

# Bücher

**Christian G. Allesch: Vorzüge einer Alleinbegehung.** Reflexionen zum neuen »Handbuch der Musikpsychologie« von Helga de la Motte-Haber.

Das Bedürfnis nach Handbüchern für eine Wissenschaft oder eine Teildisziplin ist eng gekoppelt an die Entwicklung der betreffenden Disziplinen selbst. Es entsteht vor allem in Phasen dieser Entwicklung, in denen der rasante Zuwachs an empirischen Einzelbefunden deren Überschaubarkeit für den einzelnen Forscher oder Praktiker zunehmend erschwert, oder in Phasen, in denen unterschiedliche Paradigmata und Forschungsstrategien den inneren Zusammenhang zwischen den sich häufenden Forschungsdaten immer schwerer erkennbar werden lassen.

Das nahezu gleichzeitige Erscheinen zweier derartiger Kompendien für das begrenzte Teilgebiet der Musikpsychologie, nämlich des »Handbuch für Musikpsychologie« von Helga de la Motte-Haber und des von Bruhn, Oerter und Rösing herausgegebenen Werks »Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen«, erscheint unter diesem Gesichtspunkt nicht bloß als Zufälligkeit. Die »kognitive Wende«, die in den sechziger und siebziger Jahren den Behaviorismus als vorherrschendes Paradigma in der Psychologie ablöste, hat mit ihrer Zuwendung zu den lange verschmähten »mentalen« Vorgängen auch die Erforschung der psychischen Verarbeitung musikalischer Inhalte nachhaltig gefördert. Die empirischen Befunde zur Musikwahrnehmung haben sich in den letzten Jahren explosionsartig vermehrt: exemplarisch seien hier etwa die Arbeiten von J.J. Bharucha und Diana Deutsch sowie deren Mitarbeitern in den

USA erwähnt, hinter denen die europäische Forschung zumindest hinsichtlich der Forschungsintensität noch deutlich nachhinkt. Diese zahlreichen Ergebnisse erklären nicht nur das Bedürfnis nach einer zusammenfassenden Übersicht, sondern auch nach einer kritischen Reflexion, die wohl vor allem die Frage zu klären hätte, in welchem Maße der »new look« der kognitiven Musikpsychologie dem alten Problem des ästhetischen Gegenstands in der musikpsychologischen Forschung auch tatsächlich gerecht geworden sei.

Das gleichzeitige Erscheinen der beiden Handbücher reizt natürlich auch zu einem Vergleich. Bruhn, Oerter und Rösing gehen den neuerdings meist bevorzugten Weg der getrennten Darstellung kleiner und kleinster Sachbereiche durch einzelne, besonders kompetente Autoren. Mit einem methodisch wohlgerüsteten Team von sechzig Spezialisten überziehen sie das unbekannte Gelände nach einem genauen Plan, in dem die Rollenverteilung exakt den zu erwartenden Schwierigkeiten angepaßt ist. Sie schaffen damit das Zauberkunststück eines Handbuchs, das in einzelnen Teilkapiteln noch aktueller als die verfügbare Zeitschriftenliteratur ist, was an die Quadratur des Zirkels nahe herankommt. Wenngleich kritisch eingeschränkt werden muß, daß die Kartierung des Geländes nicht in allen Bereichen gleich gut gelang, so scheint hier doch ein Forschungsatlas gelungen zu sein, der über Jahre hinweg eine aktuelle Zusammenfassung wesentlicher Forschungsbestände bleiben kann.

Demgegenüber mutet der Versuch von Helga de la Motte-Haber, ein Handbuch für das gewaltig angewachsene Gebiet der Musikpsychologie auf eigene Forschungs- und Rezeptionsleistungen zu gründen, wie das Abenteuer einer Alleinbegehung in schwierigstem Gelände an. Freilich nicht nur mit Kompaß und Windsack ausgerüstet, sondern mit solidem Wissen und einiger Expeditionserfahrung, vor allem aber auch mit dem erforderlichen Spürsinn für die bedeutsamen Querverbindungen zwischen den ausgetretenen Pfaden. Es geht de la Motte nicht nur um eine kartographische Darstellung des Forschungsfeldes, sondern um die Schilderung von Eindrücken, um die Bewertung und Einordnung des Vorgefundenen nicht bloß in die obligaten Wissensschubladen, sondern nach Gesichtspunkten, die

letztlich der im Forschungsalltag nicht selten verdrängten Frage nach der Eigenart des Ästhetischen schlechthin entspringen. Daher ist für die Autorin mit dem sauberen theoretischen Nachvollzug der im Musikerleben isolier- und erklärbaren Informationsverarbeitungsvorgänge noch nicht alles geklärt und beantwortet. Sie artikuliert damit auf einem Teilbereich der Psychologie die in letzter Zeit immer häufiger gestellte Frage, ob die »kognitive Wende«, die mit ihrer Neubewertung der »mentalene Vorgänge« den Zugang zum musikalischen Erlebnisgeschehen zweifellos neu eröffnet hat, nicht doch auch gleichzeitig einer Intellektualisierung ästhetischer Phänomene Vorschub geleistet hat, die das in den Phänomenen der Betroffenheit und Ergriffenheit durch Musik zutage tretende Spezifische und Eigenartige des Mediums Musik eher verdeckt als begrifflich macht.

Helga de la Motte-Haber orientiert sich konsequenterweise an dem Erfordernis, musikpsychologische Reflexion an einem Bild vom Menschen und an einem eigenständigen Musikbegriff zu verankern. Damit tritt der Eindruck der Degradierung von Musik zu »musikalischen Reizmustern«, d.h. zu bloß paradigmatischen Laborrequisiten im Rahmen des allumfassenden Superparadigmas »Informationsverarbeitung«, zurück hinter der faszinierenden Auseinandersetzung mit etwas, das eben nicht nur als Forschungsgegenstand reizt, sondern eine besondere, exklusive Weise des Daseinsvollzugs darstellt. Daß wir damit unmittelbar an die Frage nach dem Ästhetischen rühren, braucht nicht weiter betont zu werden. Betont soll hingegen als Vorzug dieses Buches werden, daß es sich dieser Frage bewußt und beständig stellt, während vergleichbare Darstellungen nicht selten vor lauter empirischer Akribie erst gar nicht zu ihr vordringen.

Dem paradigmensüberschreitenden Charakter des musikpsychologischen Forschungsgegenstandes wird de la Motte auch dadurch gerecht, daß sie über die allgemeinpsychologischen Aspekte auch die sozialen und individuellen Determinanten ausführlich behandelt. Besonders gelungen erscheint mir die überaus kritische Darstellung der Musikalitätstests sowie der Frage nach Erbllichkeit musikalischer Fähigkeiten. Gerade in einer Zeit, in der unter dem Schlagwort der »Begabtenförderung« die Bevorzugung angeblich »anlagemäßig«

Begünstigter und deren testpsychologische Rekrutierung als bildungspolitische Innovation angepriesen wird, erscheint die vorurteilslose Darstellung der Fragwürdigkeit voreiliger Auflösungen des Reifungsgefüges musikalischer Fähigkeiten in Anlage- und Umweltkomponenten in diesem Buch ebenso von Vorteil wie die Tatsache, daß diese komplizierten Zusammenhänge in diesem Buch so erläutert werden, daß sie auch einem breiteren Leserkreis einsichtig werden und somit auch jene Mehrheiten erreichen können, auf deren Bedürfnisse sich politische Curriculumstrategen so gerne berufen.

Die deutlich ausgesprochene Absicht, nicht nur dem Fachmann, sondern vor allem auch dem interessierten Leser außerhalb des eigentlichen Fachpublikums Begründungen für sein Musikverständnis und Einblicke in die damit verbundenen psychischen Funktionen zu geben, mag manche Einbußen – etwa den Mangel an systematischer Literaturdarstellung – rechtfertigen. Der Fachmann wird sich diesbezüglich wohl ohnehin an spezielle Recherchemöglichkeiten halten. Gerade für ein an den Bedürfnissen des Laien orientiertes Handbuch wäre aber wohl ein Sachregister erforderlich gewesen. Schmerzlich vermißt man auch ein näheres Eingehen auf den Bereich der Musiktherapie, der von der allgemeinen Musikpsychologie kaum abzutrennen ist und wohl ebenfalls dem Informationsbedürfnis der angepeilten breiteren Leserschichten entgegengekommen wäre. Man soll aber wohl von Alleinbegehungen nicht auch gleich das gleichzeitige Erstürmen ganzer Massive fordern.

In summa: ein engagiertes, an Sachinformation ebenso wie an nachvollziehbarer Reflexion reiches Buch, dessen Vorzug nicht zuletzt darin besteht, daß es nicht nur auf das verweist, was heute und materialiter Bestand von Musikpsychologie ist, sondern auch auf die psychologischen Aspekte dessen, was an der Musik noch ungelöstes Rätsel ist. Es könnte damit den Beweis nach sich ziehen, daß Handbücher nicht nur »Leichensteine der Wissenschaft« sein müssen, wie es ein boshafter Psychologe einmal formuliert hat, sondern auch Impulse für neue und auch unorthodoxe wissenschaftliche Fragestellungen geben können.

**Herbert Bruhn, Rolf Oerter, Helmut Rösing (Hrsg.): Musikpsychologie – Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen.** München – Wien – Baltimore: Urban & Schwarzenberg 1985. 582 Seiten.

Es ist schon ein bemerkenswertes Unterfangen, wenn 62 Autoren in 73 Artikeln auf 582 Seiten unter der Regie von drei Herausgebern das aktuelle musikpsychologische Wissen auszubreiten versuchen. Von der Volksweisheit, daß viele Köche den Brei verdürben, gilt, wenn man sich der Mitarbeit zahlreicher guter Autoren versichern kann, eher das Gegenteil, sie sichern den Erfolg. Selbstverständlich kann es bei so vielen Autoren, die z.T. sehr unterschiedliche Forschungsstrategien vertreten, kaum ein einigendes Band geben. Die Herausgeber haben trotzdem versucht, die Handlungstheorie als Forschungsparadigma in den Vordergrund zu stellen. Ob aber handlungstheoretische Ansätze sensu Leontjew oder Rubinstein für die musikpsychologische Forschungspraxis wirklich taugen, müßte erst noch gezeigt werden.

Gliederungen sind immer problematisch, die hier gewählte Spartierung der Musikpsychologie in sechs Themenfelder (sowie ein ergänzendes Methodenkapitel) ist besonders in der zweiten Hälfte unbefriedigend. Der Abschnitt »Musik und Persönlichkeit« enthält überwiegend Beiträge, die auch mit einem sehr flexiblen Persönlichkeitsbegriff kaum zu bündeln sind, Literatur aber, die sich ganz speziell mit dem Verhältnis von Persönlichkeit und Musik beschäftigt (z.B. Meißner), wird in diesem Abschnitt überhaupt nicht erwähnt. Zahlreiche Beiträge der Abschnitte IV, V und VI wären in einer der benachbarten Abteilungen mindestens genau so legitim einzuordnen. Die Musikpsychologie hat zur Musiktherapie das gleiche Verhältnis wie zur Musikpädagogik, warum es eine Abteilung »Musik und Therapie« gibt, nicht aber auch »Musik und Pädagogik«, letzteres wird nur in einem Stichwort thematisiert (S. 331), bleibt offen. Was die Auswahl der Stichworte selbst betrifft, so haben die Herausgeber stellenweise erfreulich mutig gehandelt und auch Themen wie »Videoclip, Musikvideo«, »Diskothek und Walkman« oder »Musik und veränderte Bewußtseinszustände« einbezogen, obwohl die verfügbare Literatur nicht immer befriedigend ist.

Am unproblematischsten ist der Abschnitt über die neuropsychologischen und psychoakustischen Grundlagen, hier wird, u.a. in Artikeln von H.P. Hesse, das verfügbare Wissen sehr gediegen und verständlich dargestellt. Im Stichwort »Musik und Computer«, das zu sehr psychoakustisch ausgerichtet ist, wird jedoch die musikpsychologisch äußerst spannende Frage, mit welchen syntaktischen Strukturen Computer komponieren könnten, leider gar nicht behandelt. Auch im dritten Abschnitt wird u.a. in den Stichworten von J.J. Bharucha, D. Deutsch und R. Pekrun sachlich informiert und differenziert diskutiert. Es gibt jedoch gelegentlich auch eine gewisse Nähe zur Populärwissenschaft, wenn auf eine ethologische Spekulation eine musikpsychologische gesetzt und dies dem Leser als belegbare Ausdrucksmodelle angeboten wird, obwohl die Literatur (Affektenlehre, evolutionär orientierte Emotionspsychologie) von derartigen Modellen mit anderen Inhalten (!) geradezu überquillt. Unverständlich ist sicherlich auch, daß bei der »Typologie der Musikhörer« einer der faszinierendsten, frühen, empirischen (!) Ansätze (Alt 1935, nicht 1977) nicht einmal erwähnt wird. Hier fehlt ein Artikel »Musikerlebnis«, wie überhaupt die über Jahrzehnte an K. Hevner anknüpfende Rezeptionsforschung, die nach Beziehungen zwischen der Struktur der Musik und der des Erlebens sucht, kaum angemessen berücksichtigt wird. Die informativen Artikel »Kohortenspezifische Sozialisation«, »Urteils- und Meinungsbildung« sowie »Musikpräferenzen« stehen bedauerlicherweise in verschiedenen Abschnitten, ergänzen sich jedoch sehr gut und ergeben ein stimmiges Bild. Überhaupt sind die alltäglichen Erscheinungsformen von Musik erfreulich häufig und gut thematisiert, und es wird manchen Leser überraschen, daß man über Musik im Kaufhaus, bei der Werbung oder in den Massenmedien erstaunlich viele neuere Ergebnisse vorlegen kann. Ebenso ist der populäre Zweig unserer Musikkultur angemessen berücksichtigt. »Musik und Politik im Dritten Reich« ist unzweifelhaft ein interessanter Beitrag, ob es aber ein musikpsychologischer ist, sei dahingestellt. Daneben werden über die Mitglieder eines Sinfonieorchesters ausgesprochene Platitüden verbreitet (»Ebenso wie der Dirigent sind die Orchestermusiker

Fachleute auf ihrem Gebiet«, S. 419), wo doch gerade hier die Persönlichkeitsuntersuchungen von A.E. Kemp fruchtbar hätten diskutiert werden können. Die Literatur zum Lampenfieber (ebenso wie die zur Psychomotorik und Musikausübung) war dem gleichen Autor nur zum kleineren Teil bekannt. Die musiktherapeutischen Beiträge resümieren überwiegend Bekanntes aus der einschlägigen Literatur, sind z.T. vollkommen deplaziert (N. Buzasi, J. Knierim), müssen eingestehen, daß es leider (noch) nichts zu berichten gibt (J. Vocke) oder werden bemerkenswert grundsätzlich (H. Gembris). Sehr anregend ist das Methodenkapitel, vor allem die Beiträge von G. Gigerenzer, wengleich einige der beschriebenen Verfahren sich in musikpsychologischer Forschungspraxis erst noch bewähren müßten.

Insgesamt ist die ausgebreitete Informationsfülle trotz »weißer Flecken« bemerkenswert, die fremdsprachigen Texte sind gut übersetzt, die redaktionelle Gestaltung fast fehlerfrei. Ein erfreuliches Nebenprodukt dieses Handbuchs könnte sein, daß Musikpsychologie in Zukunft auch wieder mehr von Psychologen betrieben wird.

Klaus-Ernst Behne

**International Brain Dominance Review** (Vol. 1, 1984). The Brain Dominance Institute, 105 Laurel Drive, Lake Lure, N.C. 28746.

Auch Zeitschriften sind kein übliches Rezensionsobjekt, aber die »International Brain Dominance Review« ist musikpsychologisch natürlich deshalb interessant, weil seit den ersten Arbeiten von Doreen Kimura (1964) Musik oder musikähnliches Reizmaterial in der Lateralisationsforschung besonders häufig verwendet wurde. So sehr es zu begrüßen ist, wenn dieser Forschungsbereich eine eigene publizistische Plattform erhält, so sehr muß man um den Ruf der Hirnsphärenforschung fürchten, wenn sie sich so populärwissenschaftlich und unkritisch gibt wie in dieser Zeitschrift. Die »Entdeckung« der rechten Hirnhälfte wird zu einer neuen Weltanschauung, zu einer Ideologie des Aufbruchs, in der Ratschläge für eheliche

Treue, Abhilfe gegen Migräne, Lehrertraining, Computergraphik für den Manager und kulturvergleichende Kreativitätsstudien alle nach dem gleichen Rezept gestrickt werden: »Do it right!« Wann immer etwas im argen liegt, so war es die böse, ausschließlich benutzte linke Hirnhälfte. Daß man aber auch sehr differenziert und behutsam darüber reflektieren kann, inwieweit unterschiedliche musikalische Rezeptionsformen an die »einseitige« Nutzung der Hirnhälften geknüpft sein können und daß dies Anstoß zu sehr bedenkenswerten kulturkritischen Überlegungen sein kann, zeigt ein ausgezeichnete Artikel von Th. Regelski (What is right with the brain and with music? Heft 2). Dieses Thema wird uns zunehmend beschäftigen, aber nicht auf der Ebene platter Dualismen.

Klaus-Ernst Behne

**Carl Dahlhaus / Helga de la Motte-Haber (Hg.): Systematische Musikwissenschaft.** Wiesbaden und Laaber 1982. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 10).

Der vorliegende Band 10 des Neuen Handbuchs für Musikwissenschaft fügt der Diskussion über Umfang, Methode und Ziel (um mit Guido Adler zu sprechen) der Systematischen Musikwissenschaft einen aufregenden und Gedanken provozierenden Beitrag hinzu. Carl Dahlhaus nimmt zu der immer wieder gestellten Frage der Eingrenzung der Systematischen Musikwissenschaft mit bewundernswerter Offenheit Stellung, indem er sich gegen die Lehrmeinung früherer Entwürfe wendet, nach der alles zur Systematischen Musikwissenschaft zählt, was nicht zur Historischen Musikwissenschaft gehört. Im Gegensatz zu einer solchen eher unklaren und zufällig entstehenden »Residualkategorie« versucht Dahlhaus eine Einheit der Systematischen Musikwissenschaft sozusagen aus der Innenperspektive zu begründen. Diese Überlegungen am Beginn des Bandes (Kapitel II) lassen eine ganz neue Konzeption entstehen, nämlich die Analyse des systematischen Zusammenhangs der Musikkultur eines Zeitalters als *eine* und nicht *die* mögliche Form der Systematischen

Musikwissenschaft. Dieser systematische Funktionszusammenhang wäre laut Dahlhaus in verschiedenen Epochen zu studieren. Um diese neue Konzeption nun klar vorstellen zu können, wird in dem Buch als Gegenstand der Analyse die europäische Kunstmusik der Neuzeit gewählt, wodurch das Buch für viele Leser sicherlich an Anschaulichkeit gewinnt. Ist doch dieser Bereich der Musikgeschichte nicht nur den Autoren – wie diese betonen – naheliegend und vertraut.

Diese neuartige Bestimmung der systematischen Musikwissenschaft ist im Keim schon bei Guido Adler vorgegeben, dessen Systematik und methodologische Überlegungen auch im ersten Kapitel (»Umfang, Methode und Ziel der Systematischen Musikwissenschaft«) von Helga de la Motte-Haber ausführlich behandelt werden. Es wäre interessant erschienen, in diesem Zusammenhang zu untersuchen, wie Adler diesen systematischen Zusammenhang der Musikkultur in einer Epoche begreift. An Hinweisen darauf fehlt es in seinen Schriften wahrlich nicht.

In bezug auf die Darlegungen der Ideen Guido Adlers sei eine kritische Bemerkung gestattet. Wenn auf S. 20 festgestellt wird: »Unter musikalischer Pädagogik und Didaktik verstand Guido Adler die Kompositionslehre«, so ist das nicht zutreffend. Denn Adler hat sich mit Fragen der Musikpädagogik und der Musikerziehung mehrfach beschäftigt. (»Zur Reform unserer Musikpädagogik« 1882, »Über den Musikgeschichtsunterricht an Mittelschulen« 1914, u.a.)

Aus der neuen Begriffsbestimmung in diesem Buch ergibt sich nun für die Systematische Musikwissenschaft folgende Aufgabe: sie analysiert Musik in ihrem Systemzusammenhang ihrer Kultur und sie organisiert die Kooperation verschiedener Disziplinen, um eine solche Analyse zu ermöglichen. Wenn nun die einzelnen Disziplinen gesondert dargestellt werden, ist dies sicherlich in einem solchen Band geboten, jedoch dürfte dabei nie aus den Augen verloren werden, daß im Hinblick auf die Erarbeitung der postulierten Analyse alle diese Disziplinen nur eine »dienende Funktion« erfüllen. Das bedeutet, die Autonomie der einzelnen Fächer wäre hintanzustellen, wenn sie auf den systematischen Zusammenhang Bedacht nehmen

wollen. Tun sie dies nicht, dann könnte ihnen das Adjektiv »systematisch« nicht zuerkannt werden.

Im Sinne einer solchen Systematik werden in Kapitel I die Teilbereiche der Systematischen Musikwissenschaft beschrieben, die an einer solchen Analyse mitzuwirken haben: Musiktheorie, Musikästhetik und Musikpsychologie. Musikpädagogik und Musikethnologie scheinen unter diesen Teilbereichen nicht auf, sie werden als eigene Wissenschaften angesehen. Allerdings ist der Beitrag, den die Musikpädagogik für die Systematik zu leisten vermag, in der Darstellung des Zusammenwirkens der einzelnen Fächer oder Teilbereiche an entsprechenden Stellen immer wieder angesprochen. Dies gilt auch für die Fächer Akustik, Gehörpsychologie und Musiktherapie. Trotz der Bestrebung, diese nicht als Teilbereiche der Systematischen Musikwissenschaft angesehenen Disziplinen bei geeigneten Problemstellungen an der systematischen Arbeit mitwirken zu lassen, entsteht der Eindruck, daß der Bedeutung von Raumakustik, Gehörpsychologie oder Instrumentenkunde nicht genügend Rechnung getragen wird.

Eine gewisse Unsicherheit scheint bezüglich des Beitrages zu bestehen, den die Musiksoziologie zu leisten imstande ist. Wenn etwa in der Charakterisierung der Musiksoziologie als Teilbereich festgestellt wird, daß »die Fragen nach den gesellschaftlichen Bedingungen und Auswirkungen der Musik und des Musikhörens ... von einer als Philosophie verstandenen Ästhetik und von der Sozialpsychologie zureichend beantwortet werden (können)« (S. 17), dann ist dem eine Anmerkung hinzuzufügen. Das nicht-deutschsprachige Schrifttum (das im Buch weniger berücksichtigt wird) hat deutlich aufgezeigt, wie gerade dieses Problem nicht von der Ästhetik und Sozialpsychologie gelöst wird, sondern von Soziologen. Dies zeigen die Arbeiten von John H. Mueller bis hin zu jenen rezenten Pierre-Michel Mengers.

Diese Schwierigkeiten bei der Einordnung der Musiksoziologie treten auch im Kapitel V »Musiksoziologische Reflexionen« von Carl Dahlhaus und Günter Mayer zutage. Denn der Beitrag von Günter Mayer »Musiksoziologie und Geschichtstheorie« stellt nur eine Schule musiksoziologischen Denkens vor. Es fehlt die Gegen-

überstellung mit der Ansicht eines anderen Standpunktes, wodurch eine ausgewogene Darstellung musiksoziologischer Reflexion erreicht worden wäre. Carl Dahlhaus befaßt sich im zweiten Teil mit der »Theorie der musikalischen Gattungen«, in dem die Erhellung der Funktionszusammenhänge von musikalischen Gattungen als Aufgabe der Systematischen Musikwissenschaft behandelt werden.

Die kritischen Anmerkungen sollen aber vor allem als Hinweis auf einen Umstand verstanden werden, der dem Buch besonderen Reiz verleiht: er liegt in den Spuren individueller Zugänge begründet, einer Fülle von Gedankengängen, die manchmal zu Widersprüchlichkeiten führen, jedoch immer zur Auseinandersetzung mit den Meinungen der einzelnen Autoren anregen. Bei einigen von ihnen wird eine gewisse Sprödigkeit fühlbar, dem von Dahlhaus vorgezeichneten Weg zu folgen. Neben den bereits erwähnten Abschnitten über Musiksoziologie geschieht dies vor allem in Kapitel VI »Musikalische Hermeneutik und empirische Forschung« von Helga de la Motte-Haber, das in seiner Problembehandlung nicht ausgesprochen auf den systematischen Zusammenhang der Musikkultur der Neuzeit ausgerichtet ist. Allerdings zeigt dieses Kapitel die grundsätzliche Bedeutung, die der musikpsychologischen Arbeit zukommt. Fragen wie Musik als Sprache der Gefühle, das Problem des Emotionalen in der Musik, das Verstehen von Musik usw. weisen auf den Stellenwert dieses Fachs im Rahmen der systematischen Analyse.

Kapitel III von Helga de la Motte-Haber und Peter Nitsche befaßt sich mit der »Begründung musiktheoretischer Systeme«, indem der wissenschaftliche Beitrag der systematischen Musiktheorie zur Arbeit der Systematischen Musikwissenschaft näher beschrieben wird. Kapitel IV »Ästhetik und Musikästhetik« bietet Carl Dahlhaus die Gelegenheit, durch nähere Ausführungen zum Werkbegriff, zum Formbegriff des Mittelalters und zur Idee der absoluten Musik sein Konzept der Systematischen Musikwissenschaft konkret-exemplarisch zu untermauern.

In Kapitel VII »Sozialpsychologische Dimensionen des musikalischen Geschmacks« behandelt Ekkehard Jost den Einfluß verschied-

dener Faktoren auf musikalische Präferenzen sowie das Methodenproblem sozialpsychologischer Untersuchungen.

Im Kapitel VIII »Begabung – Lernen – Entwicklung« wird von drei Autoren (Klaus-Ernst Behne, Eberhard Kötter, Roland Meißner) der systematische Bezug zur Musikpädagogik erläutert. Anhand der Frage nach der musikalischen Begabung und einer möglichen Beziehung zu Anlage und Umwelt weisen sie auf die Notwendigkeit einer Kooperation der Musikpädagogik mit der Musikpsychologie hin, insbesondere mit der Forschung auf dem Gebiete der genetischen Musikpsychologie.

Das letzte Kapitel IX »Wissenschaft und Praxis« von Günter Kleinen und Helga de la Motte-Haber beschreibt in erster Linie wiederum das Verhältnis von Musikpsychologie und Musikpädagogik und im speziellen die Probleme der Nutzung wissenschaftlicher Erkenntnisse aus der empirischen Forschung für den Unterricht. Die Möglichkeiten des Zusammenwirkens zweier Fächer im Hinblick auf Teilprobleme des Funktionszusammenhanges werden vor allem in den letzten beiden Kapiteln anschaulich vor Augen geführt.

Dem vorzüglich ausgestatteten Band (Abbildungen, Literaturverzeichnisse, Glossar, Namen-, Titel- und Sachregister) im Rahmen einer knappen Rezension gerecht zu werden, erscheint als ein Ding der Unmöglichkeit. Es sei nur noch einmal abschließend die Bedeutung des Bandes für die Auseinandersetzung mit dem Thema Systematische Musikwissenschaft hervorgehoben. Dies gilt nicht nur für das inhaltliche Verständnis von Systematischer Musikwissenschaft, sondern auch für die Art der Präsentation. In der Offenheit und in der Unterschiedlichkeit des Zuganges zu den einzelnen Fragen liegt der große Vorteil dieses Buches, denn dadurch ist der Leser veranlaßt, sich selbst aktiv – sei es in zustimmender oder in kritischer Haltung zu manchen Darlegungen – mit den Problemen der systematischen Analyse auseinanderzusetzen. Vielleicht ist die Systematische Musikwissenschaft noch immer auf der Suche nach sich selbst, wie Carl Dahlhaus in dem von ihm 1971 herausgegebenen Handbuch festgestellt hat. Mit dem vorliegenden Band scheint sie jedenfalls einen großen Schritt vorangekommen zu sein. Irmgard Bontinck

**Charles T. Eagle, Jr. & John J. Minitzer (Eds.): Music Psychology Index Vol. 3.** The International Interdisciplinary Index of the Influence of Music on Behavior: References to the Literature from the Natural and Behavioral Sciences, and the Fine and Therapeutic Arts for the Years 1978–1980. The Oryx Press 1984 (2214 North Central at Encanto, Phoenix, Arizona 85004). 269 Seiten.

Bibliographien kann man nicht lesen und deshalb auch schwierig rezensieren, aber man kann doch empfehlend auf sie hinweisen. Das Institute for Therapeutics Research und Oryx Press haben 1984 den dritten Band des »Music Psychology Index« vorgelegt, der wohl auf absehbare Zeit das wichtigste bibliographische Werkzeug aller musikpsychologisch Interessierten sein wird. Der Index besteht aus einem gemischten Autoren-Stichwort-Register, das etwa 2000 Veröffentlichungen aus 400 Periodika in etwa 25 Ländern umfaßt, schätzungsweise 70% der Titel sind in den USA erschienen. Durch das auch in anderen Fächern bewährte »Computer-Assisted Information Retrieval Service System« wird jeder Titel unter allen denkbaren Unterstichworten ausgeworfen, im Schnitt taucht jeder Titel etwa sechsmal auf. Da auch auf verwandte Stichwörter hingewiesen wird, kann man sich sehr schnell und effektiv über die in diesem Zeitraum erschienene Literatur informieren. Die im Untertitel angebotene Definition von Musikpsychologie (Influence of Music on Behavior) wird man nicht übernehmen müssen. Die eher naturwissenschaftlichen Periodika scheinen vollständig berücksichtigt, während im europäischen Bereich (z.B. »Forschung in der Musikerziehung«) bzw. allgemein im musikwissenschaftlichen Bereich noch Lücken zu beobachten sind. Durch ein Versehen fehlen am Anfang der »CODEN-List« einige Periodikakürzel, wodurch u.U. eine Anfrage an die Herausgeber nötig wird. Eine knappe Übersicht über die verwendeten »keywords« würde den Überblick sicherlich erleichtern. Insgesamt ein sehr praktikables und komfortables Informationsmedium!

Klaus-Ernst Behne

**Holger Höge: Emotionale Grundlagen ästhetischen Urteilens.** – Ein experimenteller Beitrag zur Psychologie der Ästhetik. Frankfurt: M.P. Lang (Europäische Hochschulschriften Reihe VI Band 137) 1984. 443 Seiten.

Wenn kürzlich in der Psychologischen Rundschau (1985, Heft 3) noch ängstlich gefragt werden konnte »Kunstpsychologie – gibt es die noch?«, um indirekt darauf hinzuweisen, daß Kunstpsychologie bis zum Dritten Reich eine bisweilen fast zentrale Stellung in der deutschsprachigen Psychologie inne hatte, so darf die Situation dieser Teildisziplin in Deutschland nach H. Höges Dissertation wieder positiver gesehen werden. Höges Arbeit, in der Anfangsphase noch von H. Hörmann betreut, gliedert sich in einen theoretischen und einen experimentellen Teil, im ersten werden drei grundlegende Theoriemodelle, im zweiten fünf Experimente dargestellt. Wer mit der Empirie Leseschwierigkeiten hat, wird sich über Fechners »Prinzipien«, die Theorie der Einfühlung und Berlynes »New Experimental Aesthetics« ausführlich und kritisch-einführend informieren können. Insbesondere das Kapitel über die etwas in Vergessenheit geratene Einfühlung bringt über den Empathiebegriff zahlreiche neue, heuristisch wertvolle Aspekte, während Berlyne vermutlich im gesamten englischsprachigen Schrifttum noch nirgends so fundiert diskutiert wurde wie hier. Kern der Arbeit bildet eine Folge von Experimenten, angefangen vom Goldenen Schnitt (Produktion und Rezeption) bis hin zur ästhetischen Bewertung und zum Erleben von Beispielen aus der bildenden Kunst. Höge arbeitet ungewöhnlich gewissenhaft, stellt alle möglichen Bedenken oder methodischen Einschränkungen zur Diskussion und kann sie (fast) stets argumentativ oder sogar experimentell entkräften. Aber auch dort, wo er methodisch nicht 100%ig erfolgreich ist (Stimmungsinduzierung), kann man für weitere Studien von ihm lernen. Wenngleich diese Gründlichkeit den empirie-ungewohnten Leser anstrengen kann, so ist der Ertrag doch beachtlich.

Für das entscheidende letzte Experiment (Beurteilung von 65 Bildern aus drei Emotionskategorien in drei verschiedenen, induzierten

Stimmungen) werden fünf Hypothesen entwickelt, die im Grunde die gesamte kunstpsychologische Diskussion bis zur Gegenwart widerspiegeln. Daß sie nur zum Teil bestätigt werden, sollte vor allem gegenüber dem Berlyneschen Ansatz skeptischer machen. Lediglich zwei kleinere Einwände wären zu erheben: von dem ausschließlich an Varianzanalyse und Faktorenanalyse orientierten methodischen Vorgehen hat sich die Musikpsychologie schon seit Mitte der 70er Jahre gelöst, da individuelle Unterschiede nicht nur zwischen den a-priori-Gruppen sondern auch innerhalb dieser bestehen können. Zweifel scheinen auch angebracht, ob das Werturteil wirklich auf die Kategorie »schön« reduziert werden kann, zumindestens bei musikalischem Material legen Ergebnisse von Crozier und eigene Studien eine Mehrdimensionalität nahe. Wer die ersten 370 Seiten gewissenhaft gelesen hat, wird durch eine abschließende »Interpretation« belohnt, die – sprachpsychologisch am Beispiel der Metapher inspiriert – zu dem zwar nicht neuen, aber hier empirisch untermauerten, sehr überzeugenden Fazit gelangt, daß der ästhetische Gegenstand erst vom Betrachter konstruiert werden muß, daß ästhetisches Erleben in diesem nachschaffenden Akt besteht, um mit folgendem schönen Satz zu schließen: »Da in diesem Vorgang das Subjekt seine Wirkung entfaltet, ist das objektiv Gegebene vom spiegelnden Ich umstellt.« Gründliche Arbeiten gibt es viele, gründliche und anregende sind seltener!

Klaus-Ernst Behne

**Helga de la Motte-Haber/Heiner Gembris/Günther Rötter:**  
**Musikhören und Verkehrssicherheit.** Technische Universität  
Berlin 1985.

»Musikhören und Verkehrssicherheit« – unter dem gleichnamigen Titel legen Helga de la Motte-Haber, Heiner Gembris und Günther Rötter eine »erste Untersuchung« zum Thema »Musikhören und Verkehrssicherheit« vor.

Geprüft werden sollte der Einfluß von Musik auf einige Aspekte des Fahrverhaltens im Kraftfahrzeug, auf die Reaktionszeit, die Geschwindigkeit und die Lenkgenauigkeit. Die Untersuchung erfolgt mit Hilfe eines Fahrsimulators, Versuchspersonen waren 182 Besucher eines Kaufhauses. Die Art der Musik (Klassik oder Pop) konnten die Versuchspersonen selbst wählen, ebenso durften sie die Lautstärke bestimmen. Verglichen wurden die Werte jeweils einer 130 Sekunden dauernden Fahrt mit und einer gleichlangen ohne Musik. Ein Teil der Versuchspersonen hatte eine vergleichsweise »einfache«, eine anderer eine schwierigere, nämlich kurvenreichere Strecke zurückzulegen, bei einem dritten Teil wurde eine Zusatzaufgabe gestellt: diese Versuchspersonen hatten im Abstand von 20 bis 40 Sekunden beim Aufleuchten eines roten Lämpchens die Kuppelung zu bedienen. Die Aufgabe wurde zunächst gezielt trainiert, um die Veränderung habitualisierter Verhaltensweisen zu beobachten. Gemessen wurde die tatsächliche sowie die geschätzte Fahrgeschwindigkeit, eine Einfach-Reaktionszeit (Bedienung der Kuppelung bei einmaligem Aufleuchten des roten Lämpchens am Armaturenbrett) sowie die Anzahl der fehlerhaften Lenkbewegungen, wobei als fehlerhaft das »Berühren der Leitplanken«, dargestellt durch Flackern des Bildschirmes, galt.

Eine Reihe weiterer Parameter wurde erhoben (u.a. Lebensalter, Geschlecht, Musikpräferenz, Aggressionsbereitschaft), aber nur teilweise ausgewertet.

Die Autoren beschreiben die Untersuchung als »erstes Experiment« und interpretieren ihre Ergebnisse sehr vorsichtig: »Musikhören sollte nur, wer eine langweilige einfache Strecke zu bewältigen hat ... verlangt das Autofahren die volle Aufmerksamkeit, so erhöht die Musik die Unfallneigung«.

Es ist sehr verdienstvoll, daß der Versuch unternommen worden ist, eine das Fahrverhalten vieler Kraftfahrer begleitende Variable – das Hören von Musik im Auto – zu untersuchen. Die Untersuchungsergebnisse lassen allerdings weitreichende Schlußfolgerungen noch nicht zu. Die Fragestellung ist charakterisiert durch eine ungewöhnliche Komplexität, die hier auf eine recht elementare Versuchs-

anordnung reduziert und damit auch simplifiziert wird. Motorische Abläufe stehen nur scheinbar im Vordergrund der Betätigung eines Kraftfahrzeuges, tatsächlich ist die Handlungssteuerung beim Führen von Kraftfahrzeugen als ein sehr komplizierter Kreisprozeß anzusehen, wobei motivationale und kognitive Vorgänge sowie Befindlichkeitsveränderungen, d.h. interne Verarbeitungsprozesse die Umsetzung wahrgenommener Informationen zu verkehrsrelevanten Entscheidungen vorwiegend bestimmen. In diesem Zusammenhang wäre es z.B. sehr interessant, Änderungen der Befindlichkeit des Kraftfahrers durch Musikhören zu erkennen. Das aber setzt eine wesentlich größere Zahl der Versuchspersonen voraus, als in der vorliegenden Untersuchung zur Verfügung standen. Es ist anzunehmen, daß dem »Musikhören« in der Realsituation des Fahrverhaltens recht unterschiedliche Motive zugrundeliegen, daß das Hören von Musik auf recht verschiedenartig ausgeprägte Befindlichkeiten des Fahrers trifft und daß die Vielfalt von Musikpräferenzen höchst unterschiedliche situative Wirkungen beim einzelnen Kraftfahrer auslösen kann. Der so verstandene Einfluß von Musikhören kann nicht in einer Beobachtungszeit von  $2 \times 130$  Sekunden ermittelt werden, es bedarf vielmehr Langzeitbeobachtungen, wie sie z.B. bei der Untersuchung der Monotonie auf das Führen von Kraftfahrzeugen beim Autobahnfahrten angewandt wurden. Dabei müßte auch der Einfluß der Verkehrsbedingungen ermittelt werden, der sich, wie eine Reihe von Untersuchungen zur Belastung des Kraftfahrers beim Autofahren gezeigt haben, mit Hilfe der Registrierung psychovegetativer Variablen gut darstellen läßt.

Es liegt eine Untersuchung der Auswirkung von Tanzmusik auf das Fahrverhalten vor (Brown, I.D. *Ergonomics*, 8, S. 475–479, 1969), die zeigt, daß je nach der Stärke des Verkehrs relevante Veränderungen des Aktivitätsniveaus zu beobachten sind. Brown stellte fest, daß Musikhören beim Autofahren den Fahrstreß reduziert, während die vorliegende Arbeit gerade zum gegenteiligen Ergebnis gelangt: »Die psychovegetative Aktivierung durch Musik wird zum Streß«.

Die Autoren gelangen selber zum Ergebnis, daß im vorliegenden

Experiment »eine große Zahl an Fragen offen« geblieben sind. Dem ist zuzustimmen, wobei in erster Linie methodische Probleme einer besseren Lösung zugeführt werden sollten. Nicht nur die Beschränkung auf eine sehr einfache psychomotorische Versuchsanordnung, sondern die weitgehende Gleichsetzung von geringfügigen normabweichenden Lenkbewegungen mit »Unfällen«, die artifizielle, viel zu seltene Auslösung von notwendigen Fahrer-Reaktionen sowie das Fehlen von »kritischen Ereignissen« während der sehr kurzen Fahrtdauer beeinträchtigen den Aussagewert des Experimentes. Die Bedeutung geringfügiger Veränderungen von Einfach-Reaktionen für die Sicherheit des Fahrens wird überschätzt. Die verkehrspsychologische Forschung hat keine Zusammenhänge der gemessenen Einfach-Reaktionen mit dem Fahrverhalten eines Fahrers, insbesondere mit seiner Unfallhäufigkeit ermitteln können.

Den Autoren ist zu wünschen, daß sie die ersten Experimente fortsetzen können auf der Basis eines wesentlich verbesserten Forschungsdesigns, mit einer größeren Anzahl sowohl in ihren Musikpräferenzen als auch hinsichtlich anderer Variablen gut kontrollierter Versuchspersonen. Sie haben die Öffentlichkeit auf ein in der Tat vernachlässigtes und nur am Rande behandeltes Thema in der Verkehrssicherheitsarbeit hingewiesen.

Werner Winkler

**John A. Sloboda: The Musical Mind.** The Cognitive Psychology of Music. Oxford Psychology Series No. 5, Clarendon Press Oxford 1985, 291 S., £ 20.00.

Kognitiv ist zum alles umfassenden Schlagwort in der Psychologie geworden. Was ist schon nicht kognitiv, wo jede winzige Regung unseres Herzens vom Gehirn geregelt und verarbeitet wird. Für John A. Sloboda, der seinem Buch »The Musical Mind« den Untertitel »The Cognitive Psychology of Music« gab, hat das Wort kognitiv eine eingeschränkte Bedeutung: Es charakterisiert neben anderen eine psychologische Teildisziplin, in deren Mittelpunkt die Fragen

stehen, wie die innere symbolische Repräsentation von Musik aussieht, welche Mechanismen dem Verstehen, der Wiedergabe, dem Komponieren und Improvisieren dienen und wie sie sich entwickeln. Diesen in getrennten Kapiteln dargestellten Themen stellt Sloboda einige grundsätzliche Überlegungen voran, die den Vergleich von Musik und Sprache betreffen. Wie immer er einzuschränken ist, so scheint dieser Vergleich für den Autor problemlos, hatte doch schon Schenker mit seinem Ursatz die Idee der generativen transformationellen Grammatik von Chomsky vorweggenommen. Musik ist der Sprache auch darin vergleichbar, so legt Sloboda dar, daß sie eine syntaktische Struktur und eine semantische Bedeutung besitzt. Die Syntax der Musik braucht angesichts von Harmonie-, Rhythmik- und Formenlehren auch kaum bewiesen werden. Um den semantischen Gehalt von Musik aufzuklären, greift Sloboda wie die meisten englischsprachigen Autoren auf Deryck Cookes melodische Analysen von 1959 zurück, die den musikalischen Ausdruck an Intervallen identifizierten. Sloboda ergänzt diese Analysen durch neuere Untersuchungen, die die melodische Kontur und nicht das exakte Intervall als ausschlaggebend erachteten. Diese Betrachtung des musikalischen Ausdrucks ist jedoch verkürzt. Einmal verhindern mangelnde Sprachkenntnisse, den Gedanken, Musik sei die Sprache der Gefühle und zugleich voll höchster Logik, zurückzuerfolgen. Er stammt aus der französischen und deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Und zum zweiten verhindert der recht enge Ansatz von Cooke, daß auch die englischsprachige Literatur zum musikalischen Ausdruck vollständig aufgearbeitet wird.

Die Kapitel zum Hören und zur Entwicklung fassen sachkundig die Forschung quasi lehrbuchartig zusammen. Mühen – wie könnte es anders sein – hat Sloboda mit dem Kapitel Komposition und Improvisation. Er wertet protokollarische Notizen von Künstlern aus und verwertet auch autobiographisches Material. Einen streng an der experimentellen Forschung orientierten Wissenschaftler möge dies irritieren. Es ist jedoch gut, methodisch verschiedene Wege zu zeigen, zumal die Einzelfallbetrachtung den beschriebenen Phänomenen am angemessensten ist.

Anderen musikpsychologischen Werken ist Slobodas Buch vor allem durch das Kapitel »Performance« überlegen, da Sloboda zu diesem Problemkreis eigene Untersuchungen beisteuern kann.

Sloboda geht es nicht nur um eine Zusammenstellung von Forschungsergebnissen, sondern auch um eine Standortbestimmung seiner kognitiven Musikpsychologie. Dieser dient das Schlußkapitel, in dem Sloboda der Psychologie eine vermittelnde Stellung zwischen der auf die eingeborenen Fähigkeiten ausgerichteten Biologie und der klassifizierenden, historisch und geografisch relativierenden Kulturgeschichte zuweist. Obwohl die kognitive Psychologie eigentlich die Aufgabe hat »to articulate the structure of human thought and action in a way that leaves aside the question of cause – biological or social« (S. 240), zeigt er in großer Kürze, auf 28 Seiten, aber richtungsweisend, mit einem Zeiten und Länder umspannenden Überblick, inwieweit musikalische Sachverhalte kulturellen oder biologischen Ursprungs sind. Angesichts der Fülle an einzelwissenschaftlichen Untersuchungen der letzten Jahre, in denen die Frage warum und wozu nicht gestellt wurde, leitet eine solche Standortbestimmung eine wichtige Diskussion ein.

Helga de la Motte-Haber

**Karl Peter Sprinkart: Kognitive Ästhetik.** Entwurf einer kognitionstheoretischen Kunstpsychologie. Mittenwald: Mäander 1982 (258 S.).

Die Schrift ist als Dissertation an der Universität München entstanden. Sie bringt die neuere kunstästhetische Diskussion auf den gemeinsamen Nenner des kognitiven Ansatzes der Psychologie (Neisser u.a.).

Dieser Ansatz ist insbesondere dazu geeignet, Fragen der Bildwahrnehmung plausibel zu erklären. Und die Arbeit darf ein über den Horizont der Bildenden Kunst und optischen Wahrnehmung hinausgehendes Interesse erwarten, da der kognitive Ansatz sich derzeit auch in der Musikpsychologie durchgesetzt hat. (Vgl. die beiden

jüngst erschienenen Handbücher für Musikpsychologie und deren Rezension in diesem Band.)

Sprinkart arbeitet sich in den Zusammenhang von Kunst und Ästhetik und damit der Rezeptionspsychologie durch eine Diskussion sowohl der traditionellen Ansätze als auch der quantitativ orientierten experimentellen Studien (vor allem Fechner, Arnheim, Birkhoff, Berlyne) ein. Durch Einbeziehung einer kognitionstheoretischen Bestimmung des Wahrnehmungsbegriffs geht er aber deutlich darüber hinaus. Denn Wahrnehmung wird nicht länger als passiver Abbildvorgang interpretiert, der sich vortrefflich in Reiz-Reaktionsmodellen untersuchen läßt, sondern als ein aktiver Konstruktionsprozeß, denen Muster von kognitiven Erwartungen zugrunde liegen. Ästhetische Zustände werden demnach als »kognitive Bewertung des Verlaufs sensorischer Informationsverarbeitungsprozesse« definiert (S. 180). Eine Erklärung hierfür wird in neurophysiologischen Erkenntnissen, in präattentiven Prozessen, in der fokalen Synthese und in Eigenarten der visuellen Abtastung der Reizobjekte gesucht. Als zentral wird aber, und hierin greift Sprinkart wie auch Neisser Sichtweisen der Gestaltpsychologie wieder auf, die ganzheitliche Grundstruktur der Wahrnehmung hingestellt. In ihr sind kognitive Faktoren wirksam, die als Ursachen des ästhetischen Genusses betrachtet werden. Im einzelnen rechnet Sprinkart zu diesen Faktoren die ikonische Speicherung von Gegenständen, sogenannte kognitive Bezugssysteme und die sprachliche Klassifikation ästhetischer Erfahrungen. Besonders einleuchtend läßt sich an Bildern von Marcel Duchamp, René Magritte und Arakawa exemplifizieren, wie die Codes malerischer Repräsentation im 20. Jahrhundert systematisch erweitert werden. Die Diskussion um die Abbildproblematik führt somit zum notwendigen Einbezug höherer kognitiver Prozesse in die wahrnehmungspsychologische und ästhetische Diskussion.

Dieser Diskurs ist in sich stringent und fesselte bei der Lektüre am meisten. Demgegenüber erscheinen die hier wie in manchen Dissertationen gegen Ende präsentierten Vorschläge für zukünftige Forschungsarbeiten eher als überflüssig.

Günter Kleinen

**Herbert Stelz: Ohrtrainer 1 & 2** (Gehörbildungsprogramm auf Diskette oder Kassette). Vertrieb: W. Lutz (Darmstadt, Postfach 110749).

Die zunehmende Verbreitung von Heimcomputern, vor allem aber die Tatsache, daß die meisten von ihnen durchaus brauchbare Synthesizerchips enthalten, scheint dem schon totgesagten programmierten Lernen zu neuem, wenngleich außerschulischem Leben zu verhelfen. Für den weltweit verbreitetsten Heimcomputer (C64), aber auch für den COLOR GENIE EG 2000 gibt es seit 1982 ein solches zweiteiliges Gehörbildungsprogramm von H. Stelz unter dem Namen »Ohrtrainer«. Das leichtere Programm enthält einen Basis-kurs (Notendiktat) sowie die C-Dur-Intervalle, das Programm für die Fortgeschrittenen ein Intervalltraining sowie ein- und zweistimmige Notendiktate. Die Möglichkeiten, das jeweils angemessene Klangmaterial auszuwählen, sind beachtlich. So kann man beim zweistimmigen Diktat zwischen 9 Schwierigkeitsstufen, 9 Tempi, 9 Melodielängen, 8 Klangfarben, »tonal« oder »atonal«, sowie »mit« oder »ohne Anzeige der Unterstimme« wählen. Man wird über richtige oder falsche Lösungen informiert, kann die genannten Parameter nach jeder Aufgabe (wenngleich nur »aufsteigend«) verändern, erhält jeweils eine »Zensur« und bekommt nach je 10 Diktaten eine Statistik der Fehlerverteilung. Der Rechner gibt dann auch eine Empfehlung, ob man mit gleichem, höherem oder niedrigerem Schwierigkeitsgrad weitermachen sollte. Das Ganze ist programmiertechnisch recht gut gelöst und auch lernpsychologisch durchdacht (nach je zwei richtigen Lösungen verbessert sich die »Zensur«, unabhängig davon, wie schlecht man vorher war). Problematisch, aber nicht gravierend, ist gelegentlich das Klangbild und anfangs etwas ungewohnt die oktavrichtige Eingabe der Töne. Ärgerlich, aber z.Z. wohl noch nicht zu verbessern, ist dagegen der unmusikalische Charakter der verwendeten Melodien: daß eine einstimmige, »tonale« (!) Melodie auf der 7. Stufe stehenbleibt oder eine zweistimmige mit einem Tritonus schließt, ist leider durchaus normal. Auch werden Melodielänge und Tempo bis zu einem Schwierigkeitsgrad gesteigert, der eigentlich

keinen gedächtnispsychologischen Sinn ergibt: eine »atonale« 18tönige »Melodie« im Vivacissimo ist nicht nur musikalischer Nonsense, sondern entfernt sich wohl auch zu sehr von Pollacks »magical number seven«. Eine programmierbare generative Syntax für melodisches Material dieser Komplexität zu entwickeln, wäre eigentlich Aufgabe der Musikpsychologie. Auch ließe sich ein Programm vorstellen, das bei jedem Hörer die individuellen Fehlertypen ermittelt und diese gezielt trainieren läßt. Das Programm »Ohrtrainer« ist ein brauchbarer Anfang in diese Richtung.

Klaus-Ernst Behne

**Wolfgang Voigt: Dissonanz und Klangfarbe.** Instrumentationsgeschichtliche und experimentelle Untersuchungen. Verlag für systematische Musikwissenschaft, Band 41 der Orpheus-Schriftenreihe, 238 Seiten, Bonn 1985.

Das Hauptanliegen der vorliegenden musikpsychologischen Abhandlung gilt dem Versuch, einem Grundproblem jeder Musikwissenschaft, nämlich dem Konsonanz-Dissonanz-Phänomen, mittels historischer, analytischer und empirischer Untersuchungsmethoden näherzukommen.

Angeregt von der Helmholtzschen Behauptung, daß das Dissonanzempfinden gleichzeitig erklingender Intervalltöne durch eine von Klangfarbe, Tonlage und Intervallbreite abhängige Rauigkeit bestimmt wird, die letztlich auf Schwebungen zwischen den beteiligten Teiltönen eines Klanges beruht, versucht Voigt den bislang relativ wenig beachteten Einfluß der klanglichen Realisierung simultan erklingender Töne auf die Verstärkung oder Milderung der Dissonanzwirkung bzw. auf die »Durchhörbarkeit von Dissonanzen« und die komplementäre Änderung der Konsonanzwertigkeiten aufzuzeigen.

Folglich steht die Frage nach den verschiedenen Einflüssen von Instrumentation und Satztechnik auf den Dissonanz- oder Konsonanzeindruck eines Mehrklangs im Mittelpunkt der Erörterungen.

Zur Klärung des Dissonanzbegriffs schickt der Verfasser seinen analytischen Untersuchungen eine übersichtliche, chronologisch geordnete Darstellung der Konsonanz-Dissonanz-Behandlung im musiktheoretischen Schrifttum – ausgehend von antiken Auffassungen – voraus und stellt systematisch die wichtigsten hör- und musikpsychologischen Theorien zur Erklärung der vielschichtigen Problematik vor. Dabei berücksichtigt er nicht nur die neueste Literatur zu diesem Themenkomplex, sondern stellt ausreichend differenziert die Ergebnisse der experimentellen Forschung, z.B. der Intonationsforschung vor, zeigt Widersprüche und offenstehende Fragen auf und hält die in einem Kapitel angesprochenen Thesen in Form einer kleinen Quintessenz fest, was der Lesbarkeit der ohnehin in klarer Diktion gehaltenen Abhandlung sehr entgegenkommt.

Im Anschluß an den musiktheoretischen und -psychologischen Abriss werden regionale und historische Kriterien der Beurteilung des Klangideals der traditionellen abendländischen Musik zusammengetragen und die diesbezüglichen Besonderheiten europäischer aber auch exotischer Musikformen aufgezeigt.

Anhand ausgewählter Instrumentationslehren bzw. instrumentationsgeschichtlicher Literatur und zahlreicher, exemplarisch vorgestellter Ausschnitte aus bedeutenden Werken der mehrstimmigen abendländischen Musik (von Purcell bis Schostakowitsch) werden im Hauptteil die unterschiedlichen Veränderungen des Dissonanzeindrucks näher bestimmt, die von der Klangfarbe, der Tonlage bzw. dem Register der instrumental oder vokal erzeugten Töne eines Akkordklangs, von der räumlichen Tonverteilung, von der Lautstärke und dem Tempo einer Tonfolge abhängig sein können.

Beispielweise wird die Bewertung der unterschiedlichen Qualitätsveränderung von Dissonanzen und Konsonanzen bei tiefer Tonlage in den Instrumentationslehren aufgegriffen und an geeigneten Werkbeispielen genauer untersucht.

Da die Auflösung des Gehörs in den tiefen Frequenzbereichen absinkt und Schwebungen deutlicher wahrzunehmen sind, wird normalerweise eine enge Lagerung tiefer Einzeltöne vermieden, satztechnisch die weite Lage bevorzugt; umgekehrt wird die tiefgesetzte

enge Lage jedoch gezielt als unheimlich wirkender Klangeffekt – etwa bei Wagner und Strauss – oder zur tonmalerischen Schilderung eines Gewitters in Programmmusiken (z.B. durch Verwendung des sogenannten »Donnerzugs«, d.i. ein Brett, das mehrere Tasten des Orgelpedals niederhält) eingesetzt.

Eine Verbesserung der Durchhörbarkeit tiefer Klangstrukturen verspricht ähnlich wie bei dissonanten Mehrklängen die Verwendung hellklingender Instrumente. Der umgekehrte Fall kann entsprechend Probleme mit sich bringen, etwa bei einer Neuinstrumentierung von Werken, z.B. bei der Übertragung eines Tonstücks von Cembalo auf Klavier.

Neben der weiten Lage sollen auch weichere Klangfarben, z.B. Holzblasinstrumente im Pianissimo, eine Dissonanzmilderung bewirken, ein Instrumentationsverfahren, das vor allem Komponisten wie Schönberg kennen, die die Dissonanz zum Regelfall gemacht haben.

Die Aussagekraft der subtil durchgeführten Analysen gewinnt dabei nicht unerheblich durch die vielen eingebrachten Partiturbeispiele, Literaturzitate und die vom Verfasser selbst erstellten Spektralanalysen der angesprochenen Instrumente. Nicht nur für den Musikwissenschaftler, sondern auch für den Komponisten oder Dirigenten dürften vor allem die aufgezeigten satztechnischen und klangästhetischen Konsequenzen von großem Nutzen sein; sie rechtfertigen bereits für sich gesehen als interessante Informationsquelle die Lektüre der Arbeit. Daß in die Untersuchung keine Musikbeispiele aus dem rezeptionspsychologisch sicherlich bedeutsamen Bereich der Populärmusik aufgenommen wurden, mag mancher bedauern; man kann jedoch entgegenhalten, daß deutsche Musikwissenschaft gewissermaßen obligat diese Musikformen ignoriert.

Der dritte Teil des Buchs berichtet von experimentellen Höruntersuchungen zu den Helmholtzschen Thesen sowie zu einigen in den Instrumentationslehren gefundenen Behauptungen zur Qualitätsveränderung von Dissonanzen mit Hilfe unterschiedlicher Klangfarben.

Einer Versuchsgruppe, die sich aus 40 Studenten der Musikwis-

senschaft zusammensetzte, wurden per Tonbandgerät verschiedene (exakt temperiert gestimmte) Simultanintervalle (große und kleine Sekunde, große Terz, Tritonus, große Sept u.a.m.) zu Gehör gebracht; als Klangerzeuger dienten Registerkombinationen einer Pfeifenorgel (Prinzipal- und Regalklänge), Klavier- und Streicher-, Klarinetten- und Oboenklänge sowie das Oboenregister des Variophons, eines elektronischen Blasinstruments, das eine ausgezeichnete Imitation der typischen Klangstrukturen verschiedener Blasinstrumente (einschließlich ihrer klangfarbendynamischen Eigenheiten) ermöglicht.

Die mit dem Variophon gespielten Intervalle wurden einmal mit und einmal ohne »Vibrato« vorgetragen. (Voigt meint offensichtlich das Lautstärken- und nicht das Tonhöhenvibrato, d.h. sinnvoller hätte man von Tremolo gesprochen, vgl. S. 180).

Außerdem wurde im Hörversuch ein homophones Klangbeispiel aus der Instrumentationslehre des Hindemith-Lehrers Bernhard Sekles in drei unterschiedlichen Klangversionen (1. eine reine Streicherfassung, 2. Streicher mit Klarinette und 3. mit Oboe als Melodieinstrument) vorgestellt.

Die Urteile der Probanden, die sich zum einen auf den subjektiv empfundenen Rauigkeitsgrad der dargebotenen Intervalle, zum andern auf die Durchhörbarkeit der Klänge bezogen, wurden jeweils mittels statistischer Berechnungen zu einem interindividuellen Urteilsbild zusammengefaßt, ausgewertet und in einem übersichtlichen Balkendiagramm festgehalten.

Die wichtigsten Ergebnisse der Höruntersuchungen bestätigten im wesentlichen die diesbezüglichen Auffassungen in den studierten Instrumentationslehren, wenn auch einige Aspekte offensichtlich einer differenzierteren Interpretation bedürfen. So wurde anhand des Sekles-Musikausschnitts festgestellt, daß die Hörer einen dissonanten Durchgang in einer unterschiedlich instrumentierten Version als »besser durchhörbar« beurteilen, jedoch wurde nur die Klangkombination Streicher und (melodieführende) Klarinette gegenüber der reinen Streicherfassung als dissonanzmildernd betrachtet, nicht jedoch die Version Streicher-Oboe, so daß also die in der Literatur

öfter behauptete Dissonanzmilderung durch die Wahl unterschiedlicher Klangfarben nicht grundsätzlich angenommen werden kann (vgl. S. 198ff.).

Die Dissonanztheorie von Helmholtz, die den Rauigkeitseindruck eines Klangs im wesentlichen auf Schwebungsstörungen zurückführt, wird aufgrund der Hörerergebnisse aus den Versuchen mit den elektronisch erzeugten Oboenklingen und den Orgelzweiklingen relativiert. Allein durch das Hinzutreten des Lautstärkevibratos empfinden die Versuchspersonen sehr signifikant eine geringere Rauigkeit der erklingenden großen Sekunde ( $c'-d'$ ). Deshalb nimmt Voigt zu Recht an, daß etwa bei chorisch erklingenden Dissonanzen »regelmäßige Schwebungen im Sinne der Helmholtz-schen Dissonanztheorie gar nicht auftreten können« (vgl. S. 212) und daher das Zustandekommen einer bestimmten Dissonanzqualität auf diese Weise nicht ausreichend erklärt werden kann.

Er schlägt daher im Anschluß an klangspektrale Vergleiche verschiedener Intervalle vor, »die primäre Ursache für die Dissonanzverschärfung bzw. -verunklarung in der, besonders bei schärferen dissonierenden Einzelklängen gegebenen gegenseitigen Verdichtung höherer Teiltöne in Verbindung mit ihrer unharmonischen Lage zu suchen.« Dies würde umgekehrt auch die Dissonanzmilderung beim Gebrauch obertonschwacher Klangfarben bzw. der weiten Lage erklären, »denn sehr milde Klangfarben weisen keine dichter liegenden höheren Teiltöne auf, und durch die weite Auseinanderlegung von relativ scharfen dissonanten Einzeltönen werden die höheren dichten Teiltonbereiche der Einzelklänge weiter auseinandergeschiebt, so daß weniger Teiltöne zur Teiltonverdichtung und damit zur Verschärfung beitragen können« (vgl. S. 213).

Die als Habilitationsschrift eingereichte Arbeit Voigts bringt zweifellos wertvolle Ergebnisse für die Konsonanz-Dissonanz-Forschung, zeigt interessante Perspektiven der Instrumentationskunde auf und überzeugt durch die Informationsfülle, die systematische Aufbereitung der vielschichtigen Fragestellung und die empirische Untermauerung der aufgestellten Thesen.

Bernd Enders

## Vom Klang der Bilder – nur eine sprachliche Metapher?

Der gleichnamige Katalog, der zur Ausstellung »Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Malerei des 20. Jahrhunderts« (Staatsgalerie Stuttgart, 6. Juli – 22. Sept. 1985) publiziert wurde, gehört in die Reihe von Ausstellungskatalogen, die den Boden einer die Ausstellung lediglich katalogisierenden und begleitenden Schrift in handlichem Format immer mehr verlassen.

Als Zwitterwesen vereinen sie Katalog, Kunstband und wissenschaftliche Forschungsbeiträge. In dem vorliegenden Fall kann man sogar von einem Prachtband sprechen. Von fast 500 Seiten Umfang, gedruckt auf feinstem Papier, mit dem zum Kauf verlockenden Bestand von bis zu 70% Farbabbildungen (und das zu einem Preis von DM 98,-), war er weniger als ein Führer durch die Ausstellung zu gebrauchen, man denke nur an das Gewicht und an das unhandliche Format, sondern ist eher für die Auseinandersetzung im nachhinein vorgesehen. Klar und übersichtlich ist der Inhalt in drei Sektionen aufgeteilt. Frau von Maur, deren Handschrift als Initiatorin und Organisatorin in der Artikulation des Themas in Ausstellung und Katalog zu lesen ist, eröffnet die Auseinandersetzung mit einem einleitenden Aufsatz zu den »Musikalischen Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts«. Den Korpus des Bandes (etwa zwei Drittel des Gesamtumfangs) nimmt der eigentliche Katalog ein. Dieser umfaßt alle Exponate, in derselben Art und Weise geordnet, wie sie in der Ausstellung inhaltlich-räumlich präsentiert wurden. Die ungeheure Menge an Kunstwerken, entsprechend 550 Katalognummern, die den Zeitraum eines Jahrhunderts umfaßten, wurden in einfacher Manier unter kunsthistorischen »Ismen« subsummiert. Auf die Wegbereiter dieser synästhetischen Bewegung, dem einen oder anderen Leser sind vielleicht Moritz v. Schwind's »Symphonie« (1852) oder seine »Katzensymphonie« (1868) wie die Bilder Ciurlionis bekannt, folgten am Anfang des 20. Jahrhunderts verschiedene, fast gleichzeitige Kunstströmungen. Diese manifestierten sich vor allem in den Künstlerpersönlichkeiten des Blauen Reiters, des Futurismus, Kubismus und Orphismus (darunter fallen vor allem die Bilder R.

Delaunays und F. Kupkas). Die dort geführte Auseinandersetzung der Malerei mit der Musik setzte sich nach 1945 im Abstrakten Expressionismus, in der Informellen Malerei, der Pop Art und der Bewegung des Nouveau Realisme und des Fluxus fort. Mit dem offensichtlichen Hang zur totalen Vollständigkeit und unter völliger Vernachlässigung der Wahrnehmungskapazität des Besuchers, wurde die historische Darstellung des grenzüberschreitenden Materials durch systematisch orientierte Themenbereiche und Exkurse angereichert. Auftakt der Ausstellung wie des Katalogteils bildete eine Hommage à Bach, die unter dem Titel »Die Kunst der Fuge« stand und Werke zur Anschauung brachte, die sich entweder thematisch oder formal auf die Musik J.S. Bachs bezogen: so zum Beispiel F. Kupkas großformatiges Bild »Fuge in zwei Farben. Amorpha« (1912), Klees »Fuge in Rot« (1921) oder die hinlänglich bekannte »Plastische Darstellung der Takte 52–55« der Es-Moll Fuge von Bach (1968–70 nach einem Modell von 1928) von Heinrich Neugeboren. Musikalisierte Architektur in den 20er Jahren, Farblichtmusik und abstrakter Film, Werke von Paul Klee, dem als einzigem Künstler ein ganzer Raum gewidmet wurde, beleuchteten das Thema »Vom Klang der Bilder« von vielen Seiten. Neuere Strömungen faßte man unter die Titel Klangplastik, Bildpartituren und graphische Musik.

Das letzte Drittel des Buches wird von 20 Aufsätzen bestritten, die sich thematisch auf die einzelnen Abschnitte der Ausstellung beziehen und von namhaften Autoren verfaßt wurden. H. H. Stuckenschmidt beschreibt die Situation am Bauhaus von autobiographischem Standpunkt aus. In Sachen »Satie und die Künstler« kommt Grete Wehmeyer zu Wort. Der Kleespezialist Christian Geelhaar schreibt über Klees Verhältnis zur Musik. Er versäumt leider die Chance, in der Wiederauflage seines bereits 1979 unter dem Titel »Moderne Malerei und Musik – eine Parallele« gedruckten Aufsatzes den deutschsprachigen Raum mit der meiner Meinung nach bislang besten Schrift über Klees Musikrezeption bekanntzumachen. Andrew Kagans Buch »Art, Klee & Music« (Itaca/London 1983) ist ihm lediglich einen Verweis wert. Jelena Hahl-Koch leistet ihren Beitrag zu »Kandinsky, Schönberg und der Blaue Reiter«, Giovanni

Lista zu »Klang und Polyphonie der Stadt bei den Futuristen«.

Einen hohen Informationsgehalt kann man allen, auch den hier nicht genannten Aufsätzen bescheinigen. Dieser resultiert aus der Darstellung biographischer Berührungspunkte zwischen Malern und Musikern, wie durch die gründliche Ausschöpfung des zu diesem Thema vorhandenen Quellenmaterials. So gibt es auch für den in diesem Bereich bereits bewanderten Leser noch Lücken aufzufüllen. Abgesehen davon bekommt das Buch durch die enzyklopädisch verzeichneten und kommentierten Abbildungen den Charakter eines Handbuchs, das jedem bei der Weiterbeschäftigung unverzichtbare Dienste leisten wird. Als Ergänzung findet man eine in das Thema einführende Bibliographie, die man als Fachmann auf der Kunst- wie auf der Musikseite noch um das eine oder andere verbessern möchte. Ebenso im Anhang aufzufinden ist ein Verzeichnis der wichtigsten Musikwerke, »die von Gemälden, Graphik, Skulptur und Baukunst oder von der Gesamtpersönlichkeit eines Künstlers inspiriert wurden« (Klaus Schneider, Verfasser des Verzeichnisses). Eine musikbiographische Innovation ist dies dennoch nicht. So hat Karl Hörmann 1981 in seinem Buch »Musikwahrnehmung und Farbvorstellung« (Weil der Stadt, 1982) eine derartige Liste erstellt, wenn auch nicht in dieser Qualität und Systematik.

Die Frage nach der Art des Zusammenhangs und des Zusammenwirkens der beiden Künste Musik und Malerei betrifft die Art der Bewältigung in Bild und Wort. Auf letzteres wird hier, ein Jahr nach der Ausstellung, notwendigerweise mehr Gewicht gelegt. In ihrem den Katalog wie Ausstellung einführenden Text formuliert Frau von Maur den Anspruch, mit dem sie sich dem Thema nähern will. Der Modellcharakter der Strukturen von Musik und Malerei soll herausgearbeitet werden, um die Beziehungen zwischen Musik und Malerei als eine über die der gegenseitigen Inspirationsquelle hinausgehende zu begründen. Welche Strukturen für die bedeutende Rolle der Musik bei der Genese der Abstraktion und in der bildnerischen Gestaltung bis heute verantwortlich waren und sind, wird dezidiert nicht erläutert. Jedenfalls nicht in der Art, wie dies zum Beispiel von Hermann Kern in seinem Artikel »Zeit-Bilder« (Katalog zur Aus-

stellung »Neue Malerei in Deutschland. Dimensionen IV«, Berlin 1983) geleistet wurde, in bezug auf die Zeit, die vierte Dimension der Malerei. Ebenso kann man auf Werner Haftmanns Einführung in die Ausstellung »Hommage à Schönberg« in der Berliner Nationalgalerie verweisen, den Frau von Maur selbst als »Grundlage jeder Beschäftigung mit dem Thema« bezeichnet. Er schlägt als modellhafte Strukturen Farbe, insbesondere deren Wirkung, Linie, das Konstruktive und das Moment der Zeit und des Raumes vor. Frau von Maur wird diesen Strukturen in der Ausstellung wie in ihren schriftlichen Beiträgen »Braque und die Musik im Umkreis des Kubismus« und »Mondrian und die Musik im ›Stijl‹« durchaus gewahrt. Doch räumt sie ihnen einen gleichrangigen, wenn nicht untergeordneten Stellenwert neben dem Aufzeigen historischer Linien, biographischer Daten und Stilvergleichen ein und arbeitet sie nicht modellhaft heraus. Diese Übereinanderlagerung und Vermischung verschiedener Ansätze, die auch in der Präsentation der Ausstellung zu finden war, liegt sicherlich in der Komplexität der zu bewältigenden Aufgabe begründet und ist als Versuch zu bewerten, dieser gerecht zu werden.

Sie legt aber dem Besucher wie Leser ein Ergebnis nahe, das die Musik, sei es in Gestalt von bestimmten Stücken, Formen, Techniken oder Personen auf die Rolle der Inspiration festlegt. Und das ist letztendlich nur ein oberflächlicher Nachweis einer tiefer greifenden Beziehung. Verstärkt wird dieser Eindruck durch ein Problem, das, meines Erachtens nach, das am schwersten zu handhabende ist in der Auseinandersetzung mit der grenzüberschreitenden Kunst und das sich als ein methodisches vorrangig in einem bestimmten Sprachgebrauch niederschlägt. Mit dem Satz »Dieser formale Ausdruck steht dem Charakter der Bachschen Kantaten kaum näher als Klimts unendlicher Linienduktus der musikalischen Form von Beethovens Symphonie« (S. 348) werden Kokoschkas Illustrationen zu Bachs Kantate »Oh Ewigkeit – Du Donnerwort« mit Klimts Darstellung der »Ode an die Freude« verglichen. Und in Picassos Bildern zeige sich, »wie sich die gegenständlich-figürlichen Zusammenhänge immer mehr in ein Staccato motivischer Abbrüchigkeiten aufsplittern«

(S. 375). In den »Drei Musikanten«, einem seiner populärsten Bilder, spiegele sich »in der spannungsvollen Kontrapunktik der ineinander verzahnten Formen, hellen und dunklen Flächen und sonoren Farbigkeit, der Charakter einer urwüchsigen und zugleich exotischen, wahrscheinlich jazz-artigen Musik« (S. 375). Ohne die Reihe der Zitate fortführen zu müssen, wird klar, daß über eine unreflektierte Musikalisierung der beschreibenden Sprache eine Musikalisierung der bildnerischen Gestaltung nahegelegt, ja geradezu suggeriert wird. Methodisch wurde in der Ausstellung und im Katalog auf der gleichen Ebene gearbeitet, wenn den Exponaten Zitate der Künstler oder aus der Sekundärliteratur als kommentierende Bildunterschriften, in den meisten Fällen recht unvermittelt, beigelegt wurden. Gerade wenn man den Einfluß der Musik auf die Bildende Kunst als bedeutend bestimmt und auf der Ebene der Strukturen ansiedelt, ist eine Definition des strukturellen Charakters der musikalischen Termini und Sachverhalte, die man übertragen will oder denen man Modellcharakter für beide Künste zuspricht, Voraussetzung. Vor der konkreten Übertragung auf ein Bild wäre der Nachweis zu führen, daß tatsächlich musikalische Strukturen im Bild wirken und nicht nur in der Sprache, in der der Künstler und der Kunsthistoriker über ein Bild reden. Man hätte sich eine kritischere Reflexion der Möglichkeiten und Grenzen semantischer Anverwandlung musikalischer Begriffe gewünscht.

Zweifelloos ist es ein Verdienst der Ausstellung, das disparate Material in Wort und Bild erschlossen und ein in der Musikwissenschaft seit mehreren Jahren aktuelles Thema für die Kunstgeschichte der Moderne aufbereitet zu haben.

Barbara Barthelmes

**Klee og musikken** (Ausstellungskatalog hrsg. von O. H. Moe) Henie-Onstad Kunstsenter Høvikodden (Norwegen) 1985, 313 S., 156 z.T. farbige Reproduktionen.

Im Schatten der großen Stuttgarter Ausstellung »Vom Klang der Bilder« sei auf den Katalog einer norwegischen Ausstellung hinge-

wiesen, die im Winter 1985/86 auch im Centre Pompidou gezeigt wurde. Wer der nicht nur romantischen Auffassung anhängt, daß die verschiedenen Künste gegenseitig zu ihrem Verständnis beitragen könnten, findet in der von Ole Henrik Moe eingerichteten Ausstellung reiches Material. Die Bilder sind sehr geschickt in fünf Themenfelder angeordnet, womit ein erster Schlüssel zum Verständnis dieser einmaligen Auseinandersetzung eines Malers mit der Musik gegeben wird. Ein sehr grundlegender (engl.) Artikel von M. Franciscono informiert über die bisherige musikbezogene Kleeliteratur, auch wie Klee selbst bereits 1918 darauf reagierte. J. Glaesemer beschäftigt sich in seinem Beitrag speziell mit Klees Verhältnis zu J. Offenbach, insbesondere zu »Hoffmanns Erzählungen«. Wenngleich das Interview mit Felix Klee nur norwegisch mitgeteilt wird, enthält der Katalog durch seine Beiträge, vor allem aber durch zahlreiche eher unbekannte Skizzenblätter im Reproduktionsteil wichtiges Forschungsmaterial.

Klaus-Ernst Behne