

# VIRUS

Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin

21

Schwerpunkt: Musik und Medizin

Herausgegeben von Maria Heidegger, Marina Hilber,  
Milijana Pavlović



Leipziger Universitätsverlag 2022

---

Marie Louise Herzfeld-Schild

# **Musikalische Madeleines im Wandel der Zeit. Konzepte von Erinnerung und ästhetisch-emotionalem Musikerleben seit dem 18. Jahrhundert\***

---

## **English Title**

Musical Madeleines through the Ages. Concepts of Memory and Aesthetic-Emotional Music Experiences since the 18<sup>th</sup> Century

## **Summary**

A musical Proust effect refers to a situation in which music transports us back to a whole-bodied felt experience from our past. This article traces concepts of this effect, here heuristically called “musical madeleines”, in the history of science since the 18<sup>th</sup> century and shows how both its explanations and its evaluations have changed over the decades in relation to contemporary medical, psychological and musical knowledge. The historical focus is on 18<sup>th</sup>-century physiology and 19<sup>th</sup>-century psychophysics, with Ernst Anton Nicolai’s *Die Verbindung der Musik mit der Arzneigelahrtheit* (1745) and Gustav Theodor Fechner’s *Vorschule der Ästhetik* (1876) serving as main examples. These historical accounts are framed by some reflections on empirical music research today and some suggestions for a cultural-historical embedding in the history of medicine, emotions and music in general and in the discourses on programme music versus absolute music in particular.

## **Keywords**

Proust effect, music and memory, music and emotions, 18<sup>th</sup>-century physiology, 19<sup>th</sup>-century psychophysics, empirical music aesthetics

---

\* Eine frühere Version dieses Textes wurde im Dezember 2021 im Rahmen der Lecture Series der Forschungsgruppe „Histories of Music, Mind, and Body“ am Max-Planck-Institut für Empirische Ästhetik (Frankfurt a. M.) vorgelesen. Für Anmerkungen und Anregungen bedanke ich mich ganz herzlich bei den Teilnehmer\*innen der anschließenden Diskussion.

Article accepted for publication after external peer review (double-blind).

## Einleitung

„[Meine Mutter] ließ darauf eines jener dicken ovalen Sandtörtchen holen, die man ‚Madeleine‘ nennt und die aussehen, als habe man als Form dafür die gefächerte Schale einer St.-Jakobs-Muschel benutzt. Gleich darauf führte ich, bedrückt durch den trüben Tag und die Aussicht auf den traurigen folgenden, einen Löffel Tee mit dem aufgeweichten kleinen Stück Madeleine darin an die Lippen. In der Sekunde nun, als dieser mit dem Kuchengeschmack gemischte Schluck Tee meinen Gaumen berührte, zuckte ich zusammen und war wie gebannt durch etwas Ungewöhnliches, das sich in mir vollzog. Ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb, hatte mich durchströmt. Mit einem Schlage waren mir die Wechselfälle des Lebens gleichgültig, seine Katastrophen zu harmlosen Mißgeschicken, seine Kürze zu einem bloßen Trug unsrer Sinne geworden; es vollzog sich damit in mir, was sonst die Liebe vermag, gleichzeitig aber fühlte ich mich von einer köstlichen Substanz erfüllt: oder diese Substanz war vielmehr nicht in mir, sondern ich war sie selbst. Ich hatte aufgehört mich mittelmaßig, zufallsbedingt, sterblich zu fühlen. Woher strömte diese mächtige Freude mir zu? Ich fühlte, daß sie mit dem Geschmack des Tees und des Kuchens in Verbindung stand, aber darüber hinausging und von ganz anderer Wesensart war. Woher kam sie mir? Was bedeutete sie? Wo konnte ich sie fassen? [...] Und dann mit einem Male war die Erinnerung da. Der Geschmack war der jener Madeleine, die mir am Sonntagmorgen in Combray [...] sobald ich ihr in ihrem Zimmer guten Morgen sagte, meine Tante Léonie anbot, nachdem sie sie in ihren schwarzen oder Lindenblütentee getaucht hatte.“<sup>1</sup>

Als Marcel Proust auf der Suche nach der verlorenen Zeit mit der berühmten Madeleine seine Kindheit wiedererschmeckte, schenkte er der breit-interdisziplinär und in ihrer Relevanz ungebrochenen Erinnerungsforschung einen Terminus Technicus: Als sogenannter Proust- oder, seltener, auch Madeleine-Effekt werden heutzutage solche Phänomene bezeichnet, bei denen Sinnesstimuli auf scheinbar unwillkürliche Weise ein lebhaftes emotionales Erinnern von Erlebnissen aus der Vergangenheit evozieren.<sup>2</sup>

Wie wir dem Eingangszitat entnehmen können, stimulierte die Madeleine bei Proust den Geschmacks- und Geruchssinn, bevor eine starke emotionale und ganzkörperlich wahrgenommene Erinnerungserfahrung eintrat.<sup>3</sup> Für den Hörsinn, und um den wird es in meinem Beitrag

1 Marcel PROUST, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 1 (Frankfurt am Main 1979), 63–67.

2 Mit dieser Begriffsbestimmung beziehe ich mich auf Cretien VAN CAMPEN, *The Proust Effect. The Senses as Doorways to Lost Memories* (Oxford 2014), doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199685875.001.0001, 47: „In order to avoid confusion, I define the Proust effect here as an involuntary, sensory-induced, vivid and emotional reliving of events from the past.“

3 Intuitiv legt die Umgangssprache zur Beschreibung solcher Erfahrungen Begriffe wie „Reaktion“ oder „Zustand“ nahe. Prousts eigene literarische Beschreibung jedoch deckt sich in erstaunlichem Maße mit neuesten Ansätzen der kulturwissenschaftlichen Emotionsforschung, die Emotionen nicht (nur) als passiv-reagierend, sondern auch als aktiv-agierend versteht und als verkörperte „emotionale Praktiken“ konzeptualisiert hat, siehe: Monique SCHEER, *Are Emotions A Kind Of Practice (And Is That What Makes Them Have A History)? A Bourdieuan Approach To Understanding Emotion*, in: *History and Theory* 51/2 (2012), 193–220, doi.org/10.1111/j.1468-2303.2012.00621.x. Denn keineswegs überkommt die Erinnerung den Protagonisten Marcel „einfach so“. Vielmehr erfährt dieser zunächst ein Glücksgefühl, das er sich selbst nicht erklären kann. Erst durch bewusstes und sorgsam durchgeführtes, aktives Schritt-für-Schritt-Zurückgehen zum Moment des ersten Bissens/Schlucks schafft er es, die konkrete Erinnerung freizulegen. Zumeist wird der Proust-Effekt in Definitionen jedoch verkürzt dargestellt, ohne dass diesem aktiven Anteil besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

insbesondere gehen, entspräche eine solche Madeleine einer Musik, die uns – wenn wir sie hören und/oder machen – ganzkörperlich-gefühl in ein Erlebnis aus unserer Vergangenheit versetzt. Dabei gehe ich konzeptuell davon aus, dass bei diesem Phänomen die musikalisch-induzierte Erinnerung und das ästhetisch-emotionale Musikerleben<sup>4</sup> quasi deckungsgleich werden, und zwar sowohl hinsichtlich der zeitlichen als auch der verkörperten Erfahrung. Unter diesen Vorzeichen ist es nicht verwunderlich, dass sich insbesondere die empirische Forschung zu Musik und Emotion außerordentlich interessiert daran zeigt, den Madeleine-Effekt besser verstehen zu lernen.

Emotionale Dimensionen des Zusammenspiels von Musik und Erinnerung sind seit Ende des 20. Jahrhunderts vermehrt in den Fokus der interdisziplinären systematischen Musikforschung gerückt. Die Neurowissenschaften erforschen den Zusammenhang von Musik, Emotionen und Erinnerung mit immer komplexer werdenden bildgebenden und elektrophysiologischen Verfahren, die Musikpsychologie erweitert sie unter anderem um psychobiologische und biochemische Aspekte, und die Musiktherapie zeigt vor allem in der Arbeit mit Demenzkranken große Erfolge.<sup>5</sup> Trotz aller Anstrengungen ist es jedoch bis heute nicht gelungen, ein konsistentes Bild davon zu geben, was bei einem „musikalischen Madeleine-Effekt“ genau passiert. Die kulturhistorisch ausgerichtete Musikforschung, der sich mein Beitrag disziplinar zuordnet, kann einer solchen empirischen Forschung weder Substanzielles hinzufügen noch selbst eine konsistente Erklärung präsentieren. Sie kann aber reflektierendes Bewusstsein schaffen, das nicht nur Positionierung und Einschätzung erleichtern, sondern den empirischen Wissenschaften vielleicht sogar wegweisende Inspiration für weitere Forschungsansätze bieten kann.

Es muss allerdings betont werden, dass die explizite Verbindung von Musik, Emotionen und Erinnerung auch in den Kulturwissenschaften ein bisher fast unbestelltes Feld ist. Dies gilt für die kulturgeschichtliche Musikforschung ebenso wie für die Emotionsgeschichte und für die Erinnerungsforschung. Thomas Marks betont in seiner *Emotional History of Musical Sigh-Compositions during the Thirty Years War*<sup>6</sup> zu Recht: „While it is true that some musicologists [...] have adopted approaches and methodologies from the history of emotions in their work, many have not yet examined what this body of literature [from the History of Emotions] might offer to the discipline“.<sup>7</sup> Wie Marks ebenso richtig bemerkt, lässt sich diese Beobachtung umkehren, denn „emotions historians have also been reticent to comprehensively engage with sound and music as sources of emotion’s history“.<sup>8</sup>

Vergleichbares lässt sich über die kulturgeschichtliche Forschung zu Musik und Erinnerung sagen. Während das akademische Feld der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung seit den 1990er Jahren stark gewachsen ist, spielt die Musik darin bisher nur eine sehr unter-

---

4 Wenn in diesem Beitrag von „ästhetisch“ die Rede ist, so verwende ich diesen Begriff durchgängig wertneutral im Sinne Alexander Gottlieb Baumgartens, der in seiner *Aesthetica* von 1750 die Ästhetik als Lehre von den Sinnenwahrnehmungen bestimmte.

5 Einen guten Überblick geben Günther BERNATZKY u. a., Musikhören bei Depression und Demenz. Von der Hirnforschung zur klinischen Anwendung, in: Ders. / Gunter Kreutz, Hg., Musik und Medizin. Chancen für Therapie, Prävention und Bildung (Wien 2015), 85–97, doi.org/10.1007/978-3-7091-1599-2.

6 Thomas MARKS, *Sighs of the German People. An Emotional History of Musical Sigh-Compositions during the Thirty Years War (1618–1648)*, Dissertation (City University New York 2019), [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/3022](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3022).

7 Ebd., 19–20.

8 Ebd., 20.

geordnete Rolle – und, wiederum, *vice versa*. Die Musikwissenschaftlerin Melanie Unselde hat in mehreren Publikationen auf diese Forschungslücke hingewiesen und sowohl die enorme Bedeutung von Musik als Gedächtnismedium als auch ihren großen Einfluss auf die Erinnerung hervorgehoben.<sup>9</sup> Schon 2006 hat sie einen „memorik-sensibilisierten“<sup>10</sup> Ansatz für die Musikhistoriographie vorgeschlagen, der sich erstens der Notwendigkeit des ephemeren Mediums Musik bewusst ist, sich in Körpern, Objekten und Räumen zu materialisieren, um überhaupt erinnert zu werden, der zweitens diesen Umstand methodisch und praktisch adäquat reflektiert und drittens den konstruierten Charakter von Erinnerung für die musikhistoriographische Forschung stets mitberücksichtigt.

Unselde's Ansatz bezieht sich insbesondere auf den Bereich kultureller und kollektiver Erinnerungen. Die Verbindung von Musik und Erinnerung, die der vorliegende Beitrag in den Blick nimmt – nämlich wie diese beiden Phänomene im sogenannten Madeleine-Effekt zusammenfallen –, führt in eine etwas andere Richtung. Denn es geht beim Madeleine-Effekt nicht um eine kollektive, sondern vielmehr um eine zutiefst individuelle, autobiographisch gefärbte Erfahrung, die als solche (dies sei der Vollständigkeit halber hinzugefügt) natürlich nie gänzlich frei von kulturellen und kollektiven Einflüssen sein kann. Mit diesem auf die individuelle Erinnerungserfahrung gerichteten Fokus geraten Themenfelder ins Blickfeld, die eher dem Bereich der Naturwissenschaften zugeordnet sind: das Zusammenspiel der Sinne innerhalb der Funktionsweisen des Körpers.

Der vorliegende Beitrag verortet sich zwischen Musikwissenschaft, Emotionsgeschichte und Erinnerungsforschung. Er nimmt eine medizingeschichtliche Perspektive auf diesen Themenbereich ein und zeigt exemplarisch auf, wie das Phänomen, das ich hier heuristisch den „musikalischen Madeleine-Effekt“ nenne, in naturwissenschaftlichen Konzepten seit dem 18. Jahrhundert erklärt und bewertet wurde. Meine These ist, dass diese Konzepte sowohl hinsichtlich ihrer Erklärungs- als auch ihrer Bewertungsmuster Transformationen durchliefen, die mindestens ebenso sehr auf das musikalische wie auf das medizinische Wissen ihrer Zeit zurückzuführen sind, teilweise für das eine oder für das andere funktionalisiert wurden und dabei keineswegs notwendigerweise chronologisch-linear aufeinander aufbauten.

Dieser Nicht-Linearität folgend werde ich ausgewählte Beispiele aus dem deutschsprachigen Bereich vorstellen, dafür mit der Psychophysiologie und beginnenden Musiktherapie des 18. Jahrhunderts beginnen und über einen Exkurs in die heutige Empirische Ästhetik schließlich mit der Psychophysik des späten 19. Jahrhundert enden. Eine der Klammern, die diese Diagonalen zusammenhält, ist – so viel sei hier schon angedeutet – die Frage nach der Rolle des Außer-musikalischen für die emotionale Wirkung der Musik, die im Streit um Programmmusik versus Absolute Musik zur Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt finden sollte.

---

9 Siehe insb. Melanie UNSELDE, Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung. Einige Vorüberlegungen, in: Lena Nieper / Julian Schmitz, Hg., Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart (Bielefeld 2016), 29–38, doi.org/10.1515/9783839432792-002.

10 Melanie UNSELDE, Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft, in: Corinna Herr / Monika Woitas, Hg., Erkenntnisgewinn durch Methode? Kulturwissenschaft, Genderforschung und Musikwissenschaft (Köln–Weimar–Wien 2006), 63–74, doi.org/10.1007/978-3-476-05348-0\_14.

## Ernst Anton Nicolai: Neurophysiologie im 18. Jahrhundert

Aus welcher unterschiedlichen Theorien und Methoden die verschiedenen gegenwärtigen Forschungsrichtungen zum „musikalischen Madeleine-Effekt“ sich auch speisen – sei es die Musikpsychologie, die Musiktherapie oder die Hirnforschung: Fast allen ist gemein, dass die unwillkürlich ausgelöste Erinnerung als etwas der ästhetisch-emotionalen Musikerfahrung Wesentliches angesehen und in ihrer Bedeutung für Alltag und Therapie als über die Maßen positiv bewertet wird (was angesichts ihres Potentials zu Manipulation, Machtmissbrauch und sogar psychischer und physischer Folter durchaus hinterfragt werden könnte).

Als ebenso wesentlich, und in dieser Wesentlichkeit als ebenso zutiefst positiv, wird der Zusammenhang von Erinnerung und ästhetisch-emotionalem Musikerleben in der Mitte des 18. Jahrhunderts vom Mediziner Ernst Anton Nicolai beschrieben und bewertet. Als Schüler des berühmten Hallenser Medizinprofessors Johann Gottlob Krüger gehörte dieser, zusammen mit Johann August Unzer, zu derjenigen Gruppe von Ärzten, die der Literaturwissenschaftler Casten Zelle unter der Bezeichnung „vernünftige Ärzte“ zusammengefasst hat<sup>11</sup> und die durch ihre nachweisliche Beeinflussung des musikästhetischen Denkens in den letzten Jahren auch in der Musikwissenschaft mehr und mehr in den Fokus geraten.<sup>12</sup>

Während ästhetische Fragen in den medizinischen Abhandlungen dieser „vernünftigen Ärzte“ auf inhaltlicher Ebene grundsätzlich eine herausgehobene Stellung einnahmen, so war es insbesondere die Musik, der darüber hinaus auch konzeptuell eine entscheidende Rolle zukam: Sie gingen davon aus, dass „der menschliche Leib wohl keiner Sache so ähnlich sei, als einem musicalischen Instrumente“.<sup>13</sup> Denn ihre empirisch-experimentellen Untersuchungen hätten gezeigt, dass die Nerven im Körper „elastisch und zugleich ausgedehnt“<sup>14</sup> seien, wodurch sie sich „in den Umständen“ befänden, „darinnen wir eine gespannte Saite auf einem musicalischen Instrumente antreffen.“ Auf diesem Umstand baut die gesamte Neurophysiologie der „vernünftigen Ärzte“ auf. An anderer Stelle habe ich diese Physiologie als „anthropologisches Stimmungssystem“<sup>15</sup> bezeichnet. Denn Krüger ging davon aus, dass „sich dasienige, was von der

11 Vgl. Carsten ZELLE, Hg., „Vernünftige Ärzte“. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 19, Tübingen 2001), doi.org/10.1515/9783110960013.

12 Siehe Marie Louise HERZFELD-SCHILD, Die Musikalisierung des Menschen. Gedanken-Führung durch Anthropologie, Ästhetik und Musik im 18. Jahrhundert, in: Piroska Balogh / Gergely Főrizs, Hg., Ästhetik um 1800 (= Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert 11, Hannover 2020), 15–45; DIES., Resonanz und Stimmung. Musikalische Paradigmen im historischen Spannungsfeld von Anthropologie, Ästhetik und Physiologie, in: Thiemo Breyer u. a., Hg., Resonanz, Rhythmus und Synchronisierung. Erscheinungsformen und Effekte (Bielefeld 2017), 127–144, doi.org/10.1515/9783839435441-008; DIES., Musikalische Immersion. „Hörend Anwesenheit spüren“, in: Thiemo Breyer / Dawid Kasprowicz, Hg., Immersion. Grenzen und Metaphorik des digitalen Subjekts, Special Issue von Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften 19/1 (2019), 71–88, doi.org/10.25969/mediarep/12596; sowie Arne STOLLBERG, Figuren der Resonanz. Das 18. Jahrhundert und seine musikalische Anthropologie (Berlin–Kassel 2021), doi.org/10.1007/978-3-662-63528-5, und DERS., Hg., Tonkunst und „Arztneygelahrtheit“ im 18. Jahrhundert. Die Rolle der Musik bei den „vernünftigen Ärzten“ aus Halle, Special Issue von Musiktheorie 31/3 (2016).

13 Johann Gottlob KRÜGER, Naturlehre. Zweyter Theil, welcher die Physiologie, oder Lehre von dem Leben und der Gesundheit der Menschen in sich fasset (Halle 1748), 645.

14 Hier und im Folgenden: Ebd., 585.

15 Zuletzt in HERZFELD-SCHILD, Musikalisierung, 25–26.

Bewegung solcher gespannten Saiten erwiesen worden, bey den Nerven wieder anbringen<sup>16</sup> lasse und demnach die Empfindungen des Menschen je nach Nerven-„Stimmung“ angenehm oder unangenehm ausfallen:

„Die Nervenfäsergen haben in einem Körper entweder in Ansehung ihrer Dicke und Länge dergleichen Spannung, daß sich die Geschwindigkeiten ihrer zitternden Bewegungen so, wie die Consonantien in der Musik verhalten, oder sie haben sie nicht. Ist das erstere [die Consonantien], so wird schwerlich [...] aus der Berührung der äusserlichen [...] Körper eine unangenehme Empfindung entstehen, wenn sie nicht allzu heftig ist. Ist das letzere [Dissonantien]: so muss das Gegentheile nothwendig erfolgen.“<sup>17</sup>

Auf dieser „musikalischen“ Neurophysiologie seines Lehrers Krüger aufbauend konzipierte Nicolai in seiner Schrift *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrheit* (1746) die Musik als Heilmittel. Fast wortgleich zu Krüger geht Nicolai davon aus, dass „der Mensch gesund sei, wenn alle Fäserchen eine ihrer Dicke und Länge dergestalt proportionierte Spannung besitzen, daß sich ihre Tone wie die Consonantien in der Musik verhalten, und krank, wenn sie sich wie die Dissonantien verhalten“<sup>18</sup> und dass demnach „die Gesundheit in einer Harmonie der Fäserchen, und die Krankheit in ihrer Disharmonie“<sup>19</sup> bestehe. Die Aufgabe des Arztes bestehe darin, die „in eine Disharmonie gerathen[en]“ Nervenfäserchen „wieder so zu stimmen, daß ihre vorige Harmonie herauskäme“. Damit mündet das Krügersche „anthropologische Stimmungssystem“ bei Nicolai in „eine Art Anleitung zur richtigen Verwendung von Musik in der Heilkunst“.<sup>20</sup>

Nicolais Schrift kann demnach als eine der ersten Abhandlungen einer beginnenden experimentellen Musiktherapie bezeichnet werden. An zentraler Stelle findet sich darin eine der ersten mir in dieser Form bekannten Beschreibungen eines musikalischen Madeleine-Effekts:

„Man setze, Sempronius wäre in einer angenehmen Gesellschaft gewesen, wo er eine Musik angehört, die eben nicht die beste gewesen und es werde ihm ein Wechsel gebracht, daß er seine Schulden bezahlen könnte, ich bin gut davor, dieser gute Herr wird recht vergnügt, lustig und aufgereimt seyn, wenn er ein andermahl auch nur eine schlechte Musik höret. Aber das macht, die Einbildungskraft stellt ihm alsdenn das ehemahlige Vergnügen vor, so er gehabt hat und erweckt eine Menge vergangener Vorstellungen, die damit sind verknüpft gewesen. Und hieraus läßt sich begreifen, warum manche Personen bei einer gewissen Musik in eine ungemeyne Traurigkeit oder Freude gesetzt werden. Ja man kann sagen, daß viele Gemüthsbewegungen auf diese Art durch die Musik erregt werden.“<sup>21</sup>

---

16 KRÜGER, *Naturlehre*, 585.

17 Ebd., 654–655.

18 Ernst Anton NICOLAI, *Die Verbindung der Musik mit der Artzneygelahrheit* (Halle 1745), Vorrede, o. S.

19 Ebd.

20 HERZFELD-SCHILD, *Musikalisierung*, 30.

21 NICOLAI, *Artzneygelahrheit*, 24.

Auch wenn uns dieses Beispiel so einleuchtend erscheinen mag, dass man es leicht *ad acta* legen könnte, möchte ich es doch in seiner Begrifflichkeit ein wenig auseinandernehmen, um zum zugrundeliegenden medizinischen Erklärungsmodell vorzudringen:

Zunächst ist dieses die Neurophysiologie Krügers, mit der auch Nicolai davon ausgeht, dass die Nerven wie Instrumentalsaiten im Körper gespannt sind und durch äußere Einwirkungen auf die Sinne, ebenso wie Violinsaiten durch einen Bogen, in Schwingung versetzt werden. Durch Resonanzwirkung setze diese materielle Nervenschwingung auch die immaterielle Seele in Bewegung. Diese „Gemüthsbewegungen“ könnten wiederum im Körper empfunden werden, da die Resonanzwirkung auch umgekehrt funktioniere. Demnach kann die der Seele eigene Kompetenz, die Einbildungskraft, sogar ganz von allein, quasi von innen heraus, die Nervensaiten im Körper zum Schwingen bringen.

Zur weiteren Präzisierung des musikalischen Madeleine-Effekts bei Nicolai bedarf es des Hinzuziehens einer weiteren Schrift, nämlich seiner ein Jahr zuvor veröffentlichten Abhandlung *Wirkungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper*<sup>22</sup>. Ausdrücklich beschreibt er darin den Unterschied zwischen Empfindung und Einbildung, und dieser ist für unsere Fragestellung von zentraler Bedeutung. Zunächst heißt es in §1 über die Empfindungen:

„Da nun aber diejenigen Körper uns gegenwärtig sind, welche eine Veränderung in uns hervorbringen, so müssen wir allemahl, wenn wir empfinden, uns gegenwärtige Dinge vorstellen, und dieses ist die Ursache, warum man Empfindungen auch Vorstellungen gegenwärtiger Dinge zu nennen pfeleget.“<sup>23</sup>

Von hier aus geht Nicolai in §2 einen Schritt weiter zur Einbildungskraft. Diese wird ausdrücklich mit dem Hervorbringen „voriger“ Empfindungen verknüpft, d. h. mit der Erinnerung:

„Die [Empfindungen sind die] gewöhnlichsten Veränderungen unserer Seele [...]; niemand aber wird deswegen leugnen, daß sie sich sonst weiter mit nichts beschäftige. Nein, sie besitzt überdem eine Kraft die vorigen Empfindungen wieder hervorzubringen, und Dinge, obsie gleich nicht gegeben, sich als gegenwärtig vorzustellen. Es fehlt hier weiter nichts, als der Nahme. Allein ich habe nicht nöthig, denselben hierherzusetzen. Denn wer sieht nicht, daß ich eine Erklärung von der Einbildungskraft gegeben? Die Bilder, so von ihr herrühren, pfelet man Einbildungen zunen-  
nen.“<sup>24</sup>

Ausdrücklich betont Nicolai außerdem, „daß die Empfindungen mit gegenwärtigen Dingen, die Einbildungen mit abwesenden zuthun haben.“<sup>25</sup> Wie uns sowohl die „Erfahrung“ als auch die „Weltweisen“ lehren, kann jedoch „die Vorstellung [der vorigen und abwesenden Dinge] so lebhaft werde, daß sie einer Empfindung gleichet.“<sup>26</sup>

---

22 Ernst Anton NICOLAI, *Wirkungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper aus den Gründen der neuern Weltweisheit* (Halle 1744).

23 Ebd., 24.

24 Ebd., 25–26.

25 Ebd., 26.

26 Ebd., 27.

Setzen wir diese Überlegungen in Bezug zum Madeleine-Effekt, so können wir aus dem Bisherigen sowohl ableiten, wie Erinnerungen entstehen, als auch, warum sie so lebhaft erfahren werden. Der letzte noch fehlende Aspekt, der dieses lebhaftes Erinnern zum Madeleine-Effekt werden lässt, schließt sich direkt an, wenn Nicolai diesen zweiten Paragraphen mit folgenden Worten beendet: „Wenn man gewisse Dinge zugleich empfunden hat, und man gelangt zur Vorstellung des einen, so wird auch so dann das andere, oder was demselben ähnlich ist, hervorgebracht.“<sup>27</sup>

Der Rest der Abhandlung widmet sich den vielen verschiedenen Aspekten, bei denen die Einbildungskraft durch Vorstellung vergangener bzw. abwesender Dinge tätig wird, so z. B. beim Träumen und Phantasieren, bei Hunger und Durst, bei Atemholen, Stoffwechsel und gerichteten Körperbewegungen sowie bei körperlichen und seelischen Krankheiten. Einige davon erscheinen uns heutzutage sicherlich mehr, andere weniger unmittelbar einleuchtend. Eine tiefergehende Betrachtung aller Aspekte kann an dieser Stelle jedoch leider nicht erfolgen. Ebenso wenig soll an dieser Stelle das Erklärungsmuster, das wir bei Nicolai für den Madeleine-Effekt finden, hinsichtlich seiner Richtigkeit oder Gültigkeit hinterfragt werden. Wichtiger erscheint mir an dieser Stelle zu fragen, welche Funktion der musikalische Madeleine-Effekt in Nicolais grundlegendem musiktherapeutischen Anliegen einnimmt. Denn er stellt einen überaus zentralen Dreh- und Angelpunkt dar.

Die Beschreibung des musikalischen Madeleine-Effekts bietet dem Mediziner eine fundierte Abhandlung zweier eng miteinander zusammenhängender Anliegen: Erstens, und medizinisch-konkret, entwickelt er aus der daran aufgezeigten engen gegenseitigen Verknüpfung von Empfindung, Einbildungskraft und Musik vielfach einsetzbare musikalische Behandlungsmöglichkeiten all derjenigen Krankheiten, die auf „starcke unangenehme Leidenschaften“<sup>28</sup> bzw. eine „in Unordnung gerathene Einbildungskraft“<sup>29</sup> zurückgehen, wie z. B. Melancholie (§23) oder Liebeskummer (§24). Ob sich diese Krankheiten auf den ersten Blick rein seelisch oder auch körperlich manifestieren, macht durch das in beide Richtungen wirkende Resonanzmodell letztlich keinen Unterschied, denn die Seele wirkt dadurch ebenso in den Körper wie dieser in die Seele.

Die für diese Form der „Arztneygelahrheit“ einzusetzende Musik jedoch müsse, so betont Nicolai, von Mensch zu Mensch individuell gewählt werden. Zweitens nämlich, und anthropologisch-allgemeiner, leitet Nicolai aus dem Madeleine-Effekt die Erklärung für die Beobachtung ab, daß „dieselbe [Musik] in verschiedenen Personen ganz verschiedene Wirckungen thut.“<sup>30</sup> Denn da nach seinem Erklärungsmuster die Einbildungskraft Vorstellungen nur aus dem Fundus des schon Erlebten hervorbringen kann, der bei jedem Menschen unterschiedlich ist, so müssen sich auch die durch Musik ausgelösten Erinnerungen notwendigerweise von Mensch zu Mensch unterscheiden. Ausdrücklich verweist Nicolai in diesem Zusammenhang neben der grundsätzlichen Nervenverfassung auf die Bedeutung der Autobiographie, der nationalen Herkunft und der Erziehung für das ästhetisch-emotionale Musikerleben und stellt damit eine

---

27 Ebd., 28.

28 NICOLAI, *Arztneygelahrheit*, 42.

29 Ebd., 44.

30 Ebd., 26.

geradezu sozialkonstruktivistisch anmutende These zur musikalischen Emotions- und Geschmacksbildung in den Raum, die sich für eine ganze Reihe von zwischen Musik und Medizin angesiedelten Theorien bis in die heutige Gegenwart anschlussfähig zeigt.

## Exkurs: Empirische Ästhetik im 21. Jahrhundert

Damit vollziehen wir einen transhistorischen Sprung – und kurzen Exkurs – in unsere Gegenwart hinein. Denn wieviel von der „musikalischen“ Physiologie der Hallenser Ärzte trotz der historischen Distanz insbesondere in Ansätzen der neuesten empirischen Musikforschung konzeptuell mitschwingt, kann nicht nur in wissenschaftlichen Studien nachvollzogen werden, es wurde mir auch persönlich bestätigt; zuletzt aus dem Umfeld des Max-Planck-Instituts für Empirische Ästhetik in Frankfurt am Main, das, ganz im Sinne Nicolais, seit seiner Gründung im Jahre 2012 ausdrücklich Kunst-, Kultur- und Geisteswissenschaften mit empirischen Methoden der Natur- und Neurowissenschaften zusammenführen will. Im Bereich der Musik greifen die Forschungsfragen dabei

„zentrale Themen der philosophischen Ästhetik auf: den Geschmack, das Urteil und besonders das ästhetische Erleben. Wir untersuchen diese in Orientierung an einem *conceptual framework* [...], das das ästhetische Erleben als Ergebnis des raum-zeitlichen Zusammentreffens dreier Meta-Faktoren versteht: einer Person, einer Klangfolge und eines situativ-diskursiven Frames [...]. Diese haben jeweils spezifische Merkmale und Ausprägungen und lassen so im Zusammenspiel miteinander ein jeweils spezifisches ästhetisches Erleben entstehen.“<sup>31</sup>

Wollten wir musikalische Madeleine-Situationen in dieses *conceptual framework* eingliedern, so befänden sie sich genau dort, wo Person und Musik sich in einem diskursiv und situativ spezifischen – und man könnte hinzufügen: mit allen Sinnen ästhetisch wahrgenommenen – Kontext begegnen. Kontextuelles, und das heißt Außermusikalisches, befindet sich damit als konstitutives Merkmal im Zentrum der heutigen empirischen Musikästhetik. Konzeptuell ist damit außerdem nicht nur die Möglichkeit musikinduzierter Erinnerung an Außermusikalisches gegeben, sondern diese ist in ihrer Bedeutung für ästhetisches Musikerleben sogar als wesentliches Element mit einkalkuliert. Ich betone dies hier so ausdrücklich, da diese Position aus historischer Perspektive durchaus nicht als selbstverständlich angesehen werden kann. Denn die Frage, ob Erinnerungen an Außermusikalisches dem musikalischen Erleben wesentlich sind oder nicht, ist Dreh- und Angelpunkt einer Diskussion, die sich im 19. Jahrhundert an den heftigen Auseinandersetzungen zwischen Anhängern der „Programm Musik“ und solchen, die die sogenannte „Absolute Musik“ bevorzugten, entzündete und bis heute mit einiger Vehemenz geführt wird.<sup>32</sup>

Dass die heutige empirische Ästhetik in dieser Sache so deutlich für die wesentliche Bedeutung außermusikalischer Einflüsse auf das ästhetische Musikerleben Stellung bezieht,

31 <https://www.aesthetics.mpg.de/forschung/abteilung-musik.html> (letzter Zugriff: 23.03.2022).

32 Dies sieht man nicht zuletzt daran, dass Musikpsychologie und v. a. analytische Musikphilosophie überwiegend auf „reine“ Instrumentalmusik zurückgreifen, um den Zusammenhang von Musik und Emotion systematisch zu erklären.

erscheint angesichts der verschiedenen wissenschafts-, erkenntnis- und kulturtheoretischen Paradigmenwechsel seit dem 19. Jahrhundert nicht verwunderlich. Aus historischer Perspektive jedoch ist diese Position überaus bemerkenswert: Die empirische Ästhetik nämlich bezieht sich ausdrücklich auf den Psychophysiker Gustav Theodor Fechner als ihren Gründungsvater.<sup>33</sup> Dieser jedoch hatte das im Jahre 1876 beim Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene „Gründungsmanifest“ der empirischen Ästhetik nicht nur in direkter zeitlicher und geographischer Nähe zu den vehementen Grabenkämpfen um die Legitimität des Außermusikalischen in der Musik entwickelt. Fechner bezieht darin außerdem selbst Stellung innerhalb dieses Streits, wenn er außermusikalische Faktoren, und insbesondere musikinduzierte Erinnerungen an solche, als der Musik wesentliches Merkmal vehement ablehnt.

### Gustav Theodor Fechner: Psychophysik im 19. Jahrhundert

Die Erinnerung spielt in der Fechnerschen Ästhetik „von unten“<sup>34</sup> eine zentrale Rolle. Auf seine Frage danach, *warum* etwas gefällt (im Gegensatz zu *was* gefällt), kommt ihr nicht nur eine „bedeutungskonstituierende“<sup>35</sup> Funktion zu. Erst die „Resultante von Erinnerungen“<sup>36</sup> ermöglicht es außerdem, auch Beurteilungen über die Wahrnehmung von Dingen zu machen:

„Nach Maßgabe nun, als uns das gefällt oder mißfällt, woran wir uns bei einer Sache erinnern, trägt auch die Erinnerung ein Moment des Gefallens oder Mißfallens zum ästhetischen Eindrucke der Sache bei, was mit anderen Momenten der Erinnerung und dem direkten Eindrucke der Sache in Einstimmung oder Konflikt treten kann, woraus die mannigfachsten ästhetischen Verhältnisse fließen, auf die wir schon mehrfach früher Gelegenheit gefunden haben und noch ferner finden werden einzugehen.“<sup>37</sup>

In dieser Bedeutung für das ästhetische Erleben diskutiert Fechner die Erinnerung ausführlich unter dem sechsten und wichtigsten Prinzip seiner *Vorschule der Ästhetik* von 1876<sup>38</sup>: dem

33 <https://www.aesthetics.mpg.de/institut/fragen-und-ziele.html> (letzter Zugriff: 23.03.2022).

34 Zur Unterscheidung einer Ästhetik „von Oben und von Unten“, siehe Gustav Theodor FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*. Erster Theil (Leipzig 1876), 1–7.

35 Ingo WARNKE, Gustav Theodor Fechners Assoziationsbegriff im Licht konnektionistischer Bedeutungstheorien, in: Ulla Fix / Irene Altmann, Hg., *Fechner und die Folgen außerhalb der Naturwissenschaften*. Interdisziplinäres Kolloquium zum 200. Geburtstag Gustav Theodor Fechners (Tübingen 2003), 153–167, hier 162.

36 „Jedes Ding, mit dem wir umgehen, ist für uns geistig charakterisiert durch eine Resultante von Erinnerungen an Alles, was wir je bezüglich dieses Dinges und selbst verwandter Dinge äusserlich und innerlich erfahren, gehört, gelesen, gedacht, gelernt haben. Diese Resultante von Erinnerungen knüpft sich eben so unmittelbar an den Anblick des Dinges, wie die Vorstellung desselben an das Wort, womit es bezeichnet wird. Ja Form und Farbe des Dinges sind so zu sagen nichts als sichtbare Worte, welche uns die ganze Bedeutung des Dinges unwillkürlich vergegenwärtigen; wir müssen freilich diese sichtbare Sprache eben so gut erst gelernt haben, um sie zu verstehen, wie die Sprache der Worte. Wir sehen einen Tisch, im Grunde nur einen viereckigen Fleck, aber in dem viereckigen Flecke Alles, wozu ein Tisch gebraucht wird; das macht den viereckigen Fleck erst zu einem Tische.“ FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 93.

37 Ebd., 94.

38 Die vorherigen Prinzipien sind: das Prinzip der ästhetischen Schwelle; das Prinzip der ästhetischen Hilfe oder Steigerung; das Prinzip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen; das Prinzip der Widerspruchslosigkeit, Einstimmigkeit oder Wahrheit sowie das Prinzip der Klarheit.

Prinzip der ästhetischen Assoziation. So wenig neu und originell das Prinzip der Assoziation auch sei, betont Fechner, „so dürfe doch eine etwas eingehendere und nachdrücklichere Vertretung desselben in der Aesthetik, als ihm bisher zu Theil geworden ist, am Platze sein“.<sup>39</sup> Insbesondere wendet er sich gegen die „negativ gepolte“<sup>40</sup> Bewertung der Assoziation, die sich schon in „Kants Abgrenzung zwischen *reiner Schönheit* und *anhängender Schönheit*“<sup>41</sup> gezeigt habe. Das, was dort das bloß Anhängende, Assoziierte, war, rückt nun bei Fechner ins Zentrum; es wird zum eigentlich Substantiellen der „subjektiv-konkrete[n] Wirkung eines ästhetischen Objektes“.<sup>42</sup>

Fechner möchte in seiner *Vorschule der Ästhetik* entgegen der „vorherrschenden Nichtachtung und Mißachtung desselben“<sup>43</sup> zeigen, „dass so zu sagen die halbe Aesthetik [am Assoziationsprinzip] hängt“<sup>44</sup>. Nur die halbe, nicht die ganze Ästhetik jedoch, denn Fechner macht eine Ausnahme: Keinesfalls könne die „wesentliche Tragweite“<sup>45</sup> des Assoziationsprinzips in den Bereich der Musik erstreckt werden. Hiermit widerspricht Fechner nicht nur namentlich Hermann Lotze, der die „Hauptwirkung der Musik“<sup>46</sup> dem Assoziationsprinzip zugeordnet habe; er macht außerdem deutlich, dass das, was er in seiner *Vorschule der Ästhetik* über die positive Bedeutung der Assoziation für das ästhetische Erleben sagt, in der Musik nur unwesentlich gültig sei. Dies mag durchaus Verwunderung hervorrufen; nicht nur darüber, dass diese Behauptung inhaltlich jegliche angestrebte Einheit ästhetischer Gesetzmäßigkeiten seltsam zerreißt, sondern auch darüber, dass sie in den Diskursen zu Fechners Ästhetik bisher seltsam übersehen worden oder untergegangen zu sein scheint.

Es ist nicht nur angesichts des Ausschlusses der Musik aus dem Wirkungsbereich des Prinzips der ästhetischen Assoziation durchaus bemerkenswert, dass Fechner in seiner geradezu poetisch anmutenden Beschreibung des ästhetischen Assoziationsvorganges durchweg akustisch-musikalische Begrifflichkeiten verwendet, die ihrerseits eine Assoziation mit der „musikalischen“ Neurophysiologie der Ärzte um Krüger überaus nahe legen.<sup>47</sup>

„was ist Sache des eigenen oder directen Eindruckes, was hängt an den Associationen, und was tragen diese oder jene dazu bei. Erschöpfend zwar kann eine solche Analyse niemals sein, weil im Allgemeinen unzählige Erinnerungen zu jedem associirten Eindrucke beitragen, ja streng genommen zu jedem der gesammte Erinnerungsnachklang unseres Lebens, nur mit einem anderen Gewichte seiner verschiedenen Momente. Schlagen wir einen Punkt eines gespannten Gewebes irgendwo an – unser gesammter Vorstellungszusammenhang aber ist einem solchen Gewebe

39 FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 87.

40 WARNKE, *Fechners Assoziationsbegriff*, 159.

41 Ebd.

42 Ebd. Als ein weiteres Beispiel führt Fechner Folgendes an: „Eine Frau, die ihren Mann sehr liebte, sagte zu ihm: wie freue ich mich, dass du einen so hübschen Namen hast. Der Name war nicht sehr hübsch, aber sie liebte den Mann, darum gefiel ihr der Name.“ FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 91.

43 Ebd., 87.

44 Ebd.

45 Ebd., Fußnote \*.

46 Ebd.

47 Zu Gebrauch und Bedeutung musikalischer Metaphern, insbesondere des hier anklingenden Resonanzkonzepts, in Anlehnung an die „vernünftigen Ärzte“ siehe HERZFELD-SCHILD, *Resonanz und Stimmung*.

vergleichbar, – so zittert das ganze Gewebe, nur die Punkte am stärksten, die dem angeschlagenen Punkte zunächst liegen und durch die stärksten und gespanntesten Fäden damit zusammenhängen. Jede Anschauung aber schlägt sogar mehr als einen Punkt unseres geistigen Gewebes zugleich.“<sup>48</sup>

Trotz dieser grundlegenden „musikalischen“ Konzeptualisierung sind ästhetische Assoziation und Erinnerung für Fechner insbesondere im Modus des Visuellen und daher bei den „sichtbaren Gegenständen“ relevant. Für das ästhetische Erleben von Musik, so Fechner in dem einzigen der Musik gewidmeten Teil seiner *Vorschule der Ästhetik*<sup>49</sup>, sei hingegen der „direkte Faktor“ ästhetischer Eindrücke nicht nur entscheidend, sondern dem ästhetischen Eindrucke der musikalischen „Collektiv-Elemente“<sup>50</sup> sogar wesentlich. Unter diesen „Collektiv-Elementen“ versteht Fechner sowohl „musikalische Stimmungen“ als auch „Empfindungen von Melodie und Harmonie“. Beide seien letztlich von Assoziationen unabhängig. Denn auch wenn „Vorstellungen, Erinnerungen und Resultanten derselben bezüglich auf Dinge und Verhältnisse außerhalb der Musik“ sich zwar an diese Elemente „anknüpfen“ könnten, so bliebe dies „doch für diese wesentlich musikalischen Wirkungen beiläufig und wechselt innerhalb gewisser Grenzen bei derselben Musik nach zufälligen Nebenumständen.“ Es sei demnach nicht einsichtig, „warum man den Haupteindruck der musikalischen Beziehungen [...] der Erinnerung an andere [Beziehungen] zuschreiben sollte“.<sup>51</sup>

Suchen wir in Fechners Denken nach dem, was ich heuristisch als musikalischen Madeleine-Effekt bezeichnet habe, so kommen wir diesem mit den von Fechner sogenannten „lebensverwandten Stimmungen der Musik“<sup>52</sup> am nächsten: Diese „knüpfen“ sich im oben beschriebenen Sinne an solche Stimmungen „an“, die auch *ohne* Musik im alltäglichen Leben der Menschen vorhanden seien: „Stimmungen der Heiterkeit, des Ernstes oder selbst der Traurigkeit, der Aufregung oder Sänftigung, der Kraft oder Milde, der Erhabenheit oder Lieblichkeit, des mehr oder minder leichten Flusses innerer Bewegung“.

Obwohl solche „lebensverwandten Stimmungen der Musik“ Fechner zufolge nur einen Bruchteil der rein „musikalischen Stimmungen“ ausmachen, so sieht er in ihnen eine wichtige Möglichkeit für die Musik, mit „dem Leben ausserhalb der Musik in Beziehung zu treten.“ Es sei dabei jedoch

„keinesfalls nöthig anzunehmen, dass wir, um durch die Musik in eine Stimmung von gegebenem Charakter versetzt zu werden, uns eines schon geäußerten activen Ausdrucks derselben Stimmung erst erinnern müssen; sondern in der Uebereinstimmung der, durch die Musik in uns erzeugten rhythmischen und überhaupt für eine Stimmung charakteristischen Bewegungsverhältnisse mit solchen, welche vorweg in uns mit unsern Stimmungen in natürlicher Beziehung stehen, erscheint auch die Uebereinstimmung der betreffenden Stimmungen von selbst natürlicherweise

48 FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 111.

49 Abschnitt „Vertretung des direkten Faktors ästhetischer Eindrücke gegenüber dem assoziativen. 2) Der direkte Faktor in der Musik“, in: Ebd., 158–177.

50 Hier und im Folgenden: Ebd., 159.

51 Ebd., 162.

52 Hier und im Folgenden: Ebd., 159.

begründet. Da der active Ausdruck unsrer Stimmungen nicht wesentlich melodisch oder harmonisch ist, wird man um so weniger Grund haben, den Eindruck der Melodie und Harmonie in der Musik von einer Erinnerung an einen solchen Ausdruck abhängig zu machen.“<sup>53</sup>

Mit Nachdruck betont Fechner, es bedürfe „in der Tat keiner Assoziation, um durch eine sanfte Musik sanft gestimmt, durch eine lebhaft erregt, durch eine traurige tragisch gestimmt zu werden“.<sup>54</sup> Das „stille Mitspiel“<sup>55</sup> der Erinnerungen sei zwei bei der Wirkung der Musik „nicht ausgeschlossen, aber nur eben nicht wesentlich und fast immer nur in Anklängen mitunterlaufend“:

„Keine Musik repräsentirt doch in ihrer ganzen Durchführung vollkommen den Wellenschlag des Meeres oder den Galopp eines Pferdes u. s. w., vielmehr werden Erinnerungen daran, welche die Musik etwa erweckt, eben so leicht wieder gestört, verdrängt, zerstört, als sie sich geltend machen, wenn sie sich überhaupt geltend machen. Für die specifisch musikalischen Empfindungen aber, welche von den sich verkettenden melodischen und harmonischen Verwandtschaftsbeziehungen der Töne abhängen, giebt es überhaupt nur höchst unvollständige Analoga in unserm übrigen Erfahrungskreise, welche nicht entfernt den Zauber der Musik wiedergeben; warum sollte man also erst auf solche Analoga weisen, um diesen Zauber für ein Resultat der Erinnerung daran zu erklären.“

Suchen wir auch hier nach dem zugrundeliegenden Erklärungsmodell, auf dem diese hier so negativ formulierte Bewertung der Erinnerung für das ästhetische Musikerleben gründet: Zwar grenzt Fechner sich vom älteren – an Krüger und Nicolai erinnernden – Ansatz ab, der davon ausgehe, dass „sich die musikalischen Eindrücke durch Vermittelung der Nerven auf die Seele überpflanzen“<sup>56</sup> und die „psychischen Wirkungen der Musik mehrfach auf diese inneren Nervenbewegungen“ zurückgeführt habe. Damit käme man „um kein Haar weiter [...] als durch Bezugnahme auf die äusseren Schwingungen, denn warum erwecken nun diese inneren Schwingungen diese psychischen Wirkungen?“ Jedoch bietet Fechner keinen alternativen Ansatz zur Erklärung der musikalischen Eindrücke und ihrer ästhetischen Wirkung an. Denn die Frage, warum „diese inneren Schwingungen diese psychischen Wirkungen“ erweckten, sei

„eine Frage der inneren Psychophysik, die aber keine bestimmtere Antwort darauf hat, als die äussere Psychophysik auf die Frage, warum, d. h. nach welchen Gesetzen, die äusseren Schwingungen diese Wirkung haben. Sollte aber jene einmal die Antwort geben können, würde es doch nur auf Grund von Erfahrungen in der äusseren Psychophysik sein können. Und dass die Aesthetik überhaupt sich auf Fragen der innern Psychophysik bisher nicht wohl einlassen kann, ist schon mehrfach erinnert“.

---

53 Ebd., 160.

54 Ebd., 161.

55 Hier und im Folgenden: Ebd., 162.

56 Hier und im Folgenden: Ebd., 167.

Die Unterscheidung in innere und äußere Psychophysik geht auf Fechners monistische Grundannahme zurück, dass „the subjective, psychical world and the physical world were not simply bound together, they were the same world, two sides of the same reality“.<sup>57</sup> Innere und äußere Psychophysik untersuchen demnach das Gleiche, nur aus gegensätzlicher Perspektive: Die innere Psychophysik die Beziehung zwischen Psyche und inneren Phänomenen des Körpers, die äußere Psychophysik die Beziehung zwischen Psyche und äußeren Phänomenen. Keine von beiden jedoch, so betont Fechner, sei zum jetzigen Zeitpunkt fähig, die Wirkung der Musik auf den Menschen zu erklären. Überhaupt werde dieser „fundamentalen Aufgabe in dieser Hinsicht überhaupt schwer zu entsprechen sein, und ich verzichte selbst auf den Versuch dazu.“<sup>58</sup>

Letztlich entzieht sich Fechner damit einer Erklärung für seine Abwertung der Rolle der Erinnerung für die ästhetische Wirkung der Musik. Warum, so bleibt zu fragen, vertrat er sie dennoch mit solchem Nachdruck? Was war ihre Funktion innerhalb seiner Ästhetik? Eine mögliche Antwort sei im Folgenden vorgeschlagen: Immer wieder betont Fechner in Schriften, Briefen und Tagebüchern seine „große Unwissenheit in musikalischen Dingen“<sup>59</sup> und verweist auf Spezialisten mit „musikalische[r] Fachkenntniss [...], die ich nicht besitze.“<sup>60</sup> Dieses auch heute noch weit verbreitete *understatement* unter sogenannten Musikliebhabern legt ein *othering* der Musik nahe,<sup>61</sup> das in seinen spezifischen Positionen zwischen den beiden Polen der kunstreligiösen Ehrfurcht und der intellektuellen Abwertung hin- und herschwanken kann. Es transformiert die Musik zu einer Art exklusiver Geheimwissenschaft, über „deren geheimnißvolle Weise, [...] des Menschen Herz und Sinne zugleich [zu] rühr[en]“<sup>62</sup>, zu urteilen nur den Eingeweihten möglich ist und zusteht.

Tatsächlich jedoch hatte Fechner enge Kontakte zum Musikleben seiner Zeit. Als eine der wichtigsten Städte des Verlagswesens war sein Wohn- und Wirkungsort Leipzig im 19. Jahrhundert ein intellektuelles und künstlerisch-musikalisches Zentrum, und Hermann Härtel, der Besitzer des weltweit größten und wichtigsten Buch- und Musikverlags Breitkopf & Härtel,

---

57 Alexandra HUI, *The Psychophysical Ear. Musical Experiences, Experimental Sounds, 1840–1910* (Cambridge, MA–London 2012), 17; dazu weiter ebd.: „[Fechners] monism allowed him to exploit the subjectivity of experimental observers to a greater degree. In *Elemente der Psychophysik* Fechner made a distinction between what he termed ‘inner psychophysics’ and ‘outer psychophysics’. Inner psychophysics addressed the relation of the psychical realm to the internal functions of the body. Outer psychophysics examined the relation of the psychical realm to phenomena external to the body. The difference between inner and outer psychophysics was rooted in what he saw as a difference between such higher mental activities as thought, will, and finer aesthetic feeling and the lower mental activities of sensation and drive. Although the higher mental activities were ‘exempt from a specific relationship to physical processes,’ they remained bound by a general relationship. Though the ability to study inner psychophysics was quite limited then, psychophysics would eventually need to address the relationship between higher mental processes and their physical foundations.“

58 FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 164.

59 Gustav Theodor FECHNER, 10. Brief vom 15. Mai 1853 (10 Blatt) an Bettine von Arnim; Autograph: Preußischer Kulturbesitz – Staatsbibliothek Berlin, ausgelagert: Biblioteka Jagiellonska, Krakow, Sammlung Varnhagen, zit. aus: Irene ALTMANN, *Fechners Beziehungen zu Literaten. Einige bisher unveröffentlichte Briefe*, in: Fix / Altmann, Hg., *Fechner und die Folgen*, 255–293, hier 272.

60 FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 175.

61 Zum *othering* von Musik seit dem 19. Jahrhundert siehe u. a. Ruth A. SOLIE, *On Difference*, in: DIES., Hg., *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Berkeley–Los Angeles 1993), 1–20; Olivia BLOECHL / Melanie LOWE, *Rethinking Difference*, in: Olivia Bloechl / Melanie Lowe / Jeffrey Kallberg, Hg., *Rethinking Difference in Music Scholarship* (Cambridge 2015), 1–52.

62 FECHNER, 10. Brief, 272.

war einer seiner engsten Freunde. Dadurch wurde Fechner nicht nur mit den wichtigsten und neuesten Strömungen des Musikmarkts, sondern auch mit Härtels wissenschaftlich und künstlerisch hochkarätigem Freundeskreis bekannt:

„Robert und Clara Schumann – letztere war bekanntlich Fechners Stiefnichte – sowie den Gewandhauskapellmeistern Felix Mendelssohn Bartholdy und Niels Wilhelm Gade, dem Thomas-kantor Moritz Hauptmann, den Sängerinnen Livia Frege, Jenny Lind und Anastasia Novelle, dem Maler Friedrich Pecht, den in der liberalen Bewegung aktiven Gelehrten Karl Georg Waechter und Theodor Mommsen und vielen anderen.“<sup>63</sup>

Dass Fechner darüber hinaus über die einflussreichsten Musikschriften seiner Zeit durchaus informiert war, ist durch seine Schriften ebenfalls gut belegt. Neben Referenzen an Hermann Lotze, Hermann von Helmholtz und August Wilhelm Ambros verweist Fechner insbesondere auf Eduard Hanslick, der ab der Mitte des 19. Jahrhunderts der federführende Verfechter der Absoluten Musik gegen die Programmmusik war. Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch Schönen*<sup>64</sup> hatte Fechner ganz offensichtlich mit viel Aufmerksamkeit und einiger kritischer Reflexion gelesen und sie dann argumentativ in seine *Vorschule der Ästhetik* miteingegliedert:

„Unstreitig ist der Nachdruck, mit welchem Hanslick das ästhetische Recht und den ästhetischen Wert einer selbständigen ‚musikalischen Schönheit‘ gegenüber fremdartigen Gefühls-Anmutungen an die Musik geltend macht, in vollem Rechte, und wird man die vorigen Betrachtungen, mit denen von Hanslick in dieser Beziehung stimmend finden; hiergegen ist unstreitig die Beziehung, welche die Musik zur Welt außer der Musik gewinnen kann, und namentlich die Verpflichtung, welche eine begleitende Musik gegen den begleitenden Inhalt hat, nicht hinreichend von ihm zur Geltung gebracht.“<sup>65</sup>

Es ist daher davon auszugehen, dass Fechner die Argumente, die mit „musikalischer Fachkenntnis“<sup>66</sup> gegen die Wesentlichkeit von Außermusikalischem in der Musik ins Feld geführt wurden, gut kannte. Und dementsprechend sicher argumentiert er denn auch, dass es „ganz verkehrt [sei], jeder Musik zuzumuthen, dass sie noch etwas, was nicht Musik ist, darstellen solle“.<sup>67</sup>

Auf verschlungenen Wegen sind wir nun von Erklärungsmustern für Erlebnisdimensionen musikalischer Madeleine-Effekte zu Fragen nach Darstellungsdimensionen von Instrumentalmusik gelangt. Diese beiden Diskurse könnten einander nicht fern sein: ersterer richtet sich auf subjektive, ästhetisch-anthropologische Erfahrung und ist experimentell-empirischen Charakters, letzterer richtet sich auf objektive, ästhetisch-künstlerische Repräsentation und ist idealistisch-normativen Charakters. In diesem Licht erscheinen Fechners Aussagen zur Musik – und

63 Hans-Jürgen ARENDT, Gustav Theodor Fechner und Hermann Härtel – eine lebenslange Freundschaft, in: Fix / Altmann, Hg., Fechner und die Folgen, 233–244, hier 237.

64 Eduard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst (Leipzig 1854).

65 FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 175.

66 Ebd.

67 Ebd., 173.

insbesondere seine Abwertung von Erinnerung für das Erleben von Musik – weniger als ein substantieller Teil seiner *experimentellen* Ästhetik „von unten“ als vielmehr wie eine Untermauerung einer in letzter Instanz gegen Programmmusik gerichteten *musikalischen* Ästhetik „von oben“ im Anschluss an Hanslick.<sup>68</sup> Diese Lesart würde erstens eine Erklärung für die überraschende Trennung der Musikästhetik von den anderen Bereichen in Fechners Ästhetik erklären: die unterschiedliche Stoßrichtung ist schlichtweg genau entgegengesetzt. Zweitens würde Fechners Musikästhetik damit zu einem anschaulichen Beispiel für den starken Einfluss, den Diskurse aus der einen Disziplin (hier: Idealismus in Musikästhetik und Musikwissenschaft) auf die Genese von Wissen (hier: Materialismus in Medizin und Psychophysik) aus einer anderen Disziplin nehmen können – und zwar selbst dann, wenn die beiden Wissensgebiete im Ansatz eigentlich in entgegengesetzte Richtungen laufen.<sup>69</sup> Und damit würde sich drittens nicht nur hinsichtlich des Inhaltes des Wissens, sondern auch hinsichtlich des transformierenden Transfers dieses Wissens zwischen den Disziplinen eine enge Verwandtschaft von Fechners und Hanslicks Denken zeigen: Dann auch Hanslicks gesamte Musikästhetik ist, wie Nina Noeske anschaulich gezeigt hat,<sup>70</sup> von einer Spannung zwischen Idealismus und Materialismus geprägt, die auf genau diese Weise auch Fechners Musikästhetik, wenn nicht sogar sein gesamtes Denken, durchzieht.<sup>71</sup>

## Fazit

Die hier vorgestellten Konzepte musikalischer Madeleine-Situationen sind nur einige wenige, wenn auch prominente, Beispiele unter vielen anderen, die sich im Diskurs über Erinnerung und ästhetisch-emotionaler Musikerfahrung seit dem 19. Jahrhundert geradezu epidemisch verbreitet und ideologisch verzweigt haben. Ein Grund für diese Epidemie mag tatsächlich im Streit um Programmmusik versus Absolute Musik liegen, der sich als erstaunlich tiefgehend, langanhaltend und einflussreich erweisen sollte. Aus diesem Kontext heraus ließe sich auch erklären, warum Nicolai so offensichtlich unproblematisch mit der Erinnerung im ästhetisch-emotionalen Musikerleben umgehen konnte und dieser eine äußerst positive, sogar heilende Funktion zusprechen konnte: die ideologischen Grabenkämpfe zwischen den Anhängern

68 Siehe dazu u. a. Christoph LANDERER, Ästhetik von oben? Ästhetik von unten? Objektivität und „naturwissenschaftliche“ Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik, in: Archiv für Musikwissenschaft 61/1 (2004), 38–53.

69 Dass gerade die naturwissenschaftlich ausgerichtete *Musikforschung* für eine solche fachfremde „Übernahme“ durch ästhetisch-kunstwissenschaftliche Ideologien besonders anfällig zu sein scheint, habe ich an anderer Stelle auch für Helmuth Plessners Musikdenken aufzeigen können. Siehe dazu Marie Louise HERZFELD-SCHILD, Metapher und Mitvollzug. Zwei Ansätze zum Zusammenhang von Musik und Emotionen bei Plessner, in: Erik Norman Dzwiza-Ohlsen / Andreas Speer, Hg., Philosophische Anthropologie als interdisziplinäre Praxis. Max Scheler, Helmuth Plessner und Nicolai Hartmann in Köln – historische und systematische Perspektiven (Paderborn 2021), 283–302.

70 Nina NOESKE, Body and Soul, Content and Form. On Eduard Hanslick's Use of the Organism Metaphor, in: Nicole Grimes / Siobhán Donovan / Wolfgang Marx, Hg., Eduard Hanslick. Music, Formalism, and Expression (Rochester, NY 2013), 236–258.

71 Zur „idealistischen“ Seite Fechners siehe u. a. seine Schriften: Das Büchlein vom Leben nach dem Tode (Dresden 1836), Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen (Leipzig 1848), Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits. Vom Standpunkt der Naturbetrachtung, 3 Bände (Leipzig 1851).

der Programmmusik und den Verfechtern der Absoluten Musik wurden 1746 noch nicht ausgetragen, und so konnte Nicolai die musikalischen Madeleine-Effekte davon völlig unbelastet für sein Anliegen, die medizinische Praxis, funktionalisieren.

Ebenfalls ließe sich aus diesem Kontext heraus ein Grund dafür finden, warum die heutige empirische Musikästhetik sich gerade in der Aufwertung des Außermusikalischen für das ästhetische Musikerleben so stark von Fechners Abwertung desselben entfernte: Seine Position ist ästhetisch so eindeutig ein Kind des späten 19. Jahrhunderts, dass sie in unserer postmodernen Welt nur schwer als Bezugsgröße für Grundlagenforschung in einem Max-Planck-Institut herangezogen werden könnte, die sich disziplinar ausdrücklich äußerst breit zwischen Musikgeschichte, -theorie, -soziologie und -ethnologie, Psychologie und Neurowissenschaften ansiedelt und explizit als empirisch bezeichnet.

Ob dort und in den vielen anderen Forschungsinstitutionen und Forschungsgruppen, die sich solchen und ähnlichen Fragen widmeten, der musikalische Madeleine-Effekt irgendwann entschlüsselt werden kann, ist sicherlich eine Frage, dessen Beantwortung, um mit Fechner zu sprechen, „überhaupt schwer zu entsprechen sein“<sup>72</sup> wird, und auch ich „verzichte [an dieser Stelle] auf den Versuch dazu“. Ich hoffe stattdessen, dass die Beispiele, die ich in diesem Beitrag aus der Geschichte des Wissens über Erinnerung und ästhetisch-emotionalem Musikerleben nicht nur Neugier auf weitere Beispiele zu diesen und verwandten Themengebieten aus dem interdisziplinären Feld von Medizingeschichte, historischer und systematischer Musikforschung sowie philosophisch-anthropologischer, experimentell-medizinischer und empirischer Ästhetik geweckt habe, sondern auch zeigen konnte, wie dieses Wissen sich im Netz aus historischen Bezugnahmen, soziokulturellen Prägungen, wissenschaftlichen Systemen und ideologischen Positionen auf immer neue Weisen verknüpft, verankert und manchmal auch verfangen hat.

Für die spezifischen Webarten solcher Netze ein reflektierendes Bewusstsein zu entwickeln, die Fäden im interdisziplinären Zusammenspiel der unterschiedlichen Bereiche musikalischer und medizinischer Forschung in historischen und empirischen Wissenschaften entwirren und diese Fäden sogar auf neue Weise wieder verbinden zu lernen, ist eine Perspektive, die ich – insbesondere im Kontext interdisziplinärer Forschung zwischen Medizin-, Musik- und Emotionsgeschichte – für besonders interessant, relevant und für weitere Studien zu Musik, Erinnerung und Emotion äußerst ansatzfähig halte.<sup>73</sup>

---

72 Hier und im Folgenden: FECHNER, *Vorschule der Ästhetik*, 164.

73 Für weiterführende Forschung bietet sich u. a. an, die Rolle der aktiven Erinnerungsarbeit, wie Proust sie in seinem Roman beschreibt, für Konzepte musikalischer Madeleine-Effekte in Geschichte und Gegenwart zu untersuchen. Ebenfalls können auf der hier vorgestellten Forschung weitere Studien aufbauen, die den Fokus von außermusikalischer Erinnerung auf innermusikalische Erinnerung legen, d. h. darauf, wie musikalische Themen, Motive oder harmonische Fortschreitungen im zeitlichen Verlauf je nach Struktur und Form der Musik wiederholt werden und bei den Zuhörer\*innen Erinnerungsmomente auslösen können. Solche innermusikalische Erinnerungen spielen in der neueren systematischen Musikwissenschaft eine außerordentlich große Rolle für die Erklärung musikalischer Peak- oder Chill-Momente, sind aber in historischen Schriften zur emotionalen Wirkung von Musik selten zu finden. Eine faszinierende Ausnahme findet sich in Carmel RAZ, *An Eighteenth-Century Theory of Musical Cognition? John Holden's Essay Towards a Rational System of Music (1770)*, in: *Journal of Music Theory* 62/2 (2018), 205–248, doi.org/10.1215/00222909-7127670.

**Informationen zur Autorin**

Univ.-Prof. Dr. Marie Louise Herzfeld-Schild, M.A., Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung, mdw – Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, E-Mail: [herzfeld-schild@mdw.ac.at](mailto:herzfeld-schild@mdw.ac.at)