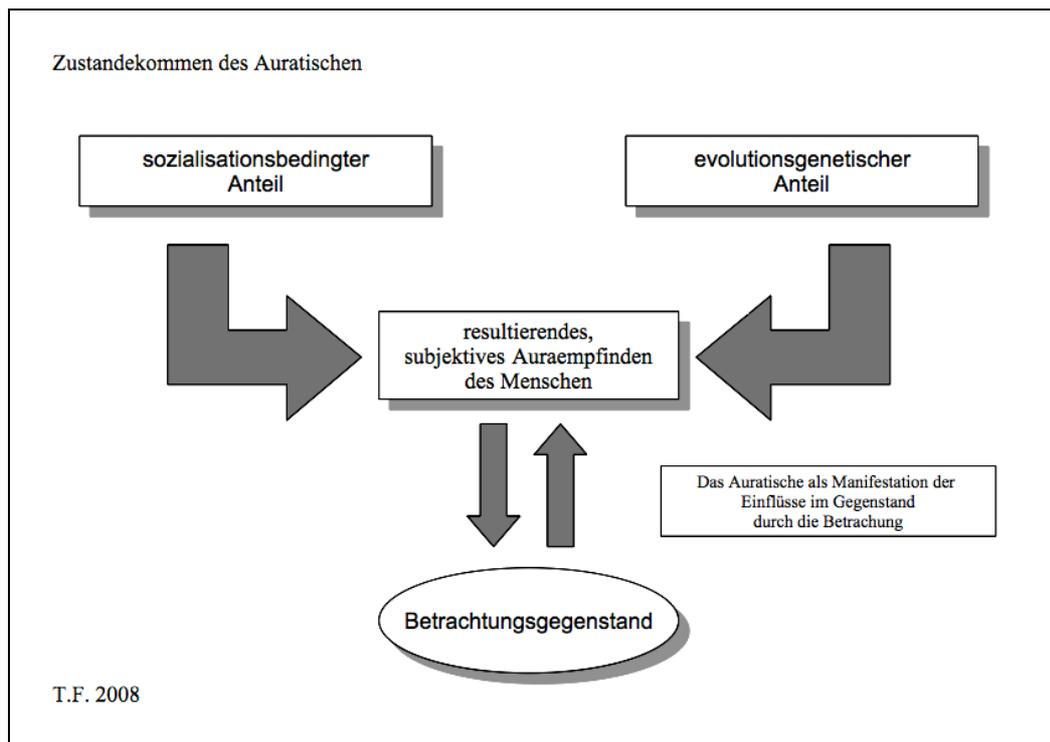


Abbildung 1 - Zustandekommen des Auratischen, Grafik erstellt mit NeoOffice 2.1

Hiermit lässt sich vielleicht auch erklären, warum eine Raumpflegerin ein Beuyssches Kunstwerk bei der Ausübung ihrer Pflicht zerstört⁵³, während ein Kunstkennner darin einen Wert über das Material hinaus zu erkennen glaubt und ein Dritter sich fragt, ob man nicht eine ordentliche Menge Pausenbrote damit hätte schmieren können.

⁵² Die subjektiv empfundene Schönheit einer Landschaft wird normalerweise ja nicht hinterfragt, sondern als „naturgegeben“ betrachtet, wie sich ja auch bei Benjamin zeigt. Vgl. dazu abermals: Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a.a.O., Seite 15.

⁵³ Gemeint ist die „Fettecke“ von Joseph Beuys, ein aus Butter hergestelltes Kunstobjekt, berühmt geworden nach der sehr gewissenhaften Entfernung durch eine Reinigungskraft. Vgl. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie: Fettecke, <http://de.wikipedia.org/wiki/Fettecke> (26.03.2008).

Für den Komponisten ist das Wissen um die beschriebenen unterschiedlichen Wirkungen von großem Interesse, denn sie befähigen ihn, das Auratische in den eigenen Kompositionen zu erkennen, zu bewerten und auch gestalterisch einzusetzen.