

Das Konzept der Orientierung als Element einer psychologischen Theorie der Musikrezeption

Der Hintergrund der folgenden Ausführungen ist ein Unbehagen an der Vorherrschaft rein kognitiver Theorien über die Rezeption von Musik. Auch von anderen Autoren (Behne 1994; Kleinen & Kreutz 1994) wurde bereits herausgestellt, daß die kognitivistischen Theorien nur einen relativ kleinen Teil des Musikerlebens erklären und dabei wesentliche Aspekte wie emotionales Erleben weitgehend außer acht lassen. Sie werden der Tatsache nicht gerecht, daß beim Hören und Erleben von Musik simultan kognitive, motorische, physiologische und emotionale Prozesse ablaufen; diese müßten jedoch auch unter Berücksichtigung der situativen Bedingungen des Musikhörens betrachtet und untersucht werden.

Bislang ist es noch nicht gelungen, diese unterschiedlichen Ebenen in eine übergreifende Theorie der Musikrezeption zu integrieren. Eine Theorie des Musikerlebens, welche die komplexe Wirklichkeit des Musikerlebens auch nur annähernd abbilden will, wird notwendigerweise eine »Multi-Prozeß-Theorie« sein müssen. Ich habe an anderer Stelle (Gembris 1985) versucht, eine solche »Multi-Prozeß-Theorie« des Musikhörens am Beispiel des Musikhörens zur Entspannung zu entwickeln. Heute, mit einem Abstand von zehn Jahren, habe ich den Eindruck, daß dieser Ansatz aktueller denn je ist.

Im folgenden möchte ich ein Konzept vorschlagen, das geeignet erscheint, eine Vielzahl von Aspekten des Musikhörens unter einem gemeinsamen theoretischen Dach zu vereinen. Das Konzept der Orientierung stellt den Versuch dar, kognitive, emotionale, sensumotorische, soziale und situative Aspekte des Musikhörens auf eine gemeinsame funktionale Grundidee zu beziehen.

Einschränkend muß bemerkt werden, daß das Konzept der Orientierung keine vollständige und erschöpfende Theorie der Musikrezeption sein kann und will. Insofern kann sie nur Element einer umfassenderen Theorie sein.

Dennoch bin ich der Meinung, daß es einen Beitrag zur Klärung einiger wichtiger Aspekte des Musikhörens leisten kann.

Zwei Grundgedanken liegen den nachfolgenden Ausführungen zugrunde:

1. Eine wesentliche Bedeutung, Funktion oder Gratifikation des Musikhörens besteht darin, daß Musik unmittelbare Orientierung vermittelt. Sie befriedigt damit ein Grundbedürfnis nach Sicherheit.
2. Für die Vermittlung von Orientierung spielen neben kognitiven, emotionalen und sozialen Aspekten auch sensumotorische Aspekte eine wichtige Rolle.

Im folgenden möchte ich einige Voraussetzungen und Implikationen des Orientierungskonzeptes erläutern.

1. Musik ist in allen Kulturen anzutreffen, es gibt sie seit Menschengedenken. Offenbar erfüllt Musik grundlegende Funktionen und Bedürfnisse des Menschen. Seit Darwin gibt es Spekulationen darüber, welche arterhaltenden Funktionen Musik in der Phylogenese des Menschen erfüllt haben könnte. Ohne diese Theorien hier aus- oder weiterführen zu wollen, läßt sich auch unter psychologischem Gesichtspunkt allgemein feststellen, daß Musik offenbar anthropologische Grundbedürfnisse erfüllt. Es stellt sich die Frage, welche dies sind.

2. Die psychologischen Prozesse des Musikerlebens lassen sich nur dann verstehen, wenn man zugleich auch die Frage nach den subjektiven Funktionen und Bedeutungen des Musikhörens stellt, wenn man also nach dem subjektiven Sinn des Musikhörens fragt. Wer Musik hört, hat auch etwas davon. Die beim Musikhören ablaufenden Prozesse und die damit verbundenen Erlebnisse verschaffen dem Musikhörer einen Gratifikationsgewinn, der verschiedene Formen und Inhalte haben kann, z.B. Stimmungsbeeinflussung, Vertreibung der Stille oder der Langeweile und vieles andere mehr.

3. Eine wesentliche Funktion der Musik besteht darin, daß sie dazu beiträgt, das Grundbedürfnis nach Orientierung zu erfüllen. Musik kann temporär das subjektive Bedürfnis nach Orientierung tatsächlich oder substitutiv erfüllen, und zwar auf kognitiver, emotionaler, sensumotorischer und sozialer Ebene. Ein wesentlicher Teil der Gratifikationen, die durch Musik vermittelt werden, beruht auf Orientierung auf einer oder mehrerer dieser Ebenen. *Wenn Musik das Bedürfnis nach Orientierung subjektiv nicht erfüllt, wird sie in den meisten Fällen abgelehnt.* Dies könnte eine Erklärung für die nicht seltene Ablehnung völlig unbekannter oder zeitgenössischer Musik sein.

4. Orientierung ist ein anthropologisches Grundbedürfnis des Menschen. Orientierung vermittelt Sicherheit. Abraham Maslow entwickelte in den 50er Jahren eine Hierarchie menschlicher Grundbedürfnisse. »Dabei geht er davon aus, daß zunächst immer die grundlegenden Bedürfnisse in etwa befriedigt sein müssen, bevor ein hierarchisch höher stehendes Bedürfnis überhaupt aktiviert wird.« (Stäudel 1985, S. 95) Das Bedürfnis nach Sicherheit zählt nach physiologischen Bedürfnissen wie Hunger, Durst, Sexualität und vor den Bedürfnissen nach sozialer Bindung, dem Bedürfnis nach Anerkennung und Selbstverwirklichung zu den ganz basalen Bedürfnissen. Auch wenn die hierarchische Gliederung der Bedürfnisse umstritten und nicht eindeutig empirisch belegt ist, so darf wohl als allgemein akzeptiert gelten, daß Sicherheitsbedürfnisse zu den grundlegenden Bedürfnissen des Menschen zählen.

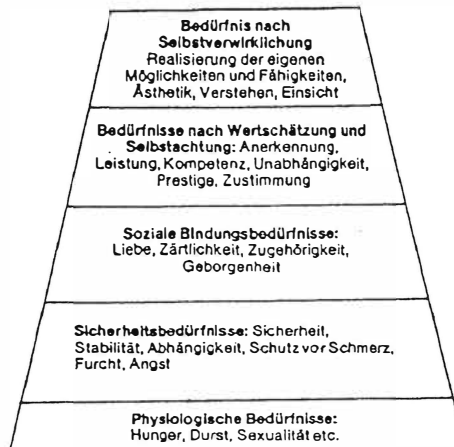


Abb. 1: Maslow's Bedürfnispyramide, in Dörner/Selg. 95

Die Erfahrung von Sinn und Bedeutung, sowie die Möglichkeit, Kontrolle auszuüben, tragen zur Befriedigung des Bedürfnisses nach Orientierung und Sicherheit bei. Kreidler & Kreidler (1980) charakterisieren diesen Sachverhalt folgendermaßen:

»Ohne Orientierung ist keinerlei Sicherheit und keinerlei ordentliches Handeln möglich (...). Sogar die Erfahrung des täglichen Lebens zeigt, daß Dinge, die wir nicht (...) verstehen (...), eindringende Reize, die wir nicht kontrollieren können und Phänomene, die zu begreifen wir nicht in der

Lage sind, Furchtquellen bilden können, welche zuweilen die verzweifelte Form der Angst einnehmen mögen. Andererseits bildet die Erreichung der Orientierung offensichtlich eine Lustquelle, denn geistig zu begreifen und verstehen, bedeutet, zu kontrollieren und somit die Sicherheit wiederzugewinnen« (150).

5. Ein weiterer Aspekt des Bedürfnisses nach Orientierung und Sicherheit ist das Explorationsverhalten bzw. der Neugiertrieb. Musik ist, in Anlehnung an Hartmut v. Hentig formuliert (Systemzwang und Selbstbestimmung, 1974, S. 93) »Exploration des Möglichen«. Neugier als ein zentrales kognitives Bedürfnis bildet ebenfalls eine grundlegende Motivation, sich Musik zuzuwenden. Am attraktivsten und befriedigendsten in Hinblick auf das Explorationsbedürfnis ist solche Musik, die subjektiv ein mittleres Maß an Unbestimmtheit aufweist (Berlyne 1974, Werbik 1971) oder von »dosierter Rätselhaftigkeit« ist, wie Klaus- E. Behne einmal formuliert hat. Wenn der Grad an Unbestimmtheit, Komplexität oder Neuheit einer Musik so hoch ist, daß eine Assimilation bzw. die Akkomodation der vorhandenen Schemata nicht möglich ist (s. Gaver & Mandler 1987), geht eine existentiell notwendige Orientierung und Sicherheit verloren. Aus dem Verlust von Orientierung und Kontrolle entsteht Angst.

Das Konzept der Orientierung wird bereits von Hans und Sulamith Kreitler in ihrem Buch »Psychologie der Kunst« (1980) zur Erklärung des Kunsterlebens herangezogen. Einige wichtige Gedanken, die an dieser Stelle darzustellen sind, finden sich bereits bei Kreitler & Kreitler. Jedoch handelt es sich bei der Kunsttheorie dieser Autoren um eine allgemeine psychologische Theorie der Kunst, die an allen Künsten (Malerei, Bildhauerei, Musik, Tanz, Literatur und Theater) exemplifiziert wird. Sie erscheint im einzelnen, vor allem in Bezug auf die Musik, noch lückenhaft und ausbaufähig. Darüber hinaus möchte ich einen Aspekt betonen, den Kreitler & Kreitler nicht berücksichtigt haben.

Bevor ich darauf eingehe, in welcher Weise Musik Orientierung vermitteln kann, ist es notwendig, einige Grundzüge der Kunsttheorie von Kreitler & Kreitler kurz ins Gedächtnis zu rufen.

Die Kunsttheorie dieser beiden Autoren basiert auf vier Elementen: erstens auf einem homöostatischen Verhaltensmodell; zweitens auf der Annahme, daß Spannung und Entspannung bzw. Erregung integrale Bestandteile des Kunsterlebens sind; drittens auf dem Konzept der kognitiven Orientierung und viertens auf dem persönlichen Beteiligtsein (vgl. S. 27 ff.).

Daraus wird deutlich, daß das Konzept der Orientierung allein zur Er-

klärung des Kunsterlebens nicht ausreicht. Andererseits ist das Kunsterleben ohne die Theorie der Orientierung nicht zu erklären.

Kreitler & Kreitler zufolge wird das Kunsterleben motiviert durch diffuse und unspezifische Spannungen, die bereits vor dem Kunsterleben existieren. Ein Kunstwerk, etwa ein Musikstück, kann als Entspannungsvermittler dienen, indem es seinerseits neue, spezifische Spannungen erzeugt, welche sich mit den unspezifischen Spannungen verbinden, ihnen eine Richtung geben und sich zusammen mit ihnen auflösen. Dabei wird die Auflösung der Spannungen als lustvoll erlebt. Dem Kunstreiz oder der Musik kommt dabei eine Doppelfunktion zu: erstens löst sie neue Erregung und Spannung aus, zweitens dient sie als Hinweisreiz und richtungsgebende Orientierung für die Auflösung der Spannung.

Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht erwähnenswert, daß dieses Prinzip der Umwandlung allgemeiner Spannungen in spezifische Spannungen bereits in der Musikpsychologie von Ernst Kurth (1931) formuliert ist. Offenbar kannten Kreitler & Kreitler diese Quelle nicht. Ernst Kurth schreibt: »Den künstlerischen Gefühlszustand kennzeichnen erst Spannungszustände allgemeiner Art, ehe sie in die spezifischen Spannungsformen übergehen, die sich in den Tonbewegungen versinnlichen«. Auf derselben Seite (113) heißt es in einer Fußnote: »...die *emotionalen* Spannungen gehen in die *motorischen* der Musik über.« (Hervorhebungen im Original)

Zum Begriff der Orientierung

Was ist mit dem Begriff der Orientierung gemeint? Auf einer ganz elementaren Ebene vollzieht sich Orientierung in Form der Orientierungsreaktion. Bekanntlich reagiert der Organismus auf neue bzw. komplexe Reize, auf sich widersprechende Stimuli oder auf Signalreize (eine rote Ampel oder das Wort »Vorsicht«) reflexartig mit einem typischen Reaktionsmuster, für das erhöhte Aufmerksamkeit und physiologische Aktivierung charakteristisch ist (s. Berlyne 1974, 110 ff.). Sobald der Organismus diese Reize erkennt, verstanden und eingeordnet hat, tritt Gewöhnung (Habituation) ein, die Reaktionen klingen ab und verschwinden dann ganz. Die Orientierungsreaktion zählt bei Berlyne (1974) zu den verschiedenen Formen des Explorationsverhaltens.

Auch Musik stellt einen Reiz dar, auf den die Hörer reflexartig mit die-

ser »Was – ist – das ?«-Reaktion antworten; eine Reaktion, auf die dann – mehr oder weniger schnell – eine Habituation erfolgt. Kreidler & Kreidler verwenden den Begriff Orientierung in ihrer kunstpsychologischen Theorie allerdings mit einem anderen Akzent. Unter Orientierung verstehen die beiden Autoren »Bedeutungen und komplexe Anschauungsstrukturen«, die das Verhalten bestimmen, formen und leiten (S. 308). Orientierung ist also eine geistige Einstellung oder Ausrichtung, die ein Sichzurechtfinden ermöglicht. Bildlich gesprochen, bietet Orientierung in einer Situation der Unsicherheit eine Art von Markierung oder Fixpunkte, nach denen Verhalten sich richten kann.

Kreidler & Kreidler unterscheiden zumindest vier Arten von Orientierungen bzw. Anschauungsstrukturen, die durch Kunst vermittelt werden können: 1. Anschauungen über die Welt, 2. Anschauungen über sich selbst, 3. Anschauungen über Ziele und Wünsche und 4. schließlich Anschauungen über Regeln und Normen (308 f.). Dabei läßt sich Orientierung unter zwei Aspekten betrachten: »Der erste Gesichtspunkt unterstreicht die spannungsvermindernden Wirkungen« kognitiver Orientierung, z.B. in Situationen der Ungewißheit oder drohender Desorientierung. Das ist eine sehr unmittelbare Form der Orientierung, die an aktuelle situative Bedürfnisse gebunden ist.

Der zweite, nach Meinung von Kreidler & Kreidler für die Psychologie der Kunst wichtigere Aspekt, »betont die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der Orientierungstendenz von gegenwärtigen Bedürfnissen« (309). Damit meinen die Autoren die Konfrontation des Publikums mit neuen Sichtweisen. Diese Konfrontation mit neuen Gedanken wirkt verändernd und erweiternd auf frühere Anschauungsstrukturen. Sie trägt somit »zur kognitiven Orientierung des Betrachters« (332) bei .

Dieser Prozeß der Orientierung kann eine Vielfalt von Formen annehmen: »Zum Beispiel mag die Gegenüberstellung mit einem Kunstwerk den Betrachter dazu führen, neue Anschauungen zu bilden und seiner kognitiven Orientierung neue Elemente hinzuzufügen.« Dies gilt ebenso für Musik. Allerdings treten derartige Veränderungen nicht unbedingt sofort nach dem Kunsterlebnis ein. »Angesichts der Starrheit von Teilen der kognitiven Orientierung (...) als auch des Zögerns oder der Furcht vieler Menschen vor der Neuartigkeit finden Veränderungen der kognitiven Orientierung nur langsam statt. Deshalb mag die orientative Wirkung eines Kunstwerkes erst nach einer 'Inkubationsphase' und langsamer Elaboration offensichtlich werden« (332 f.). Derartige Veränderungen der kognitiven Orientierung

müssen nicht zwangsläufig auch Verhaltensänderungen zur Folge haben (333). Kreidler & Kreidler zeigen an einigen, vielleicht etwas abstrakten Beispielen, inwiefern Musik auf verschiedenen Ebenen Orientierungsfunktionen haben kann (321f., 325, 329). So meinen die Autoren beispielsweise, daß die »von streng eingehaltenen Kontrapunktgesetzen zurückgehaltene« emotionale Expressivität Bachs »von vielen als die normative Aussage einer Weltanschauung angesehen« werde oder daß das Publikum, durchdrungen von den chromatisch-schmachtenden Akkorden in Wagners Tristan, selbst den Wunsch empfinden kann, das eigene Leben in ähnlichen Gefühlssehnsüchten zu verbringen (325). Obwohl diese Argumente Berechtigung haben, kann man der Meinung sein, daß Musikhören wesentlich direktere Formen der Orientierung vermitteln kann.

Das hier zu entwickelnde Konzept der Orientierung ist eine Ergänzung zum Kreidler'schen Orientierungskonzept und betont gerade jenen Aspekt, den die beiden Autoren für eine Psychologie der Kunst weniger wichtig halten, nämlich die unmittelbare, an aktuelle Bedürfnisse der Situation gebundene Orientierung. Das Orientierungskonzept von Kreidler & Kreidler bezieht sich in erster Linie auf längerfristige Anschauungen und deren Veränderung durch Kunst. Deshalb möchte ich Orientierung im Sinne Kreidlers als »langfristige Orientierung« bezeichnen. Im Unterschied dazu stelle ich den unmittelbaren Gewinn an Orientierung aus dem Hören von Musik in den Vordergrund. Den hier intendierten Aspekt möchte ich daher als »unmittelbare Orientierung« charakterisieren. Meine Grundthese lautet:

Jedes Musikhören erfüllt in der Regel momentane Bedürfnisse des Hörers und bietet ihm unmittelbare Gratifikationen. Ein maßgeblicher Teil dieser Gratifikationen besteht in der Vermittlung von unmittelbarer Orientierung, die wiederum (temporär) ein fundamentales Sicherheitsbedürfnis erfüllt.

Diese These enthält einige Implikationen, die ich kurz entfalten möchte:

1. Es gibt ein allgemeines menschliches Grundbedürfnis nach Sinn und Bedeutung und nach Verständlichkeit. Dieses Bedürfnis ist auch von essentieller Bedeutung für die Musikrezeption. Bereits Hausegger hatte dies in seinem Buch »Die Musik als Ausdruck« (1887) betont, in welchem er das »Bedürfnis nach Klarheit und Verständlichkeit des Ausdrucks« hervorhob (105) und betonte, daß Verstehen zum Wesen des musikalischen Ausdrucks gehört. »Erst damit, daß das Tonwerk verstanden und genossen wird, empfängt es sein Leben« (16).

Wahrnehmung und das Erleben von Musik werden zu einem wesentlichen Teil motiviert durch dieses Bedürfnis nach einem Sinn-Erlebnis. »Musikalisches«, so stellt auch Holger Höge fest, »fordert eine Sinngebung, eine Bedeutungsverleihung heraus, es hat einen Sog nach Sinn« (1992, 91). Dieser »Sog nach Sinn« ist ein Bedürfnis nach kognitiv-emotionalem Halt und Sicherheit.

2. Eine für die Vermittlung von Orientierung und für die Entstehung von Emotionen wesentliche Eigenschaft der Musik besteht darin, daß sie ein vielseitiger Aufmerksamkeitsgegenstand sein kann, welcher für die Dauer des Erklingsens der Musik, unabhängig von der Position des Hörers im Raum, omnipräsent ist. Dieser Aufmerksamkeitsgegenstand Musik erlaubt sowohl eine konzentrierte Fokussierung der Aufmerksamkeit als auch eine beiläufige Wahrnehmung bzw. Fluktuation der Aufmerksamkeit, die sich von ihrem Gegenstand entfernen, aber auch in jedem Augenblick zu ihm zurückkehren kann. Allein das bloße Dasein von Musik als Aufmerksamkeitsgegenstand kann Orientierung vermitteln, indem es der Aufmerksamkeit einen Halt oder Fixpunkt gibt, z.B. in Situationen der Stille, wo aufgrund des momentanen Fehlens eines Aufmerksamkeitsobjektes ein Gefühl der Leere und Desorientierung auftreten kann.

Weiterhin ist die Fokussierung der Aufmerksamkeit bzw. der Grad der Fokussierung auch für die Erregung und Intensität von Emotionen von Bedeutung (vgl. Ulich & Mayring 1992, 84f). Die Rolle der Aufmerksamkeit für Entspannungsprozesse durch Musikhören habe ich an anderer Stelle ausführlich beschrieben (Gembris 1985).

3. Orientierung erwächst aus der Möglichkeit, eine oder mehrere Ebenen der erklingenden Musik zu kognitiven, motorischen, emotionalen und sozialen Schemata des Hörers in Beziehung zu setzen und auf diese Weise subjektiven Sinn und Bedeutung zu generieren. Wenn die erklingende Musik erfolgreich zu vorhandenen Schemata in Beziehung gesetzt werden kann, entsteht ein Wiedererkennen und ein mit angenehmen Gefühlen verbundenes Vertrautheitserlebnis. Unterschiedlichste musikpsychologische Autoren der letzten hundert Jahre von Hausegger (1887) bis Gaver & Mandler (1987) sind sich darüber einig, daß positive Gefühle beim Musikhören zu einem wesentlichen Teil auf Wiedererkennen und auf Vertrautheitsgefühlen beruhen. Das In-Beziehung-Setzen der erklingenden Musik zu bereits vorhandenen Erfahrungen und Schemata beinhaltet gleichzeitig auch einen Prozeß der Assimilation und Akkomodation.

4. Orientierung kann sowohl auf rein musikalischen Ebenen (Melodie,

Rhythmus, Harmonik etc.) sowie auf verschiedenen Ebenen des subjektiven Erlebens (kognitiv, emotional, sensumotorisch) vermittelt werden. Im folgenden kann ich lediglich - und dies ist auch als Gegengewicht zu einer vorwiegend kognitivistischen Betrachtung des Musikerlebens gemeint - die sensumotorische Ebene besonders herausstellen.

Vermittlung von Orientierung durch sensumotorisches Erleben

In gewissem Sinne ist die sensumotorische Ebene der Musikwahrnehmung eine *prä-kognitive* Ebene. Wie Piaget beschrieben hat, erwächst in der Ontogenese kognitive Erkenntnis und Entwicklung aus sensumotorischen Erfahrungen. Neuere Untersuchungen von Caron, Caron & McLean (1988, zit. n. Tischer, 1993, 333) haben beispielsweise ergeben, daß Säuglinge (ca. 5 Monate) zur Diskriminierung emotionaler Stimuli auf die Wahrnehmung von Bewegung angewiesen sind. Musik ist zu einem wesentlichen Teil eine sensumotorische, präkognitive Erfahrung, ohne die kognitive Verarbeitung und emotionales Erleben wohl kaum stattfinden würden.

In besonderem Maße kann die motorische Ebene durch den Rhythmus angesprochen werden. Musikalischer Rhythmus beinhaltet eine Strukturierung und Ordnung von Ereignissen in der Zeit. In der musikpsychologischen Literatur herrscht Einigkeit in der Ansicht, daß die Wahrnehmung von Rhythmus von unwillkürlichen, oft unbewußten motorischen Mitbewegungen begleitet wird (s. Gembris 1985, 162 ff.). Ohne motorische Mitbewegungen kann ein musikalischer Rhythmus nicht oder nur kaum wahrgenommen werden. Eine Vielzahl von Autoren hat mehr oder weniger ausführlich die wichtige Rolle der sensumotorischen Wahrnehmung herausgearbeitet (z.B. Seashore 1938; Mursell 1936; Gordon 1971; Fraise 1982; zit. n. Gembris 1985, 162; Lipps 1903; Müller-Freienfels 1922; Truslit 1938). Die Genauigkeit der Rhythmus-Wahrnehmung hängt davon ab, inwieweit der Rhythmus sensumotorisch aufgefaßt wird (Fraise 1982, 158). Einige Autoren (v. Holst 1936, Kneutgen 1964, 1970; Harrer 1975, Frank; s. Gembris 1985, 162 ff.) haben gezeigt, daß vegetativ gesteuerte Körperfunktionen wie Atmung oder Herzschlag die Tendenz haben, sich unwillkürlich dem Tempo akustisch wahrgenommener Impulse anzugleichen, ein Phänomen, das als »Magnet-Effekt« bezeichnet wurde (v. Holst 1936).

Diese auflösbare Verbindung zwischen Rhythmuswahrnehmung und motorischer Mitbewegung hat offenbar eine hirnpfysiologische Basis, und

zwar in der engen Verschaltung der Hörbahn mit motorischen Nervenbahnen. Von besonderer Bedeutung sind dabei die Verknüpfungen der Hörbahn mit dem unwillkürlichen motorischen System. Von besonderer Bedeutung sind hier der sog. Oliven-Komplex, eine Kerngruppe von Nervenzellen im Bereich der Formatio reticularis, weiterhin die sog. Vierhügel-Region (Colliculi superiores, Colliculi inferiores) im oberen Bereich des Mittelhirns (Tectum mesencephali), die ein wichtiges Zentrum für die Steuerung motorischer Reflexe bildet, sowie ein weiteres Kerngebiet von Gehirnzellen, das als Corpus geniculatum mediale bezeichnet wird (s. Gembris 1985, 165 ff.; Goldstein 1989, 424 ff.).

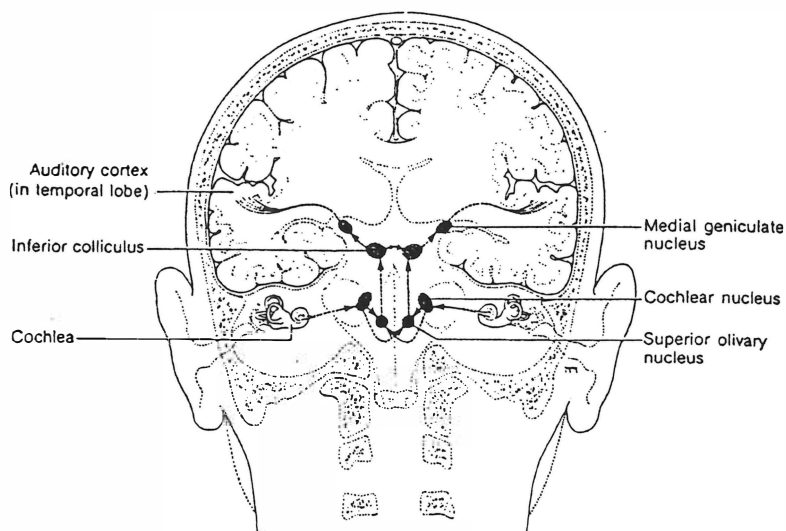


Abb. 2: Goldstein 1989, 425

Aufgrund dieser Gegebenheiten treten motorische Reaktionen auf akustische Reize auf, bevor sie in der primären akustischen Hörrinde eintreffen. Erst da werden sie dann erkannt und bewußt wahrgenommen. Die motorische Reaktion geht der bewußten Auffassung akustischer Reize minimal voran.

Die Wahrnehmung eines musikalischen Rhythmus und die motorische Mitbewegung ist mit Lustgewinn verbunden, was sich in fast allen Bereichen der Musik leicht beobachten läßt. Dieser Lustgewinn beruht zu einem wesentlichen Teil darauf, daß der Rhythmus Orientierung vermittelt. Die

Struktur und Ordnung eines Rhythmus wird nicht nur als eine sinnvolle, periodisch wiederkehrende Gestalt erkannt, sondern motorisch miterlebt, sogar erst über das motorische Miterleben vermittelt. Vor allem im Bereich der Rockmusik ist Musik oftmals in erster Linie körperlich-motorische Erfahrung. Um die Bedeutsamkeit des motorisch-körperlichen Erlebens und dessen zugleich orientierende Funktion zu unterstreichen, möchte ich eine kurze Passage aus einer Dissertation von Susanne Binas über Rockmusik (Humboldt-Universität Berlin, 1991) zitieren. Über Heavy Metal Musik heißt es dort: »Permanenz, Höchstgeschwindigkeit und scheinbar nie versiegende Energieströme prägen das Sound- und Rhythmusbild im HEAVY METAL. In ihrer Darstellung sind sie unmittelbar an das körperliche Produzieren und körperliche Erfahrungen gebunden.(...) Die 'musikalische' Gestalt HEAVY METAL (...) liefert ein geradezu ideales Medium für die Präsentation eines exhibitionistischen Körperverständnisses. Hier wirken Reizmuster, die in ihrer Gestalthaftigkeit (...) energetische Felder aufbauen, affektive Erfahrungen intensivieren. Diese wiederum gehören zum Verhaltensrepertoire einer ganz speziellen kulturellen Gemeinschaft. Offenbar spielt bei den METALS solcherart körperbezogener Umgang eine wesentliche Rolle« (111 f.).

Mit anderen Worten: die Produktion und Rezeption dieser Musik ist unmittelbar an körperliche Prozesse gebunden, die darüber hinaus als Orientierungsmuster für das Verhalten im außermusikalischen Kontext dienen. Für andere Genres musikalischer Jugendkulturen, etwa die Techno-Szene mit ihren 12- bis 24-stündigen Tanzparties, ließen sich entsprechende Beobachtungen machen.

Zurück zu weniger exzessiven Formen der Orientierung durch Rhythmus: Kreitler & Kreitler stellen heraus, daß die Auffassung rhythmischer Gestalten in der Musik Orientierungserlebnisse vermittelt. Die Autoren schreiben: »Durch die Befriedigung der Orientierung, ein lebenswichtiges Bedürfnis des Menschen auf allen biologischen und psychologischen Ebenen, wird die Anziehungskraft des Rhythmus erheblich erhöht.« Rhythmus als ein einfaches, ökonomisches und wirksames Mittel zur Organisation von Reizen und aufeinanderfolgenden Abläufen muß also, so Kreitler und Kreitler weiter, »eine hervorragende Quelle des Genusses abgeben. Das verhält sich selbst in Situationen so, in denen Orientierung nicht dringlich (...) oder erforderlich ist, (...) beispielsweise wenn wir in der Eisenbahn oder im Konzertsaal sitzen. Denn es ist der Organisations- und Verstehensakt selbst, der lustvoll ist.« (150 f.).

Ebenso wie der Rhythmus beinhaltet auch die Melodik sensumotorische Erfahrungen, indem Melodik in Bezug zu einer Raum- und Körpervorstellung wahrgenommen wird. Darauf hat eine Vielzahl von Musikforschern, angefangen von Helmholtz (1886, 596 ff) über Ernst Kurth (1931) bis zu zeitgenössischen Autoren wie Helga de la Motte-Haber (1985, 46), Günter Kleinen (Kleinen und Kreutz 1994) oder Klaus-E. Behne (1982) hingewiesen. Allgemein herrscht unter sonst höchst unterschiedlichen Autoren wie etwa Helmholtz, Hanslick, Hausegger, Riemann, Kurth und anderen Einmütigkeit darin, daß Musik Bewegung sei. Friedrich von Hausegger vertritt in seinem Buch »Die Musik als Ausdruck« emphatisch die Auffassung, daß Musik der klingende Ausdruck von Gefühlsbewegungen ist. Diese Lautäußerungen sind »hörbar gewordene Muskelbewegungen, hörbare Geberden« (34). Alexander Truslit betont in seinem jüngst durch Bruno Repp (1993) für die Musikpsychologie wiederentdeckten Buch »Gestalt und Bewegung in der Musik« (1938) immer wieder: »Musik ist tönende Bewegung« (z.B. 51, 57) und schreibt: »Wir können nichts tun, nichts denken, nichts fühlen, nichts erleben, ohne zugleich auch irgendeinen inneren *Bewegungsvorgang* als charakteristische Begleiterscheinung mitzuerleben« (S. 46; Hervorhebung im Original).

Der Ausdruck von Gemütsbewegungen wird verstanden, so argumentiert bereits Hausegger, weil man darin Gemütsbewegungen wiedererkennt, die man selbst schon erlebt hat. Dies geschieht vor allem dadurch, daß sich die Bewegungen anderer mitteilen, vor allem rhythmische Bewegungen (20; in diesem Zusammenhang sei auch auf Phänomene wie motorische Ansteckung und ideomotorische Mitbewegung verwiesen; s. Gembris 1985). Man erkennt nicht nur die Ausdrucksbewegungen, sondern erlebt sie muskulär mit. »Die Beobachtung von Mitbewegungen wird man stets im Theater oder Concertsaale machen können« (Hausegger, 21). Durch das Mitvollziehen der Muskelbewegungen werden jene Empfindungen geweckt, welche die Ursache der Muskelbewegungen sind, schreibt Hausegger und beruft sich dabei u.a. auf Wundt, Fechner und Kant (24). In ähnlicher Weise äußern sich auch Riemann (Grundlinien der Musikästhetik, 4 1919, 22 ff.; 30) und Helmholtz (Lehre von den Tonempfindungen, 596 ff.).

In jüngerer Zeit hat M. Clynes (1980) die Bedeutung sensumotorischer Aspekte für das Verständnis des emotionalen Ausdrucks herausgearbeitet. Seine Befunde lassen sich mühelos etwa mit der Theorie des musikalischen Ausdrucks von Hausegger in Einklang bringen. Nach den Untersuchungen von Clynes läßt sich der bewegungsdynamische Verlauf von Emotionen

anhand sog. Sentogramme ablesen, die mittels einer speziellen Apparatur aufgezeichnet werden können.

Den spezifischen dynamischen Verlauf der Emotionen, der sich in den Sentics zeigt, bezeichnet Clynès als »essentic forms«. Die »essentic forms« und die damit korrespondierenden Emotionen können durch Muskelbewegungen, durch die Motorik in verschiedenen Bereichen (Gesichtsausdruck, Gestik, Stimme) zum Ausdruck gebracht werden. Spezifische emotionale Erlebnisinhalte sind unauflöslich mit dem motorischen System, mit Bewegungen verbunden. Die Verbindung zwischen psychischem Erleben und dem motorischen Ausdruck ist nach Clynès angeboren. Das Erleben bestimmter Emotionen und der entsprechende motorische Ausdruck sind zwei Seiten ein und derselben Sache, meint Clynès (1980, 272). An ihren motorischen Ausdrucksformen können Emotionen auch von anderen Menschen (wieder)erkannt und miterlebt werden (s. Clynès 1980, 271).

Für die Intensität des Gefühls, die bei der Wahrnehmung des Bewegungsausdrucks von Emotionen entsteht, spielt aber noch etwas anderes eine wichtige Rolle:

Clynès ist der Überzeugung, daß es so etwas gibt wie eine ideale oder idealtypische Ausdrucksform eines Gefühls. Im Alltagsleben und bei verschiedenen Menschen ist der Ausdruck von Gefühlen dieser idealen Ausdrucksform mehr oder weniger nahe, oft auch nicht. Der Ausdruck oder die Kommunikation eines Gefühls ist dann weniger intensiv. Je näher aber der Ausdruck eines Gefühls den essentic forms, dieser genetisch vorprogrammierten Ausdrucksform kommt, desto intensiver und lebendiger wird das Gefühl. Man hat dabei das Gefühl, etwas vom Wesen des Lebens zu erfahren, so Clynès. Dieses Erlebnis, nämlich durch die Erfahrung eines Gefühls in seiner reinsten Form zugleich auch etwas vom Wesen des Lebens zu erfahren, ist insbesondere dort in der Musik möglich, wo der Bewegungsausdruck der Musik den essentic forms entspricht oder nahekommt.

Wir lesen dazu bei Clynès: »Das Phänomen, daß man fähig ist, diese »essences of livingness«, also die Essenz des Lebendigseins wahrzunehmen, beispielsweise in der Musik bei einigen Interpretationen von Arthur Schnabel oder Pablo Casals, ist eine Quelle des Wunders; solche Wunder können einem aber auch manchmal in der Alltagserfahrung begegnen. Ein solcher Ausdruck von Gefühl hat nicht nur die Kraft, in eine Person mit der ihm eigenen Gefühlsqualität einzudringen, sie damit zu übergießen, sondern er ist auch verbunden mit einem Gefühl der Teilhabe an etwas, was als eine universale Substanz des Lebens (stratum of living) empfunden wird, unab-

hängig von Zeit, Ort und Person. Dies ist verbunden mit einem *besonderen Gefühl der Sicherheit*« (Clynes 1980, 288 f.; Hervorhebung durch H.G.).

Dieses Gefühl der Sicherheit, welches das Ergebnis von Orientierung ist, basiert demnach also wesentlich auf sensumotorischen Prozessen. Sensumotorische Prozesse vermitteln eine unmittelbare Form der Orientierung während des Hörens von Musik. Dabei können u.a. (Mit-)Bewegungen der Kehlkopfmuskulatur und »inneres« unbewußtes Mitsingen eine wichtige Rolle spielen. Dies zeigt sich sowohl in Alltagserfahrungen als auch in empirischen Forschungsergebnissen: Beispielsweise ist beim Hören von Musik nicht selten ein mehr oder weniger bewußtes Mitsingen zu beobachten. Nach einem Modell der vokal geäußerten Emotionen, das Tischer (1993) entwickelt hat, werden die »emotionsspezifischen Merkmalsmuster der Sprechbewegung, die sich auch als Bewegungsgestalten bezeichnen lassen, (...) bei der Einschätzung des Sprechergefühls vom Hörer aktiv erzeugt« (334). Interessanterweise spielen solche Mitbewegungen nicht nur bei der vokal kommunikativen von Gefühlen eine Rolle, sondern auch bei Instrumentalspiel: In einer 1990 erschienenen Dissertation von Balser konnte der Autor bei sechs Cellisten während des Cellospiels elektrische Spannungsveränderungen sowie Auf- bzw. Abwärtsbewegungen der Kehlkopfsenkermuskeln messen, die offenbar in Zusammenhang mit der emotionalen Intensität des Musizierens standen (83 ff.).

Soviel zur Vermittlung von Orientierung durch sensumotorische Prozesse.

Orientierung wird auch auf anderen Ebenen vermittelt, z.B. durch Wiedererkennen eines Stückes oder bestimmter Passagen, durch Assoziationen, lautmalerische Elemente, Signalfunktionen und gelernte Klischees (der Dudelsack zeigt Schottland an), durch die Verbindung von bestimmter Musik mit bestimmten Lebensstilen und Lebenswelten (etwa in den Jugendkulturen) sowie durch theoretisches Wissen über Musik. Auf diese Aspekte kann ich an dieser Stelle nicht näher eingehen.

Unsere Ausgangsthese besagte, daß Musik das Bedürfnis nach Orientierung und Sicherheit erfüllt. Musik, die dieses Bedürfnis nach Orientierung, nach Sinn und Bedeutung nicht erfüllt, sei es, daß die Musik strukturelle Eigenschaften verweigert, die Orientierung ermöglichen (z.B. Metrum, Rhythmus, Melodik, Text etc.) oder daß der Hörer nicht in der Lage ist, diese wahrzunehmen, wird in der Regel abgelehnt. In diesem Sinne läßt sich die Ablehnung einiger Formen neuerer oder avantgardistischer Musik erklären, etwa serieller oder aleatorischer Kompositionen, da diese Musik keine unmittelbare Orientierung vermittelt, bzw. beim Hörer ein Gefühl

des Orientierungsverlustes erzeugt. Wie ausschlaggebend dieses Bedürfnis nach Sinn und Bedeutung ist, läßt sich an den Reaktionen der Hörer sehen, wenn es ihnen nicht gelingt, im Musikerleben Sinn und Bedeutung zu erkennen oder wenn Sinn und Bedeutung programmatisch fehlen. Letzteres ist beispielsweise in der Dada-Bewegung der Fall gewesen; die Künstler wußten genau, daß sie durch das Versagen von Sinn provozieren können. Heute wird diese Kunst problemlos rezipiert, weil sie retrospektiv in einen sinnvollen künstlerischen Diskurs und plausiblen historischen Zusammenhang gestellt werden kann, womit Orientierung hergestellt ist.

Dennoch ist auch bei der Rezeption unbekannter oder ganz neuer Musik, oder bei Musik, der orientierende rhythmische, melodische oder sonstige Elemente fehlen, Orientierung möglich; sie findet dann möglicherweise auf einer anderen, z.B. intellektuellen Ebene statt: Orientierung ist auch möglich anhand von früheren musikalischen Erfahrungen, zu denen die Musik in Beziehung gesetzt wird. Wichtig ist jedenfalls, daß bedeutungshaltige Beziehungen zu vorhandenen Erfahrungsschemata hergestellt werden können, daraus kann Orientierung erwachsen.

Schließlich kann Orientierung vermittelt werden in Form von Wissen und Information über die Musik. Diese Form der Orientierung läßt sich in Anlehnung an Berlyne (1974, 358 ff.) als »epistemische Orientierung« bezeichnen. So kann Information über die Musik zur Bildung neuer Schemata oder Kategorien führen, zu denen die Musik in Beziehung gesetzt und gedeutet werden kann. Ein typisches Beispiel dafür sind etwa Informationen im Programmheft eines Konzertes. Diese können zur Bildung von Kategorien beitragen, insbesondere bei solchen Musikformen, für die subjektiv noch keine Schemata vorhanden sind und die wegen der fehlenden Kategorien Gefühle der Desorientierung und Ablehnung hervorrufen würde.

In einer Situation, in welcher der Hörer mit Musik konfrontiert ist, die er nicht kategorial wahrnehmen kann, scheinen für die Rezeption der Musik zwei Aspekte von ausschlaggebender Bedeutung: einerseits eine Höreinstellung, die Behne (1994, 178) als »aushalten« bezeichnet hat und die sich als die subjektive Möglichkeit des Verzichts auf unmittelbare Orientierung verstehen läßt. Zum anderen spielt es eine Rolle, inwieweit es dem Hörer gelingt, etwa außermusikalische Kategorien zur Herstellung von Orientierung heranzuziehen (z.B. durch Assoziationen, Einbindung in einen historischen oder ästhetischen Diskurs). Dies wäre jedoch keine unmittelbare Orientierung, sondern eher eine langfristige, explorative Orientierung im Sinne von Kreitler & Kreitler.

Das Konzept der Orientierung bietet möglicherweise auch einen Ansatz zur Typisierung von Hörern: Es wäre denkbar, daß Hörer sich auch danach unterscheiden lassen, inwiefern sie ausschließlich an unmittelbarer Orientierung interessiert sind oder inwiefern sie auch Musik tolerieren, die keine unmittelbare Orientierung vermittelt.

Es könnte das Mißverständnis entstehen, die psychologische Theorie der Orientierung diene als Legitimation einer konservativen Ästhetik. Das ist keinesfalls intendiert. Musik, wie Kunst allgemein, ist nicht gehalten, sich nach dem unmittelbaren Orientierungsbedürfnis der Rezipienten zu richten. Indem Kunst Exploration des Möglichen ist und dabei nicht immer das Bedürfnis nach unmittelbarer Orientierung erfüllt, erkundet sie auch Grenzen der Wahrnehmung und Rezeption und schafft auf diese Weise explorative Orientierung über das, was möglich ist oder nicht.

Summary

The concept of orientation intends to integrate cognitive, emotional, sensumotoric, and social aspects of music listening. For to understand the psychological processes of music experience it is necessary to take into account the subjective functions and meanings of music. One of the most important gratifications provided by music listening is the (temporary) satisfaction of a fundamental need of orientation and security. Orientation can be mediated by cognitive, emotional, sensumotor and social aspects of music listening. Based on physiological facts, it is argued that the sensumotoric processes of music perception are pre-cognitive and fundamental for emotional experience of music. The relation of the suggested concept of orientation to the psychology of art developed by Kreidler & Kreidler (1980) is discussed.

Literatur

- D. Balser, 1990 – *Untersuchungen funktionaler Ablaufbedingungen komplexer sensumotorischer Fähigkeiten am Beispiel des Streichinstrumentspiels*. Frankfurt: Lang
- K.-E. Behne, 1982 – *Musik – Kommunikation oder Geste?* In: Musikpädagogische Forschung, Bd. 3: Gefühl als Erlebnis – Ausdruck als Sinn. hg. von K.-E. Behne, Laaber: Laaber Verlag, 125 - 143
- K.-E. Behne, 1994 – *Musikverstehen – ein Mißverständnis?* In: Behne, K.-E.: *Gehört - Gedacht - Gesehen*. Regensburg: Con Brio Verlag, S. 167-183
- D.E. Berlyne, 1974 – *Konflikt, Erregung, Neugier*. Stuttgart: Klett

- S. Binas, 1991 – *Rockmusik – kulturelles Medium Jugendlicher*. Eine Untersuchung zur Praxis und Theorie kulturelle Formen im Symbolsystem von Rockmusik. Dissertation (A), Humboldt-Universität Berlin
- M. Clynes, 1980 – *The Communication of Emotion: Theory of Sentics*. In: R. Plutchik & H. Kellerman (ed): *Emotion. Theory, Research, and Experience*. New York: Academic Press, 271-304
- W.W. Gaver & G. Mandler, 1987 – *Play it again, Sam: On liking Music*. *Cognition and Emotion*, 1 (3), 259-282
- H. Gembris, 1985 – *Musik und Entspannung*. Hamburg: Wagner
- E.B. Goldstein, 1989 – *Sensation and Perception*. Pacific Grove: Brooks/ Cole Publishing Company
- F.v. Hausegger, 1887 – *Die Musik als Ausdruck*. Wien
- H.v. Helmholtz, 1886 – *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 5. Aufl., Braunschweig: Vieweg
- H. Höge, 1992 – *Musikalisches Bewußtsein und therapeutische Wirkung: Was ist das Therapeutische an der Musik?* In: *Musikpsychologie*. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 1991: Wilhelmshaven: Noetzel, 75-93
- G. Kleinen & G. Kreutz, 1994 – *Music, Metaphor, and Imagination*. Manuskript, Universität Bremen
- H. Kreidler & S. Kreidler, 1980 – *Psychologie der Kunst*. Stuttgart: Kohlhammer
- E. Kurth, 1931 – *Musikpsychologie*. Bern: Krompholz
- F. Lerdahl & R. Jackendoff, 1983 – *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: MIT Press
- Th. Lipps, 1903 – *Ästhetik*. Psychologie des Schönen und der Kunst. Hamburg/Leipzig: Voss
- H. de la Motte-Haber, 1985 – *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber:Laaber Verlag
- R. Müller-Freienfels, 1922 – *Psychologie der Kunst*. Bd. I: Allgemeine Grundlegung und Psychologie des Kunstgenießens. Zweite, vollständig umgearbeitete und vermehrte Auflage, Leipzig/ Berlin: Teubner
- B. Repp, 1993 – *Music as Motion: A Synopsis of Alexander Truslit's (1938) Gestaltung und Bewegung in der Musik*. *Psychology of Music*, Vol. 21, No. 1, 1993, 48-72
- H. Riemann, 1919 – *Grundlinien der Musikästhetik*, 4. Aufl., Leipzig: Hesse
- Th. Stäudel, 1985 – *Emotion und Motivation*. In: Selg, H. & Dömer, D. (Hg.): *Psychologie*. Eine Einführung in ihre Grundlagen und Anwendungsfelder. Stuttgart: Kohlhammer, 86-101
- B. Tischer, 1993 – *Die verbale Kommunikation von Gefühlen*. München: Beltz, Psychologie Verlags Union
- A. Truslit, 1938 – *Gestaltung und Bewegung in der Musik*. Berlin: Vieweg
- D. Ulich & Ph. Mayring, 1992 – *Psychologie der Emotionen*. Stuttgart: Kohlhammer
- H. Werbik, 1972 – *Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik*. Mainz: Schott