

# Rezensionen

**Esther Beyer: Musikalische und sprachliche Entwicklung in der frühen Kindheit.**  
Hamburg: Krämer 1994, 238 S.

Forschungsarbeiten über die musikalische Entwicklung sind Mangelware im deutschsprachigen Raum, und man schaut entsprechenden Publikationen erwartungsvoll entgegen. In ihrer als Buch vorliegenden Dissertation, die an der Universität Hamburg angenommen wurde, hat Esther Beyer sich mit der musikalischen und sprachlichen Entwicklung in der frühen Kindheit befaßt. Der Klappentext des Buches läßt aufhorchen und stimmt zugleich skeptisch: »In dieser Arbeit werden die komplexen Zusammenhänge zwischen musikalischer und sprachlicher Entwicklung in der frühen Kindheit theoretisch und empirisch untersucht. Sprache und Gesang können, so ihr Leitgedanke, aus einem Stamm der Lautäußerungen abgeleitet werden. Bahnbrechend ist nicht nur, daß die Autorin die Entwicklung ihres eigenen Kindes von Anfang an (mit aufgenommenen Schreien in den ersten Minuten nach der Geburt) untersuchen konnte, sondern daß es sich um ein Kind handelt, das in zwei Sprachcodes (Portugiesisch und Deutsch) erzogen wurde. So schälten sich ›überethnische‹ Elemente heraus, die zeigen, daß die indexikale Zeichenqualität des Vormusikalischen und später auch stilisiert der Musik als anthropologisch bedingte, in allen Ethnien ›verständliche‹ Schicht hervortritt.«

Der theoretische Teil der Arbeit dient der Aufarbeitung der Literatur und umfaßt drei Kapitel. Das erste, eine »Einführung«, schildert »Zwei Beweggründe zum Thema dieser Forschung«, und zwar »Die Geschichtsschreibung in der Musik« und die »Geschichte der Entwicklungspsychologie (bzw. Ontogenesis) bis zur Jahrhundertwende«. Das zweite, nicht weiter untergliederte Kapitel beschreibt »Die sprachliche Entwicklung des Kindes unter besonderer Berücksichtigung der Sprechmelodie«, im dritten Kapitel geht es um »Die musikalische Entwicklung beim Kind«. Hier werden nach einem historischen Überblick »kognitive Ansätze« dargestellt, untergliedert nach »Säuglingsalter«, »frühe Kindheit« und »spätere Kindheit«.

Im empirischen Teil beschreibt die Autorin, nachdem sie »Methodologische Fragen« dargestellt hat, die Entwicklung melodischer und sprachlicher Fähigkeiten bei ihrem Sohn Sam(uel), dessen Lautäußerungen sie über einen Zeitraum von etwa dreieinhalb Jahren mit Hilfe von Tonbandaufnahmen und Protokollen aufgezeichnet und anschließend analysiert hat. Zahlreiche (sehr arbeits- und zeitaufwendige) Transkriptionen der Kindergesänge dokumentieren und illustrieren die musikalische Entwicklung des Kindes. In einer »Conclusio« versucht die Verfasserin, eigene Ergebnisse mit Befunden anderer Autoren zu verbinden.

Eigentlich hat sich die Autorin ein interessantes Forschungsgebiet vorgenommen,

aber der Rezensent muß gestehen, daß es ihm angesichts einer solchen Fülle an Mängeln und Fehlern, wie sie einem vom Inhalts- bis zum Literaturverzeichnis dieser Arbeit begegnet, schwer fällt, irgendwo anzusetzen. Im Grunde genommen fangen die Probleme bereits beim Ausgangspunkt der Arbeit, nämlich bei der Art der Fragestellung an: Die Autorin will, wie sie auf Seite 19/20 schreibt, drei Forschungsfragen untersuchen: »Welche Entwicklung geschieht auf der melodischen Ebene, unter besonderer Hinsicht der produktiven und der reproduktiven Ebene?« Auf der Ebene der Reproduktion geht sie der Frage nach »Wie geschieht die melodische Nachahmung des Kindes im Laufe der verschiedenen Entwicklungsstufen, wenn sie mit einem gegenwärtigen und mit einem nicht gegenwärtigen Modell verglichen werden?« Bezüglich der »eigenen Produktion« des Kindes untersucht sie die Frage »Welche Etappen durchläuft die melodische Entwicklung und welche Grundelemente formt sie aus?« Zur Unterscheidung von produktivem und reproduktiven Bereich schreibt sie: »Der reproduktive Bereich unterschied sich vom produktiven, indem sich dieser mit der eigenen Erfindung und jener mit den schon vorhandenen und bekannten Liedern beschäftigte.« (91) Dazu ist zu sagen, daß diese Unterscheidung zwischen »reproduktiven« und »produktiven« Melodiebildungen in der Entwicklung des Singens kaum scharf zu treffen ist, weil bereits im frühesten Alter kulturelle Faktoren und Umwelterfahrungen des Säuglings Einfluß auf dessen Vokalisationen nehmen. Aus diesem Grund ist auch die Suche nach der sog. »Ur-Melodie« immer wieder zu Recht kritisiert worden; diese Problematik ist der Autorin durchaus bekannt (s. S. 38f). Diese Unterscheidung trotzdem zum Ausgangspunkt einer Dissertation zu machen, bedeutet, eine Frage untersuchen zu wollen, die sich letztlich nicht beantworten läßt. Nach der zweiten Ausgangsfrage (»Welche Parallele kann zwischen der melodischen und der sprachlichen Intonation gezogen werden?«) lautet die dritte Frage: »Welche kognitiven Prozesse ermöglichen diese melodischen und sprachlichen Strukturen, nach der kognitiven Theorie von Jean Piaget?« (S. 20) Auch diese Fragestellung erscheint mir problematisch, und zwar aus zwei Gründen: Zuerst müßte überhaupt erst geklärt werden, welche kognitiven Prozesse die untersuchten melodischen und sprachlichen Fähigkeiten voraussetzen bzw. implizieren. D.h., statt in einem deduktiven Verfahren von Piagets Theorie auf die Voraussetzungen dieser Fähigkeiten beim untersuchten Einzelfall zu schließen, scheint es sinnvoller, auf der Basis der beobachteten Daten induktiv auf das Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein bestimmter kognitiver Prozesse zu schließen, die dann in Beziehung zu einer vorhandenen Theorie gestellt werden könnten. Das zweite Problem ist, ob es sinnvoll ist, wie in den 60er und 70er Jahren allein die Entwicklungstheorie von Piaget auf die Entwicklung musikalischer Fähigkeiten überzustülpen – ein heute zu Recht kritisierbares Verfahren –, statt auf den gegenwärtigen Stand der Musikalforschung und musikspezifischen Entwicklungstheorien zurückzugreifen. (Übersichten dazu finden sich beispielsweise in dem von Richard Colwell herausgegebenen Band »Handbook of Research on Music Teaching and Learning«, New York: Schirmer 1992, das der Verfasserin offenbar nicht bekannt ist, aber auch die aufmerksame Lektüre von Hargreaves Buch »The Developmental Psychology of Music«, Cambridge 1986, welches die Autorin sogar zitiert, hätte vor diesem Fehler bewahren können.)

Der Literaturteil der Arbeit von Esther Beyer krankt daran, daß sie lang und breit auf ältere und hinlänglich bekannte musikalisch-entwicklungspsychologische Literatur (z. B. auf die Untersuchungen von Werner, Metzler und Moog) eingeht, während der neuere Stand der Forschung erheblich zu kurz kommt. Manches wird auch sehr verkürzt bis falsch wiedergegeben. Das reicht von inhaltlich weniger bedeutsamen, aber trotzdem unangenehmen Unrichtigkeiten wie der, daß die Autorin wiederholt von der

»Boston Project Zero Group« spricht (S. 59, 60, 65), und damit die »Project Zero« Forschungsgruppe an der Harvard-Universität meint, bis zu schier Unsinnigem wie dem Satz: »Um die Elemente einer Melodie zu assimilieren, wird erstens die Strategie der Wahrnehmung für absolute Tonhöhen gebraucht.« (S. 67).

Im Zentrum des empirischen Teils steht die Fallstudie der melodischen und sprachlichen Entwicklung ihres Sohnes über einen Zeitraum von 3,6 Jahren. Daß Einzelfallbeobachtungen nicht ohne weiteres verallgemeinert werden können, ist der Autorin durchaus bewußt. Als weiteres Problem kommt hinzu, daß das beobachtete Kind im Alter von 2,6 Jahren über einen Zeitraum von 6–7 Monaten unter einer krankheitsbedingten erheblichen Schwerhörigkeit litt (S. 84ff). Diese mag, neben den vielen anderen Einflußfaktoren, ebenfalls zu einer Beeinflussung der musikalischen Entwicklung geführt haben und kann nicht einfach dadurch kompensiert werden, daß man das Kind sechs Monate länger als ursprünglich geplant beobachtet. Die Gesänge des Kindes wurden auf insgesamt fast 30 Tonbandcassetten gesammelt und durch schriftliche Protokolle ergänzt, die allerdings erst ab einem Alter von 1,4 Jahren systematisch durchgeführt wurden (vgl. S. 84). Die Tonbandaufnahmen wurden mit Hilfe von zusätzlichen Zeichen in das konventionelle 5-Linien-Notensystem transkribiert. Dabei wurde neben den Gesängen des Kindes auch die Stimme der Mutter transkribiert. Man kann erahnen, welche Mühe die über 80 Transkriptionen gemacht haben müssen. Obwohl allgemein der tatsächliche Klang der Kindergesänge aufgrund von Transkriptionen nur schwer wirklich rekonstruierbar ist, bleiben sie doch unerläßlich. Die Altersangaben zu den Transkriptionen sind des öfteren nur ungefähre Schätzungen (s. S. 100ff). Ich hatte bereits erwähnt, daß es problematisch erscheint, eindeutig zwischen musikalischen Produktionen und Reproduktionen in den Kindergesängen zu unterscheiden. Noch problematischer ist es, »die eigentliche musikalisch-melodische Entwicklung« erst im Alter von gut eineinhalb Jahren erkennen zu wollen. Die Autorin schreibt dazu: »Die Entwicklung des Kleinkindes im sprachlich-musikalischen Bereich bis zum Alter von sechzehn oder siebzehn Monaten ist noch sehr undifferenziert und allgemein. Sprachliche und musikalische Ebene kamen über die Intonation im ersten und zweiten Lebensjahr ineinander. Ab etwa dem 17. Monat setzte in dieser Fallstudie die eigentliche musikalisch-melodische Entwicklung ein.« (S. 91). Die (fragwürdigen) Kriterien der »eigentlich melodischen Entwicklung« sind für die Autorin eine »musikalische Absicht«, der »Unterschied zwischen melodischen und sprachlichen Äußerungen« sowie die »Verständlichkeit für die Bezugsperson« (S. 91). An anderer Stelle heißt es: »Das Alter von 1,4 setzte den Anfang von der eigentlich musikalischen Entwicklung ...« (S. 203). Es widerspricht sämtlichen entwicklungspsychologischen Erkenntnissen, wollte man die Lautäußerungen vor dem 14. oder 17. Lebensmonat als nicht »eigentlich musikalisch-melodisch« qualifizieren. Ihre Beobachtungen über die Entwicklung melodischer Produktionen faßt die Autorin in sechs Entwicklungsphasen zusammen, die jeweils durch den Gebrauch neuer Schemata gekennzeichnet sein sollen. In der »Conclusio« vertritt sie als Ergebnis ihrer Beobachtungen die Theorie, daß Sprache und Gesang sich aus der gemeinsamen Wurzel der Intonation herausdifferenzieren. Die Intonationen oder Vokalisationen in der Mutter-Kind-Kommunikation werden in der heutigen Psychologie nicht als Vorläufer, sondern wesentlicher Bestandteil des Spracherwerbs angesehen.

An dem Buch von Esther Beyer sind neben den genannten methodischen, sachlichen und inhaltlichen Mängeln weitere Dinge zu kritisieren: Die Sprache ist von großer Unbeholfenheit, einige Fachtermini sind sprachlich verunstaltet, z. B. statt der Piaget'schen Begriffe »Zentrierung« und »Dezentrierung« verwendet die Autorin die Begriffe »Zentration« und »Dezentration« (s. S. 67). Dazu kommen zahlreiche Fehler in

Grammatik, Rechtschreibung und Zeichensetzung, was die Lektüre nicht gerade erfreulicher macht. Wichtige Literatur zum Thema, etwa die Arbeiten des Ehepaares Papoušek, sind der Autorin offenbar unbekannt; die neuere Literatur zur musikalischen Entwicklung ist ziemlich lückenhaft. Die Literaturangaben und das Literaturverzeichnis machen auch keinen sonderlich zuverlässigen Eindruck: Seitenangaben fehlen, Fehler in der Rechtschreibung, uneinheitliche Zitierweise, die Jahreszahlen stimmen des öfteren auch nicht: Die Veröffentlichung eines Autors namens Shinn erscheint auf Seite 14 mit der Jahreszahl 1907, auf S. 18 im Jahr 1893, im Literaturverzeichnis ist die Jahreszahl 1950 zu finden. Warum sind diese gravierenden Fehler den Betreuern der Dissertation nicht aufgefallen? Sie hätten die Pflicht gehabt, bereits im Vorfeld korrigierend einzugreifen.

Heiner Gembris

**Jochen Blum (Hrsg.): Medizinische Probleme bei Musikern. Mit einem Geleitwort von Sir Georg Solti.** Stuttgart 1995: Georg Thieme Verlag, 272 S.

Mit diesem Buch liegt die erste moderne deutschsprachige Monographie über medizinische Probleme von Musikerinnen und Musikern vor. Damit soll zu einer weiteren Etablierung dieses neuen Zweigs der Medizin beigetragen und eine Entwicklung nachvollzogen werden, die in den USA bereits vor vielen Jahren begonnen hat. Dieser Beitrag ist – trotz aller Inhomogenität, die eine solche Erstkonzeption naturgemäß mit sich bringt – rundum gelungen. Der Herausgeber hat fundierte und sachkundige Aufsätze von seriösen Medizinern und Musikern gesammelt und gibt somit einen Überblick über alle für Musikerinnen und Musiker relevanten Krankheitsbilder und einen ersten Einblick in deren Therapie. Bleibt zu hoffen, daß in einer nächsten Auflage eine geschlossenere Konzeption vorgelegt werden kann, die dann auch auf Forschungen und Studien zurückgreift, die durch dieses Buch angestoßen worden sind.

Das Buch gliedert sich in drei Abschnitte: Nach einer theoretischen Einführung in die pathophysiologischen Grundlagen des Musizierens werden die musikmedizinischen Probleme der einzelnen Instrumente dargestellt, um dann nach Fachgebieten geordnet einzelne Krankheitsbilder zu beschreiben. Bei dieser Gesamtkonzeption des Buches stellt sich die Frage nach der Zielgruppe. Vom Verlag als Lehrbuch bezeichnet, richtet es sich in erster Linie an Ärztinnen und Ärzte, die in der medizinischen Betreuung von Musikerinnen und Musikern tätig sind. Für diese Zielgruppe sind jedoch einzelne Kapitel nicht unbedingt brauchbar (so das sehr allgemein gehaltene Kapitel über die neurologische Basis instrumentaler Geschicklichkeit, das moderne Forschungen über die Plastizität der zentralen motorischen Kontrolle nicht berücksichtigt; oder einzelne Abschnitte der Instrumentenbeschreibungen). Musikerinnen und Musiker wiederum, die vielleicht aus eigener Betroffenheit im Buch lesen, finden in vielen Kapiteln (vor allem im klinischen Teil) sehr spezialisierte Darstellungen, die ohne medizinische Vorkenntnisse nur schwer zu verstehen sind. Dieses Dilemma wird sich nicht lösen lassen, und so macht es auch den Wert des Buches aus, daß es eine Mischkonzeption in Richtung Medizin und Musik versucht.

Die gesundheitlichen Probleme von Musikerinnen und Musikern sind immenser, aber auch teilweise schon besser erforscht, als zuweilen angenommen wird. Dies wird insbesondere in dem Kapitel über die gesundheitlichen Belastungen im Orchesterspiel, die nicht in erster Linie akustischer Art, sondern vor allem orthopädischer Art sind, deutlich. Es ist daher folgerichtig, daß die orthopädischen Aspekte den größten Raum in der Darstellung einnehmen, zumal in diesem Gebiet durch einfache praktische

Übungen, die in dem Buch integriert sind, Gesundheitsprophylaxe betrieben werden kann. Auch die Darstellung der Gesundheitsaspekte einzelner Instrumente ist in erster Linie orthopädisch orientiert. Traumatische Läsionen durch Musizieren werden ebenfalls angesprochen, wobei die operative Therapie bei Handverletzungen, die dank der Mikrochirurgie in den letzten Jahren enorme Fortschritte gemacht hat, den breitesten Raum einnimmt.

Nach den orthopädischen Problemen stellen auf somatischer Ebene die neurologischen Probleme beim Musizieren die größte Herausforderung dar. Die Beeinträchtigungen durch neurologische Erkrankungen sind im allgemeinen subtiler und z. T. auch skuriler (z. B. bei kortikalen Läsionen wie am Beispiel von Maurice Ravel aufgezeigt), jedoch auch schlechter therapierbar. Daher ist das neurologische Kapitel im ersten Teil in der Beschreibung neurologischer Syndrome sehr kasuistisch angelegt und im zweiten Teil ganz auf Engpaßsyndrome peripherer Nerven konzentriert, die noch relativ gut einer Therapie zugänglich sind.

Zum Schluß wird nach den zahn- und kieferheilkundlichen und den dermatologischen (die beide in erster Linie die Gruppe der Blasinstrumente betreffen) sowie den ophthalmologischen Aspekten noch in einem eigenen Kapitel auf psychiatrische Aspekte eingegangen. Hier werden zum einen sehr knapp psychiatrische Erkrankungen beschrieben, die auch Musikerinnen und Musiker betreffen können, zum anderen wird sehr allgemein gefaßt die Psychologie des Musizierens bzw. die »Künstlerpersönlichkeit« (S. 261 ff.) betrachtet. Eine sinnvolle Konzentration auf die psychischen Belastungen bzw. die psychosomatischen und neurotischen Folgen des Musizierens findet leider nicht statt, obwohl psychische Störungen (und eben nicht psychiatrische Krankheiten) mit ca. 40 % am zweithäufigsten als gesundheitliche Störungen von Musikerinnen und Musikern genannt werden.

Neben den inhaltlichen Darstellungen bemüht sich das Buch erfreulicherweise auch um die Systematik des Teilgebiets der Musikmedizin innerhalb der medizinischen Versorgung. Dazu trägt zum einen ein eigenständiges Kapitel über die sozialrechtlichen Aspekte des Themas bei, zum anderen wird unter dem Begriff der »Musikphysiologie« eine wissenschaftliche Etablierung dieses Forschungs- und Therapiezweigs skizziert. Besonders lesenswert ist dazu das einführende Kapitel von Wagner, der aufgrund seiner 20-jährigen Erfahrung auf dem (in Deutschland einzigartigen) Lehrstuhl und in dem Institut für Musikphysiologie an der Musikhochschule Hannover physiologische und pathologische Grundlagen des Musizierens beschreibt und damit implizit für sein Forschungsgebiet plädiert. Offen bleibt nach wie vor die Begriffsbestimmung dieses Forschungsgebiets: Es fehlen verbindliche Definitionen für die Begriffe wie Musikphysiologie (von manchen Forschern verstanden als die Physiologie des Musikhörens oder die Physiologie – und eben nicht Pathologie – des Musizierens), wie Musikmedizin oder wie Musikernmedizin. Auch die Integration von Krankheiten, die durch Musikhören verursacht werden (wie z.B. musikogene Epilepsien) oder erst durch Musik zum Vorschein kommen (wie z.B. Amusien), in diese Systematik ist noch nicht befriedigend geklärt.

Trotz der angesprochenen noch offenen Fragen, die in dem Buch sicherlich nicht gelöst werden konnten, wird in einzigartiger und gelungener Weise ein Überblick über die medizinischen Probleme des Musizierens gegeben. Daher ist dem Buch ein weite Verbreitung zu wünschen, die zu einer wachsenden Etablierung dieses Therapie-, Forschungs- und Lehrgebiets in Deutschland beitragen kann.

Stefan Evers

**Herbert Bruhn, Rolf Oerter, Helmut Rösing (Hg.): Musikpsychologie – ein Handbuch.** Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie 1993, 703 S.

Die Musikpsychologie kann mittlerweile als eine seit nunmehr rund zehn Jahren gut etablierte Fachdisziplin betrachtet werden. Ein Handbuch sollte den erreichten Bestand an wissenschaftlichen Erkenntnissen und den hierfür maßgeblichen Methoden wiedergeben. Darüber hinaus wäre es wünschenswert, wenn zugleich in einigen Punkten die fachliche Diskussion vorangebracht würde. Mit geringen Einschränkungen, die weiter unten benannt werden sollen, wird das Handbuch diesen Erwartungen gerecht. Das Handbuch erweist sich als außerordentlich hilfreich, eine Orientierung in dem inzwischen doch sehr umfangreichen Terrain zu geben und Interessierten einen Einstieg wesentlich zu erleichtern.

Dieser Ausgabe war ein respektabler Versuch vorausgegangen: Musikpsychologie – ein Handbuch in Schlüsselbegriffen (München: Urban & Schwarzenberg 1985). In der Neuauflage, vom (neuen) Verlag als Originalausgabe bezeichnet, werden einige offenkundige Mängel der Vorgängerausgabe vermieden. Das Patchwork-artige konnte gestrafft werden. Allzu weit hergeholte Themen der Erstausgabe wurde zugunsten einer Konzentration aufgegeben. Auch wirkte sich die Reduzierung des Autorenteam positiv in Richtung auf eine Qualitätssteigerung der Beiträge aus.

Fünf Kapitel mit einem nützlichen Anhang strukturieren das Gebiet auf einleuchtende Art: 1. Musikpsychologie als wissenschaftliche Disziplin, 2. Musik – Gesellschaft – Kultur (Kulturpsychologische Aspekte, sozialpsychologische Aspekte, Musik und Medien, Musik als Freizeitbeschäftigung), 3. Musik und Individuum (Entwicklung grundlegender musikalischer Fähigkeiten, Musikalische Sozialisation, Erziehung und Musik, Musik und therapeutische Intervention), 4. Psychologische Grundlagen (Wahrnehmung und Repräsentation musikalischer Strukturen, Generierung musikalischer Strukturen, Begabung und Lernen, Musik und Emotion), 5. Neuropsychologische und psychophysische Grundlagen (vom physikalischen Schall zur Klangwahrnehmung, Leistungen des Gehörs). Der Anhang informiert über die wichtigste Übersichtsliteratur, Forschungsorganisationen und Periodika, sowie über die Autoren. Ein Sachregister hilft, die Beiträge unter Stichworten zu erschließen.

Das 1. Kapitel leistet einen Überblick über das Fach Musikpsychologie und macht mit neueren Tendenzen vertraut. Paradigmenwechsel in Richtung auf den Einsatz qualitativer Verfahren (im Gegensatz zum quantitativ-statistischen Vorgehen, das viele Jahre ausschließlich angewendet worden ist, Einbeziehung der Lebenslaufforschung und der Beschäftigung mit den musikalischen Lebenswelten, Leistung der Musikpsychologie zu einem integrativen Musikverstehen im Gegensatz zur Partikulation von Forschungsfragen in den Experimentaldesigns der angelsächsischen Kognitionspsychologie. Allerdings ist das herangezogene Beispiel einer Lebenslaufstudie rein musikhistorisch orientiert und kann nicht als psychologische Studie gelten (S. 33). – Problematisch bleibt die Relevanz sozialer, sozialpsychologischer wie auch politischer Faktoren für psychologische Untersuchungen. Obwohl dies generell postuliert wird, bleibt dieser Anspruch vielfach uneingelöst, wird oft noch nicht einmal thematisiert. Als reichlich vordergründig ist zu kritisieren, wenn die Ganzheitspsychologie als eine der wegweisenden Schulen für den Nationalsozialismus bezeichnet wird (S. 27), denn mit gleichem Recht könnte sie auch als Vorschule der Esoterik oder ähnlich interpretiert werden, und das scheint beliebig.

Im Handbuch vermisste ich eine Abgrenzung musikpsychologischer Themen gegenüber kulturanthropologischer und musikethnologischer Forschung auf der einen Seite

und gegenüber der Musiksoziologie auf der anderen (Kapitel 2). Das ist zwar positiv für den inhaltlichen Perspektivenreichtum, macht aber zugleich den musikpsychologischen Forschungsgegenstand unscharf. – Das wichtige Thema der modernen Kommunikations- bzw. Unterhaltungsmedien ist kompetent aufgearbeitet, und auch die sozialpsychologische Seite musikalischer Aktivitäten ist in wesentlichen Aspekten dargestellt.

Zur musikalischen Persönlichkeitspsychologie (»Musik und Individuum«, Kapitel 3) tragen die Experten des Faches ein sehr fein differenziertes Gesamtbild zusammen. Hervorheben möchte ich dabei den Beitrag über Musik und außermusikalische Lerninhalte, in dem sehr detailliert und fundiert analysiert wird, in welcher Weise Musikunterricht sich allgemein auf das schulische Lernen und die Persönlichkeitsentwicklung auswirkt, aber auch, wo die Grenzen des von vielen überstrapazierten Transfers liegen. – Auch zur Musiktherapie sind die wichtigsten gesicherten Erkenntnisse zusammengetragen.

Ob akustische Untersuchungen und Studien im eng gefaßten kognitions- und strukturspsychologischen Ansatz so etwas wie psychologische Grundlagen für komplexeres musikalisches Handeln liefern können (Kapitel 4), mag bezweifelt werden. Allerdings hat sich diesbezüglich ein umfangreicher Forschungszweig etabliert, der im Handbuch bis auf wenige Ausnahmen gut wiedergegeben ist. In diesem Zusammenhang ist zu fragen, ob angelsächsische Autoren, wenn sie Beiträge zu einer deutschsprachigen Publikation liefern, dies mit der gleichen Ernsthaftigkeit wie bei ihren englischsprachigen Originalveröffentlichungen tun.

Die neuropsychologischen und psychophysikalischen Grundlagen sind in den zentralen Punkten auf dem neuesten Forschungsstand dargestellt. Freilich darf man fragen, ob nicht so etwas wie die anatomischen und physiologischen Voraussetzungen als bekannt vorausgesetzt werden können, wohingegen weiterhin eklatante Informationsdefizite hinsichtlich der neuralen Prozesse bestehen. Immerhin wird eine sehr sorgfältige, differenzierte, den Forschungsstand voll aufnehmende Darstellung der Funktionsteilung im Gehirn geliefert.

Alles in allem bleibt die Einschätzung, daß dieses Handbuch eine notwendige Anschaffung für jede(n) darstellt, der oder die sich in Fragen des Fachgebiets einarbeiten und einen Gesamtüberblick gewinnen will. Daß zu vielen Themen wie Ausdruck und Emotionen, Lebenswelten und Begabung, Wirkungen und Verstehen, um nur einige zu benennen, dringlich weitere Veröffentlichungen herangezogen werden müssen, scheint mir unproblematisch, zumal das Handbuch eine wahre Fundgrube für die musikpsychologische Fachliteratur darstellt.

Günter Kleinen

**Marcel Dobberstein: Die Psychologie der musikalischen Komposition. Umwelt – Person – Werkschaffen.** Köln: Dorh 1994, 247 S.

Der Autor hat sich mit dieser für die Drucklegung überarbeiteten Schrift, die von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen wurde, wahrlich keine leichte Aufgabe gestellt. Das läßt auch schon der anspruchsvolle Titel vermuten, bei dem von der Intention des Autors her genauer und besser von der Tätigkeit des Komponierens die Rede gewesen wäre; denn es geht um die »psychologische Erhellung musikalischer Kompositionsprozesse« (S. 20), »um den rationalisierbaren Rest von Erkenntnissen über tonales Musikschaffen« (S. 15). Dobberstein sieht erste Grundlagen für seiner weiterführende Arbeit bei frühen »Schaffenspsychologen« wie Friedrich von Hausegger und Julius Bahle. Gleichzeitig macht er sich aber den

Grundsatz von Otto Selz zu eigen, daß man »zur Grundlegung einer Psychologie des Schaffens einer allgemeinen Psychologie der produktiven Geistestätigkeit überhaupt bedürfe« (S. 29), denn nicht die psychischen Prozesse, sondern das Material des Schaffens seien spezifisch.

Was die im Titel genannte Psychologie insgesamt betrifft, so ist sie nicht eindeutig zuzuordnen; die starke Beeinflussung durch die Denk- und Persönlichkeitspsychologie der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts ist aber durchgängig spürbar. Insbesondere die musik- und persönlichkeitspsychologischen Arbeiten Welleks bilden vielfach explizit Ausgangspunkt und Grundlage der Ausführungen. Dazu kommen kurze Bezugnahmen auf Piagets Entwicklungspsychologie, auf Gordons Konzept der musikalischen Begabung, auf Einzelergebnisse der kognitiven Psychologie bzw. Informationsverarbeitung. Die (eher empirisch orientierte) amerikanische Kreativitätsforschung bleibt völlig ausgeklammert, neuere Ergebnisse aus der Expertiseforschung sowie neurophysiologisch orientierte Arbeiten werden nicht weiter verarbeitet. Interessanter- und konsequenterweise spielt der Begriff der Kreativität überhaupt keine Rolle; ja, er scheint, unkommentiert, bewußt vermieden worden zu sein. Gleichzeitig wird die Psychologie erheblich interdisziplinär erweitert, zum einen stark soziologisch in der Diskussion von Kultursystemen und Stilbildung, zum anderen und vor allem aber musikgeschichtlich und musiktheoretisch, bedingt durch die Spezifität des im schöpferischen Prozeß zu gestaltenden Materials.

In seinen konzeptionellen Vorüberlegungen kommt der Autor schließlich zu drei »übergeordneten Aspekten der Gesamtbetrachtung«: Komponist und Material, Person und Werk, Komponist und Umwelt, von denen der letztere als das Allgemeine zunächst abgehandelt wird. Interessanterweise hat dieses Kapitel die (einschränkende) Hauptüberschrift »Klangwelt«; in der Tat wird Umwelt hier vor allem als künstlerisch-musikalische Umwelt in einer sehr abstrakten, geschichteten soziologischen Systematik betrachtet, die mithilfe des Stilbegriffs beschreibend differenziert wird (Epochenstile, Stilwandel, Transsstilistik, Personalstil). Das zweite Hauptkapitel behandelt Entwicklungsphasen, Charakter, Motivation, Begabung und Fähigkeiten der (musik)schöpferischen Person. U. a. wird hier sehr sensibel auf die Unangepaßtheit des schaffenden Individuums und mögliche und behauptete Korrelationen zu psychopathologischen Tendenzen eingegangen, ausgehend von der Feststellung, daß »in der Distanz zur Konvention eine innovative Kraft« (S. 85) liegt. Bezogen auf Motivation werden verschiedene, intrinsisch wirkende Ebenen hervorgehoben, wie das »Müssen« und die »produktive Stimmung« (flow), und als extrinsische Faktoren Vorbilder, Erfolg und »geopsychische Feldrandbedingungen«. Bezüglich der Komponente Begabung sei der Autor direkt zitiert: »Der hereditäre Faktor, der peristatische, Phasen der Prägung, didaktische Anleitung, eventuell das Vorhandensein einer dichten, vitalen intellektuell-künstlerischen Atmosphäre, die stimulierende Wirkung der Vorbilder, die intrinsische Motivation, die Erfahrung summieren sich zu günstigen Voraussetzungen für die Entwicklung eines Hochtalents« (S. 103).

Im letzten Hauptkapitel, das fast die Hälfte des ganzen Buches einnimmt, geht der Autor auf das »Werkschaffen«, die schöpferische Tätigkeit als solche, ein. Er versucht eine »Aufzählung und Systematisierung dessen, was an Faktoren, Arbeitsprozessen, Erlebnissen und Denkverläufen für das Zustandekommen tonaler Kompositionen des 18., 19. oder 20. Jahrhunderts im Schaffensprozeß einmal mehr, einmal weniger als allgemeingültig betrachtet werden darf« (S. 119). Als Voraussetzung dafür nimmt der Autor zunächst eine Materialbetrachtung vor, in der »die Gestaltungselemente entsprechend ihrer tongestaltlich-physiognomischen Erscheinungsweise einer Kategorisierung nach



Kriterien der Figur-Grund-Differenzierung« (S. 120) unterzogen werden (melodische Einfälle, Begleitfiguren, rhythmisch-harmonischer Hintergrund, strukturelle Einfälle, abstrakte Einfälle, Struktur und Form, Gestaltungsebenen der Zeit, der Sub- und Superstrukturen). In dem folgenden Abschnitt über die Generierung und Verarbeitung des Materials werden Aspekte der kognitiven und medialen Arbeitsgrundlagen (Speicherung und Verarbeitung, Kapazitäten und Grenzen des Arbeitsfeldes), der Schaffensökonomie und -methodik diskutiert. Schließlich wird die eigentliche kompositorische Arbeit als »Wechselspiel verschiedenartiger Operationen, die zumeist schon miteinander verknüpfte Handlungsfolgen, also Metaoperatoren sind,« (S. 210) charakterisiert und ausführlich dargestellt. Hier spielen strukturelle Antizipation, Inspiration und verschiedene Wege der Einfallsfindung (totale Reproduktion, Improvisation, Nachahmung, Assoziation und Prototypen), das Vorgehen bei der Generierung melodischer Gestalten auf der Mikroebene, Reflexion und Verifikation eine wesentliche Rolle. Die Ausführungen enthalten nichts prinzipiell Neues, sind aber in ihrer kompakten und zugleich detaillierten, auf die tonsetzerische Tätigkeit bezogenen Art bemerkenswert.

Die oben schon angesprochene Spezifität des Gegenstandes macht leider für Leser, die keine besonderen Vorkenntnisse in Musikgeschichte und -theorie haben, gelegentlich das Verständnis ganzer Passagen sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich. Ein sachlich begründetes Dilemma, das kaum lösbar scheint. Dazu kommt, daß es der Autor aber nicht nur sich, sondern auch dem Leser (hier: dem Rezensenten) dadurch zusätzlich schwer macht, daß er durchgängig in einem hochkomplexen, verschachtelten und begrifflich komplizierten Sprachduktus schreibt. Hier noch einmal ein relativ beliebig herausgegriffenes Illustrationsbeispiel für die m. E. unnötig komplizierte Schreibweise: »Hätte doch über die Korrelation von musikalischen und außermusikalischen Sinnzusammenhängen eine Rationalisierung des ›Spezifisch-Musikalischen‹ bewirkt werden können, indem über die Instituierung paralleler Codes durch deren wechselseitige Befruchtung eine Relativierung des Reinformusikalischen erreicht, durch dessen vermehrte Rückführung auf Außermusikalisches die Aufklärung solcher Phänomene wie der ›Einfälle‹ im Schaffensgang erleichtert worden wäre« (S. 20).

Dies dürfte vermutlich dazu führen, daß das ansonsten lesenswerte und (Denk)Anregungen vermittelnde Buch nur von Spezialisten, themenspezifischen Insidern und »Müßern« (siehe oben) zur (tieferen) Kenntnis genommen werden wird.

Klaus K. Urban

**Kurt Drexel: Musikwissenschaft und NS-Ideologie, dargestellt am Beispiel der Universität Innsbruck.** Innsbruck: Publikationsstelle der Universität Innsbruck 1994, 218 S.

Eine umfassende Untersuchung der Rolle, welche die Musikwissenschaft in Deutschland zur Zeit des Nationalsozialismus spielte, steht, im Gegensatz zu anderen Fachdisziplinen, immer noch aus. Um so bemerkenswerter ist es, daß nun eine Studie als Dissertation von Kurt Drexel vorliegt, in der die Situation der österreichischen Musikwissenschaft in der nationalsozialistischen Epoche, also der Zeit zwischen dem »Anschluß« am 12. März 1938 und Kriegsende 1945, am Beispiel der Universität Innsbruck dargestellt wird.

Drei Ziele setzt sich der Autor: 1. neben den historischen Begebenheiten, der »Ereignisgeschichte«, sollen 2. die ideologische Verflechtung der Musikwissenschaft mit der NS-Ideologie und ihre zeitgeschichtliche Einbettung dargestellt und 3. die Handlungsmotivationen der betroffenen Personen des Institutes für Musikwissenschaft

in Innsbruck herausgearbeitet werden. Kurt Drexel wählt für dieses Vorhaben die Form einer kommentierten Dokumentation, weil für diese Themen noch kein Material vorliege und für die Darstellung das »Finden und Aufzeigen von Dokumenten« vorrangige Bedeutung besitze. Getreu diesem Grundansatz bietet der Autor dem Leser umfangreiches und interessantes, erstmals der Öffentlichkeit präsentiertes Quellenmaterial über Korrespondenzen, Berufungsmodalitäten, das kulturelle Leben, sowie Fotos und etliche biographische Hinweise.

Die Begebenheiten (1. Ziel) am Institut für Musikwissenschaft Innsbruck seit seiner Gründung 1925 hat der Autor detailliert recherchiert und dargestellt. So erfährt der Leser, daß sich an der Universität Innsbruck in kurzer Zeit der gleiche Prozeß vollzog wie im »Altreich« 1933/34: die Universität Innsbruck ließ sich innerhalb weniger Monate ohne Widerstand gleichschalten und »nazifizieren«. Die eigentliche Nazifizierung des musikwissenschaftlichen Instituts Innsbruck begann, so Kurt Drexel, jedoch erst mit dem neuen Leiter des Instituts, dem Musikwissenschaftler Wilhelm Ehmann, der folglich in der Untersuchung im Mittelpunkt steht. Nach seiner Habilitation 1937 in Freiburg bei W. Gurlitt erhielt Ehmann 1940 den Ruf nach Innsbruck und leitete das Institut für Musikwissenschaft bis zum Kriegsende 1945.

Bei aller Professionalität, mit der die Dokumente recherchiert und zusammengestellt wurden, bleibt am Ende des Buches doch eine große Unzufriedenheit zurück. Dies liegt zunächst in der Form begründet: so erfreulich es ist, daß in der Studie Fotografien der hier wichtigsten Personen beigelegt sind, ist es um so bedauerlicher, daß oft erst nach detektivischer Kleinarbeit die Identifizierung der abgebildeten Personen gelingt, weil die entsprechenden Hinweise unter den Fotografien fehlen. Auch erschwert die bisweilen fehlende Datierung der Dokumente das Verständnis.

Sie resultiert vor allem aber daraus (2. Ziel), daß die Interpretation oft zu schematisch und klischeehaft erfolgt, etwa nach dem Motto: wer 1933 von »Volksgemeinschaft« redet und gar eine »Volksmusikschule« einrichten will, ist schon ein »Nazi«. Diese leider oft übliche aber vorschnelle Zuordnung hat ihren Hintergrund in der hier fehlenden Definition des Begriffs NS-Ideologie und der daraus resultierenden fehlenden Abgrenzung von NS-Ideologie und den geistigen Strömungen jener Zeit. Drexel weist zwar bei der Beschreibung der Vorgeschichte des Instituts auf die großen Übereinstimmungen zwischen NS-Ideologie und dem »Zeitgeist«, z. B. bzgl. der Vorstellungen in der Jugendmusikbewegung hin, doch er verliert diesen für das Verständnis des Nationalsozialismus wesentlichen Gesichtspunkt bei der Interpretation der Dokumente aus den Augen.

Wegen der fehlenden Ideologieabgrenzung wird nicht deutlich, daß z. B. Wilhelm Ehmann auch nach 1933 in erster Linie die Positionen der Jugendmusikbewegung vertrat, besonders die des Kreises um Walter Hensel, dem sich auch Müller-Blattau verbunden fühlte. In diese jugendmusikbewegte Tradition gehört auch Ehmanns Bestreben, auch wenn er hierbei nationalsozialistische Diktion verwendete, 1935 in Freiburg nach dem Vorbild Jödes eine Volksmusikschule zu gründen – die erste wurde von Jöde 1925 in Berlin eingerichtet.

Auffallen müßte, daß Ehmann sich, wie aus den Dokumenten ersichtlich wird, zum harten Kern der NS-Ideologie, zum Rassismus, nur am Rande und sehr vage äußerte. Wenn er die »nordisch-deutsche« Musik der verweichelichten südlich romantischen Tonkunst vorzog und von der »kosmischen Ordnung nordisch-deutscher Musik« schwärmte, oder er, frei nach seinem Lehrer Heidegger, in der Musik ein »unaufhörliches Nachsinnen über den Tod« zu erkennen glaubte und viel von »gesunder, kraftvoller, volksmäßiger und männlicher Musik« schwadronierte, so spiegelt sich darin das ty-

pologische und lebensphilosophische Denken seiner Zeit wider. Es läßt sich daraus nicht zwangsläufig seine Zustimmung zur NS-Ideologie und zu der menschenverachtenden NS-Bevölkerungs- und Expansionspolitik ableiten.

Die Unterschiede zwischen ihren Vorstellungen und der NS-Ideologie wurden von vielen Jugenmusikbewegten wegen der äußerlichen und begrifflichen Ähnlichkeiten zumindest in den Anfangsjahren des NS-Regimes nicht wahrgenommen, weswegen sie, wie übrigens die meisten der bürgerlichen Zeitgenossen gerade in akademischen Kreisen, den Machtantritt der »Nazis« 1933 zunächst begrüßten. Ob auch Ehmann dies tat, läßt sich aus den vorgelegten Dokumenten nicht erschließen.

Interessant wäre es, die Motivation seines Engagements für die »Nazis« zu ergründen. Diese Frage wird entgegen der dritten Zielsetzung nur am Rande behandelt und eher im Sinne einer scheinbar selbstverständlichen Unterstellung beantwortet. War aber Ehmann wirklich überzeugter Nationalsozialist, oder eher Mitläufer, Karrierist, Opportunist? Kurt Drexel bietet hierzu keine überzeugende Interpretation der Dokumente an, obwohl das angeführte Material eine Fülle an Hinweisen liefert.

Beispielsweise wäre es aufschlußreich zu erfahren, warum Ehmann erst 1933 »nach Beendigung des Studiums« und seiner Dissertation in die SA (und am 1.7.1934 in den NSD-Dozentenbund), aber zunächst nicht in die NSDAP eintrat. Nach Auskunft des Bundesarchivs Abt. III (ehemals »Berlin Document Center«) reichte Ehmann am 19.5.1937 seinen Aufnahmeantrag ein und wurde zum 15.12.1937 in die NSDAP aufgenommen. Diese Verspätung läßt sich nur zum Teil durch die Partei-Aufnahmesperre vom 1.5.1933 bis 1.5.1937 erklären, denn schließlich schaffte Ehmanns Protektor in Freiburg, Müller-Blattau, noch rechtzeitig zum 1.5.1933 den Eintritt in die NSDAP. (Zögerndes?) Karrieredenken könnte den späten Eintritt erklären, hatte doch Ehmann am 25.6.1937 seine Habilitation abgeschlossen und ließ eine erfolgreiche akademische Laufbahn erwarten, wie Müller-Blattau ihm bescheinigte.

Aufschlußreich im Hinblick auf die Frage nach der ideologischen Verflechtung der Musikwissenschaft im Nationalsozialismus ist die Auswertung der Dokumente zur Habilitation Ehmanns aus dem Jahre 1938. In den Gutachten kritisierten W. Gurlitt und G. Ritter Ehmanns Habilitationsschrift wegen ihrer fehlenden fachlichen Leistung und der zu starken Anlehnung an fachfremde Inhalte, gemeint war die NS-Ideologie. Ehmann mußte wegen der fachlichen Mängel und der kritisierten weltanschaulichen Ausrichtung seine Habilitationsschrift umarbeiten und konnte sich erst danach, im Juni 1937, habilitieren. Aber auch bei diesem zweiten Anlauf schimmert das Unbehagen der Gutachter noch durch. Nach diesem umstrittenen Habilitationsverfahren einigten sich die Gutachter, auch W. Gurlitt, darauf, daß in den »künftig zu erstellenden Gutachten die fachwissenschaftlichen Aspekte im Vordergrund zu stehen hätten«.

Dies bedeutet, daß die im Vorwort angeführte Kennzeichnung des Nationalsozialismus, wonach dort Gesinnung wichtiger gewesen sei als Können, vielleicht für W. Ehmann und das Innsbrucker Institut zutraf, nicht aber generell für die deutschsprachige Musikwissenschaft. Von vielen, auch von NS-Befürwortern wie W. Gurlitt, wurden offenkundig fachliche und strenge wissenschaftliche Kriterien für die akademische Laufbahn ideologischen vorgezogen. Dies deckt sich auch mit den Forschungsergebnissen zu anderen Fachdisziplinen.

Im Zusammenhang mit Ehmanns Habilitation muß die vom Autor am Rande eingefügte und nicht kommentierte Bemerkung nachdenklich machen, wonach Ehmann erst 15 Monate nach seiner Habilitation, im Oktober 1939, seine Ernennung zum Universitätsdozenten erhielt, zudem zu einem Zeitpunkt, als der Ruf nach Innsbruck feststand, wie K. Drexel betont. Was waren die Gründe für diese verspätete Ernennung? Haus-

haltsrechtliche Probleme oder Engpässe auf dem Arbeitsmarkt? War der Grund evtl. die umstrittene fachliche Leistung Ehmanns? Warum wurde er dann aber nach Innsbruck berufen? Wurde er »weggelobt«? Wurde in Innsbruck vielleicht weniger Wert auf »Können« und mehr auf »Gesinnung« gelegt als im »Altreich«? Wollte man an der Innsbrucker Universität gar nationalsozialistischer als der Nationalsozialismus sein oder werden? Solchen brisanten Fragen geht der Autor leider nicht nach.

Mit seinem schematischen Kommentierungs-Ansatz läßt Drexel leicht den Eindruck entstehen, als wäre der Nationalsozialismus in erster Linie eine Erscheinung überzeugter gewissenloser Ideologen, zu denen Drexel auch W. Ehmann zählte, gewesen. Die Realität war jedoch komplexer. Aber genau diese Komplexität und Widersprüchlichkeit des Lebens im Nationalsozialismus tritt, entgegen der Interpretation Drexels, aus den Dokumenten, auch bei der Hauptperson W. Ehmann, sehr deutlich zutage.

Richard Klopffleisch

**Roland Eberlein: Die Entstehung der tonalen Klangsyntax.** Frankfurt am Main: Peter Lang 1994, 471 S.

Nach Eberlein kann man die Entstehung der abendländischen Tonalität nur durch die gründliche Untersuchung zweier stets zusammenwirkender Aspekte verstehen. Erstens muß man die stufenweise historische Entwicklung der abendländischen Tonalität in ihren Einzelheiten gut kennen, denn die musikalische Wahrnehmung wird zu jeder Zeit weitgehend durch die musikalische Erfahrung geformt. Zweitens muß man durch psychoakustische Versuche die moderne Musikwahrnehmung erforschen und Hypothesen über seine zugrundeliegenden Prozesse sorgfältig überprüfen; aus den Ergebnissen eines solchen Vorgehens kann man auch sinnvolle Hypothesen über die Musikwahrnehmung früherer Zeiten postulieren. Damit strebt der Autor eine neue Synthese von Musikpsychologie und Musikgeschichte an.

Eberlein beschreibt jene Prozesse, die seiner Meinung nach in der europäischen Musikgeschichte wirksam waren, mittels eines »Wirkungskreises«, der aus drei Komponenten gebildet wird: die musikalische Praxis, die musikalische Wahrnehmung und die Tonsatzlehre. Eine einmal entstandene musikalische Praxis formt die musikalische Wahrnehmung, indem sie Klangfolgeerwartungen erzeugt; die Klangfolgeerwartungen können in Tonsatzregeln formuliert werden; diese Tonsatzregeln schreiben nicht nur gewisse Klangfolgen fest und scheiden andere aus, sondern sie können auch mit anderen Regeln interagieren und dabei neue Klangfolgen und neue Regelmäßigkeiten erzeugen. Diese formen erneut die musikalische Wahrnehmung – und so fort.

Anhand dieses Modells versucht Eberlein die kritischen Entwicklungsschritte der musikalischen Klangsyntax vom 9. bis zum 17. Jahrhundert zu erklären. Zu den meisten Entwicklungsschritten bietet der Autor eine einzige Erklärung, die im Wirkungskreis seiner Modellvorstellung zugeordnet werden kann. Seine Erklärungen leuchten immer ein; doch die Musikgeschichte ist sicherlich (noch) komplizierter, als er sie haben möchte. Zu vielen Punkten in Eberleins Liste gibt es eine zusätzliche, durchaus plausible Erklärung, die er entweder nicht bemerkt oder aus angegebenen Gründen ablehnt. Hierzu einige Beispiele:

– Die wichtige harmonische Rolle der perfekten Intervalle im Parallelgesang des 9. Jahrhunderts hat nach Eberlein in erster Linie mit der Empfindung der Rauigkeit zu tun. Diese Annahme stimmt wahrscheinlich weitgehend, denn diese Intervalle wurden vermutlich zu allen Zeiten als erheblich »glatter« wahrgenommen, als andere Intervalle.

Unklar bleibt, warum Eberlein die mögliche Rolle der Tonverschmelzung ablehnt. Aus mehreren Quellen ist zu entnehmen, daß Zweiklänge von harmonischen komplexen Tönen im Oktav-, Quint- und Quartabstand eher zu perzeptuell einheitlichen Klängen verschmelzen als andere Intervalle. Der Verschmelzungseffekt kann darauf zurückgeführt werden, daß Zweiklänge von harmonischen komplexen Tönen im Oktav-, Quint- und Quartabstand eine größere spektrale Ähnlichkeit zu isolierten harmonischen komplexen Tönen aufweisen, als andere Zweiklänge. Eventuell auch deshalb sind diese Intervalle zu wichtigen Bestandteilen der Musik geworden.

– Bei seiner Behandlung der Geschichte der Mehrstimmigkeit vernachlässigt Eberlein die Streaming-Theorie (Bregman, 1990). Nach dieser Theorie wird die perzeptuelle Unabhängigkeit der Stimmen im mehrstimmigen Satz durch ihre Gegenbewegung und insbesondere durch die Vermeidung von Quint- und Oktavparallelen gefördert. Die konsequente Vermeidung von Quint- und Oktavparallelen ab der Mitte des 15. Jahrhunderts (also ab Anfang der Renaissance) läßt vermuten, daß man erst damals angefangen hat, die perzeptuelle Unabhängigkeit der Stimmen konsequent zu fördern. Nach Eberlein hat die Gegenbewegung der Stimmen einen ganz anderen Ursprung. Er bemerkt, daß schon in der Discantus-Improvisation des 12. Jahrhunderts Quint- und Oktavparallelen gemieden wurden. Der Grund dafür war in erster Linie didaktischer Natur: Musikschüler lernten zunächst die Improvisation einer zweiten Gesangsstimme in Parallelbewegung zur ersten Stimme; anschließend wurde eine andere Improvisationstechnik geübt, bei der die Parallelbewegung völlig vermieden wurde. Nach Eberlein sei diese zweite Übung der Ursprung des Parallelenverbots späterer Jahrhunderte gewesen.

– Aus insgesamt 781 Durdreiklängen, die Eberlein in einer Stichprobenanalyse von Musik zwischen 1700 und 1850 gezählt hat, waren 513 (66%) in Grundstellung, 200 (26%) in 1. Umkehrung und 83 (9%) in 2. Umkehrung. Ähnliche Proportionen liegen beim Molldreiklang vor. Damit stellt sich die Frage: Woher kommen diese Proportionen? Die Vorhersagen eines Modells der Rauigkeit (Hutchinson & Knopoff, 1978, in meiner Implementation) sind mit Eberleins Häufigkeitsdaten nicht zu vereinen: Beim Molldreiklang ist z. B. die berechnete Rauigkeit einer typischen Grundstellung etwas größer als die einer typischen 1. Umkehrung und nicht viel kleiner als die einer typischen 2. Umkehrung. Dazu ist zu bedenken, daß die Variationen der Rauigkeit, die durch typische Änderungen des Registers, der Klangfarbe oder sogar der Lautstärke vorkommen, viel größer sein können als Rauigkeitsvariationen, die mit der Umkehrung eines Akkordes verbunden sind. Eberlein meint, daß die Bevorzugung von Akkorden in Grundstellung ursprünglich im 15. Jahrhundert bei der Improvisationstechnik *Falsobordone* entstanden ist, einem Schema, das aus den Regeln der Kontrapunktlehre heraus entwickelt wurde und das aus moderner Sicht als eine Folge von Dreiklängen in Grundstellung aufgefaßt werden kann. Dazu wird behauptet, daß diese Form die Hörerfahrung damals so tiefgreifend beeinflusste, daß der Falsobordone-Satz als historischer Ursprung der starken Bevorzugung der Grundstellung von Dur- bzw. Molldreiklängen in späteren Generationen angesehen werden kann. Allerdings stellt sich die Frage, wie solch eine starke Präferenz sich hat durchsetzen können, während Komponisten aus fünf Jahrhunderten immer wieder neue Akkordfolgen erfunden und in die Musik eingeführt haben. Hier bietet die Terhardtsche Theorie der virtuellen Tonhöhe eine plausiblere Erklärung an. Akkorde in Grundstellung sind deshalb häufiger, weil sie bezüglich ihres Grundtons eindeutiger und deshalb konsonanter und schlußfähiger sind als Akkorde in Umkehrung (Terhardt, 1982).

In einem Anhang berichtet Eberlein über die Ergebnisse von vier Hörversuchen. Im ersten Versuch hörten z. B. 20 Personen mehrere zweistimmig gesetzte Auflösungen ei-

nes Dominantseptakkordes, von denen einige in der Musik durchaus häufig waren und einige völlig fremd. Um den Einfluß der Rauigkeit zu minimieren, wurden die Stimuli aus gleichlauten Sinustönen dargeboten. Anhand der Versuchsfrage »Wie auffallend ist die Dissonanz?« kam es zu den Ergebnissen, daß die häufigen Klangfolgen konsequent weniger auffallend waren als die seltenen; die Auffälligkeit einer (vertikalen) Dissonanz stark vom (horizontalen) Kontext abhing und eine Klangfolge im allgemeinen nicht einfach als »dissonant« oder »konsonant« bewertet wurde (kategoriale Skala der Wahrnehmung), sondern Dissonanzen mehr oder weniger auffallend bzw. Klangfolgen mehr oder weniger vertraut waren (kontinuierliche Skala der Wahrnehmung). Im allgemeinen wären die Versuchsergebnisse viel einfacher zu lesen gewesen, wenn der Autor statt Tabellen gelegentlich ein Diagramm bzw. ein Histogramm verwendet hätte.

Eberleins Darstellung der europäischen Musikgeschichte ist bestimmt die erste, die nicht nur die geschichtliche Entwicklung der Klangsyntax und der dazugehörigen Tonsetzlehre, sondern auch die Rolle der musikalischen Wahrnehmung zu berücksichtigen versucht. Schon aus diesem Grund verdient das Buch die Aufmerksamkeit von Musiktheoretikern sowohl in Deutschland als auch im Ausland.

Richard Parncutt

**Stuart Feder, Richard L. Karmel, George H. Pollock (Hg.): Psychoanalytic Explorations in Music.** Second Series. Madison/Conn.: International Universities Press 1993, 323 S.

#### *Uneingelöster Schuldschein*

Der vorliegende Band stellt eine zweite Sammlung psychoanalytischer Aufsätze zu musikalischen Themen dar. Im Gegensatz zum ersten, gleich betitelten Band von 1990, der bereits anderswo Gedrucktes sammelte, sind die hier vereinigten Arbeiten neu. Teilweise wurden sie auf gemeinsamen Treffen der »American Psychoanalytic Association«, der »Academy of the Humanities and Sciences of the City University of New York« und der Abteilung für Psychiatrie der »Mount Sinai School of Medicine« vorgetragen, teils durch derartige Treffen angeregt. Kommende Bände der Reihe – die in Richtung einer Zeitschrift weiterentwickelt werden soll – werden sich mit klinischen Aspekten der Musikausübung (musical performance) und der Kreativität befassen (S. XII).

Die insgesamt 15 Beiträge sind in vier Gruppen eingeteilt, nämlich I »On Music and Method« (Kap. 1–2), II »On Affect in Music« (Kap. 3–7), III »Studies of Composers and Compositions« (Kap. 8–13; die Komponisten sind Bach, Mozart, Schumann, Wagner und Satie), IV »Historical Essays« (Kap. 14–15).

Der Eröffnungsbeitrag von Stuart Feder heißt »Promissory Notes: Method in Music and Applied Psychoanalysis«. (Der Titel verwendet einerseits ein Zitat des Musikologen E. T. Cone\*; andererseits scheint bereits Cone selbst ein Wortspiel beabsichtigt zu haben: »Promissory Note« bedeutet »Schuldschein«, und bei Cone geht es um die Note e" in Schuberts »Moment musical« op. 94/6, T. 12, die Cone damit vermutlich als »vielversprechende Note« o. ä. apostrophieren will.) Feders Überschrift läßt grundlegende methodische Reflexionen erwarten. Doch die Erwartung wird enttäuscht. Nach Streifzügen durch die musikalische Hermeneutik bzw. Analyse, beginnend mit Kretschmar [sic] und endend mit einer ungefähren Wiedergabe des Inhalts jenes Artikels von Cone, stellt Feder drei Prinzipien für die (auf Musik) angewandte Psychoanalyse auf (S. 11ff.): 1) Überdeterminierung (overdeterminism) – ein Phänomen kann von mehreren Ursachen gleichzeitig herbeigeführt worden sein; 2) unbegrenzte Verschiebbarkeit (indefinite displaceability) – eine psychische Bedeutung kann durch die ver-

schiedenen Vorstellungen symbolisch dargestellt werden; 3) unbegrenzte Repräsentation (infinite representation) – eine symbolische Darstellung kann die verschiedensten psychischen Bedeutungen erhalten. (2 und 3 sind also gewissermaßen Umkehrungen von einander.) Die Anwendung auf Musik sieht dann bei Feder so aus: Zu 1): Ein bestimmter Ton (hier jenes von Cone analysierte e'') kann die verschiedensten (satztechnischen, persönlichen) Ursachen haben; zu 2): Ein bestimmter Inhalt (hier Schuberts Homosexualität) kann in verschiedenen seiner Werke dargestellt sein; zu 3): Einem bestimmten Musikstück können die verschiedensten Bedeutungen unterlegt werden (so dem genannten »Moment musical« z. B. in der Operette »Dreimäderlhaus« von 1916 die Worte »Nicht klagen, nicht klagen! Was dir bestimmt muß du ertragen!« usw.) In alledem kann ich weder etwas methodisch Neues (die drei Begriffe wurden bereits von Freud geprägt) noch überhaupt etwas spezifisch Psychoanalytisches entdecken: Alle drei Möglichkeiten der (Be)Deutungsvielfalt sind überall und speziell auch in der Musikwissenschaft längst bekannt und das ganz ohne jede Mitwirkung von Psychoanalytikern. (Von dem inhaltlichen Problem, ob z. B. Homosexualität sich in Musik darstellen läßt, habe ich im Augenblick abgesehen.) *Der Schultschein bleibt uneingelöst.*

Martin Nass hat sich über Jahre hinweg mit dem Prozeß des Komponierens befaßt und zu diesem Zweck auch Komponisten während der Inspirationsphase befragt. In »The Composer's Experience: Variations on Several Themes« (Kap. 2) wendet er sich eher gegen die traditionelle These, geniale Leistungen hätten etwas mit Psychopathologie und/oder somatischer Krankheit zu tun. Stattdessen schreibt er dem Genie Hypersensitivität und starke empathische Fähigkeiten zu (S. 25). Musikalisch sensitiviert würden Personen oft auch durch Gehörstörungen, wie sie bei den Komponisten Beethoven, Schumann, Smetana und Fauré vorgelegen hätten. Dieser (übrigens bereits von Alfred Adler in Form der »Überkompensation« vorweggenommenen) These ist allerdings entgegenzuhalten, daß jedenfalls bei den drei ersten die Berufswahl zum Musiker bzw. Komponisten keine Kompensation für Gehörstörungen gewesen sein kann, da diese erst Jahrzehnte später auftraten. Nass nennt dann vier Persönlichkeitszüge, die nach seiner Erfahrung zentrale Elemente für die Entwicklung der schöpferischen Vorstellungskraft bilden: 1. Erhöhte Sinnesschärfe (sei sie auditiv, visuell oder kinästhetisch); 2. die Fähigkeit, mit Verlusten umgehen und Trauerarbeit leisten zu können; 3. die Fähigkeit, angesichts einer weniger angstausslösenden Alternative doch den schwierigeren Weg zu wählen; 4. die Fähigkeit, Zweideutigkeit und Unabgeschlossenheit zu ertragen. Bei diesen für künstlerische Kreativität angeblich ausschlaggebenden Eigenschaften bleibt aber zweierlei offen: Einmal legt sich Nass nicht fest, ob sie nicht auch bei vielen Nicht-Künstlern zu finden sind (und damit nur *notwendige* Bedingungen für Kreativität darstellen). In diesem Fall aber wären sie weit weniger interessant, denn was könnte eine bestimmte Eigenschaft bei Künstlern noch viel besagen, wenn Nicht-Künstler sie ebenso besitzen? Der zweite offene Punkt ist der: Die Gründe oder Umstände, unter denen Nass zu jenen vier Eigenschaften gelangt ist, hören sich nicht sehr vertrauenerweckend an: Ob Kreative eine erhöhte auditive Sensitivität besitzen, geht *jedenfalls nicht daraus* hervor, daß interviewte Komponisten häufig angeben, sie hätten »ständig Musik im Kopf« o. ä. (S. 28). Vielleicht ist das bei Nicht-Komponisten ebenso oft der Fall? Eben- sowenig läßt sich aus der Existenz zahlreicher Requiems schließen, daß kreatives Schaffen zur Trauerarbeit dient (S.29): Requiems dürften in der Regel Auftragskompositionen darstellen (wie etwa auch bei Mozart), und nur im Ausnahmefall trifft eine solche Bestellung gerade mit einem für den Komponisten relevanten Trauerfall zusammen. Die ganze Zufälligkeit psychoanalytischer Kausalitätsvermutungen wird ferner auch in den Deutungen zu Rossini und Ives offenbar: Beide komponierten in den letzten

3–4 Jahrzehnten ihres Lebens überhaupt nicht mehr bzw. stark vermindert, und bei beiden soll das eine Reaktion auf den Tod der Mutter gewesen sein. Aber Beethoven und Wagner komponierten nach dem Tod ihrer Mutter (1787 bzw. 1848) durchaus weiter, wenn nicht sogar den Haupt- bzw. zentralen Teil ihres Œuvres. Folglich kann das Versiegen der Kompositionstätigkeit bei Rossini und Ives nicht allein am Verlust der Mutter gelegen haben. Weiter nimmt Nass die Deklarationen von Komponisten – z. B. die, das Werk besitze eine unabhängige Existenz und entstehe quasi außerhalb – einfach für bare Münze, so als ob man nicht längst in vielen Wissenschaftsdisziplinen darauf gestoßen wäre, daß Selbstaussagen nur zum allergeringsten Teil der Wahrheitsfindung dienen: Aus der Ästhetik ist die erhebende Vorstellung vom Künstler als Werkzeug Gottes bekannt (von Nass S. 31 sogar selbst erwähnt!); aus der Sozialpsychologie der »self-serving bias« (die Neigung, die eigene Person in schmeichelndem Licht erscheinen zu lassen); aus der Soziologie die Ausrichtung von Interview-Antworten nach »sozialer Erwünschtheit«; aus der Kognitiven Psychologie die Warnung vor einem »telling-more-than-we-can-know«. All das geht an Psychoanalytikern offenbar einfach vorbei. *Der Schuldsschein bleibt uneingelöst.*

Der zweite Teil »On Affect in Music« wird eröffnet durch Kap. 3 »Reflections on the Communication of Affect and Idea through Music« des Musikologen Leo Treitler. Er stellt einige Betrachtungen darüber an, wie und warum in der Musikwissenschaft neuerdings auch das Thema des Ausdrucks von Emotionen in der Musik hoffähig zu werden beginnt.

Der Psychoanalytiker Gilbert Rose richtet in »On Form and Feeling« ganz im Vorübergehen ein völliges Durcheinander aus Naturtonreihe, Tonleitern, Stimmungen, Quintenzirkel, enharmonischer Verwechslung und Tonartencharakteristik an (S. 60). Nach *much ado about little* kommt er zu dem Schluß, daß zwischen Affekt und Struktur in der Musik eine »Isomorphie« bestehe: sowohl die Musik als auch die Affekte seien durch die Abfolge von Spannung und Lösung charakterisiert. Hat das aber nicht schon Susanne Langer – ohne die Psychoanalyse bemühen zu müssen – 1942 gesagt (oder am Ende sogar schon Schopenhauer 100 Jahre früher)? Und nun fällt einem auch die merkwürdige Allusion des von Rose gewählten Titels an ein weiteres Buch Langers »Feeling and Form« ein – den Namen Langer sucht man bei Rose jedoch vergeblich.

Kap. 5 »The Anlage of Feeling: Its Fate in Form« soll eine Diskussion des Beitrags von Rose darstellen. Der Verfasser, Eugene L. Goldberg, beschränkt sich jedoch einerseits auf die Versicherung, wie »faszinierend« (intriguing) Dr. Roses Ausführungen seien (sollte Goldberg Analysand bei Dr. Rose gewesen sein und daher eine andere Art von »Intrigue« im Spiel sein?) und andererseits auf die Anhäufung einer Anzahl von Forschungsergebnissen über Hörfähigkeit im vorgeburtlichen und Kleinkindalter. Eines sollte noch hervorgehoben werden, da Goldberg damit zweifellos für seine ganze Profession stehen kann: Er erwähnt eine These Dr. Roses, und diese lautet dann »how to explicate...«. Schneller dürfte noch kaum je eine (unbeantwortete) *Frage* zu einer *These* avanciert sein.

Kap. 6 »On Affect and Musical Motion« von David Epstein ist ein Abdruck aus dessen Buch »The Sounding Streams: Studies of Time in Music«. Epstein unternimmt Streifzüge in die Wissenschaftsgeschichte, um anschließend zu zeigen, wie sich wissenschaftliche Entwicklungen auf die Musikbetrachtung ausgewirkt hätten. Eines seiner Beispiele ist die Heisenbergsche Unschärferelation, nach der die Beobachtung die Natur des Beobachteten verändert. Genau das sei auch der Fall, wenn wir über Musik sprechen oder sie beschreiben und dadurch auf die musikalische Wahrnehmung Einfluß ausüben (S. 93f). Eine Veränderung der Wahrnehmung ist aber etwas völlig ande-



res als eine Veränderung der musikalischen Phänomene selbst. Die angebliche Parallele mit der Quantenphysik stellt somit nichts als eine groteske Ebenenverwechslung dar, ungefähr so, als wollte jemand behaupten, daß – da die Materie ja aus unteilbaren kleinsten Einheiten bestehe, also unteilbar sei – auch dieses Stück Käse hier auf dem Teller nicht in Stücke geschnitten werden könne. Ein anderes Beispiel: Nach Epstein hat der Logische Positivismus u. a. eine Verachtung der Emotion in der Musik mit sich gebracht, was von Strawinsky in seinem berühmten Diktum formuliert worden sei, Musik könne nichts ausdrücken. Hier werden nur die abgestandensten Vorurteile gegen eine bestimmte philosophische Richtung ein weiteres Mal aufgekocht, und Strawinsky dürfte von allem Möglichen, kaum aber von dem für das französische Geistesleben völlig irrelevanten Logischen Positivismus beeinflusst gewesen sein. Epstein rühmt dann Rose und Feder ob ihrer tiefen Einsichten in das Verhältnis von Emotion und Musik. Diese Einsichten lauten im Falle von Rose, die Strukturen des Kunstwerks würden auf eine neue Ebene persönlicher emotionaler Erfahrung seitens des Betrachters/Hörers überführt (S. 97), und im Falle von Feder, im Medium der musikalischen Form mit ihren symbolischen Implikationen erreiche der Komponist eine organisierte musikalische Struktur, die einen Affekt ausdrücke (S. 99). Das alles haben wir aber schon vorher gewußt, denn es handelt sich nur um gehoben formulierte Allgemeinplätze. Was wir wieder nicht erfahren, ist, *welche Struktur welchen Affekt bei wem bewirkt. Der Schuldchein bleibt uneingelöst.*

Über ähnliche Leerformeln gelangt auch Pinchas Noy in »How Music Conveys Emotion« kaum hinaus. Wenn er die schon seit Freud im Schwange befindliche Ansicht wiederholt, die Kunst sei nach den Gesetzen des Primärprozesses konstruiert, so ist das – da diese Gesetze weitgehend im Dunkeln bleiben – eine wenig riskante Behauptung.

Teil III »Studies of Composers and Compositions« beginnt mit Kap.8 »Bach and Mozart: Styles of Musical Genius« des Musikologen Robert L. Marshall. Er stellt zunächst einen generellen Gegensatz auf: Bachs Musik wolle belehren (teach), Mozarts gefallen (please). Dann entwirft er Charakterbilder der beiden Komponisten, die er am Ende zu einer »Bach-« und einer »Mozart-Persönlichkeit« gerinnen läßt. (Bei Mozart führt Marshalls Konstruktion ihn wenigstens dazu, die »Bäsele«-Briefe ebenfalls als den Versuch, Gefallen zu erregen, zu betrachten.) Sehen wir uns die hier konstruierte Persönlichkeit Bachs etwas näher an. Obwohl Marshall selbst sagt, daß wir über Bachs Privatleben so gut wie nichts wissen (S. 164), leitet er doch wenig später allein aus der Tatsache, daß Bachs Eltern früh verstarben, eine bestimmte psychische Verfassung des Komponisten ab, die er gar noch »Sebastian«-Komplex nennen will (warum eigentlich nicht »Johann«-Komplex?), nämlich eine Anfälligkeit für Gefühle der Apathie, Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit. Und obwohl wir über Bachs Privatleben so gut wie nichts wissen, weiß Professor Marshall doch, daß Bach eine introvertierte, abgehobene und isolierte Person war, die sich ihre Mitmenschen vom Leib hielt und eine Atmosphäre von Kälte, Überlegenheit und Unnahbarkeit verbreitete (S. 165). Wenn Bach in einem der ganz wenigen Briefe, in dem er seine Familie erwähnt, es unterläßt, die Namen der Familienangehörigen zu nennen, reicht das Marshall aus für die Diagnose, der Komponist habe sich anderen emotional schwer geöffnet, ja, es habe bei ihm ein Mangel an, Mißtrauen gegen oder sogar Zurückschrecken vor emotionalem Engagement vorgelegen (S. 166). Der brennende Wunsch von Bach-Verehrern, mehr über ihren Heros zu wissen, in Ehren – aber wenn er, im psychoanalytischen Dunstkreis wuchernd, zu solchem Unsinn führt, so ist er von Übel! – Zum Schluß krönt Marshall seine Ausführungen noch mit einem »Beste-aller-Welten«-Sahnehäubchen, wenn er sagt, Bach und Mozart hätten das Glück gehabt, genau zur rechten Zeit und am rechten Ort geboren zu

werden, so daß ihre wunderbare Begabung sich optimal entwickeln konnte. Hier wird ein weiteres Mal der althergebrachten Reifizierung des Genies gehuldigt: Es soll bereits bei der Geburt als fix und fertiger Homunculus im Menschen vorhanden sein, ganz gleich, in welche persönlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse der »Genieträger« später gerät. Dabei ist es doch offenbar, daß Mozart – ganz unabhängig von einer angeblich dahingehenden »wunderbaren Begabung« – zu dem Versuch zu gefallen, als freischaffender Künstler geradezu gezwungen war, nämlich einfach um wirtschaftlich überleben zu können, wohingegen Bach eine feste Anstellung besaß, die ihn im Wesentlichen unabhängig von Schwankungen des Musikgeschmacks machte. Die von Marshall als selbstverständlich hingestellte biologistische Erklärung für die bei Bach und Mozart verschiedenen »Styles of Genius« hängt jedoch in der Luft – denn noch niemand konnte bisher ein für »belehren« oder »gefallen« verantwortliches Gen ausmachen. Eine besser begründbare soziologische Alternativhypothese – wie z. B. die von mir hier angebotene – wird dagegen gar nicht erst in Betracht gezogen. *Der Schuldsschein bleibt uneingelöst.*

In Kap. 9 diskutiert Stuart Feder den Beitrag Marshalls unter dem Titel »A Tale of Two Fathers: Bach and Mozart«. Würste man überhaupt nichts über beide Autoren, so würden schon die peinlichen Anfangselogen (»ich fand in Professor Marshalls Beitrag viel Bewundernswertes; er ist ein viel besserer Psychologe als die von ihm zitierten Experten« usw.) nicht viel Gutes erwarten lassen. Feders »Ziel bei dieser Diskussion« ist, wie er angibt, »bescheiden«: er fügt Marshalls Erkenntnissen nur noch hinzu, daß nicht nur in den d-Moll-Werken Mozarts ein Bild von dessen Vater enthalten sei – wovon er uns im später zu besprechenden Mozart-Band (von Ostwald und Zegans) glänzend überzeugen wird –, sondern auch in der h-Moll-Messe ein Bild von Bachs Vater.

Kap. 10, der Beitrag des Psychiaters und Amateur-Musikers Peter Ostwald, hat den Titel »Communication of Affect and Idea Through Song; Schumann's ›I was crying in my Dream‹ (op. 48, no. 13)«. Ostwald versichert uns, das bekannte Lied »Ich hab im Traum geweinet« bringe »unmistakenly« Schumanns schmerzliche Trennung von der Mutter während der Kindheit zum Ausdruck (S. 190). Für diese Auffassung bleibt er jedoch jeden Beweis, ja auch nur irgend einen Anhaltspunkt schuldig.

Das Thema des Psychoanalytikers George H. Pollock heißt »Notes on Incest Themes in Wagner's *Ring Cycle*« (Kap. 11). Pollocks Behandlung des Themas muß schon insofern unzulänglich ausfallen, als er offenkundig über Wagners Leben zu wenig bzw. nur vom Hörensagen Bescheid weiß. So gibt es z. B. keinerlei Belege für Wagners angeblich »unzählige Affären mit den Frauen seiner engsten Freunde«, ebensowenig für »zahlreiche außereheliche Affären der Eltern[!] Wagners« (S. 196). Wagners Mutter hat entgegen Pollock nie behauptet, die uneheliche Tochter eines sächsischen Prinzen zu sein, und wenn sie in ihrer Jugend tatsächlich die Geliebte eines solchen war, gibt das für »zahlreiche außereheliche Affären« ebenfalls nichts her. Pollock zitiert fast ausschließlich nach Sekundärquellen und verläßt sich auch für entscheidende Einsichten über Wagner auf Sekundärliteratur. Seine Kurzfassungen des Inhalts der Wagner-Opern sind z. T. unrichtig und wirken fast parodistisch. Ein Beispiel: »Kurz nach der Ankunft in Cornwall wird Tristan von einem Gefolgsmann des erschlagenen Ritters [= Morold] schwer verwundet. Tristan und Isolde sterben zusammen« (S. 208). Auf S. 210 heißt es, Siegmund entführe seine Schwester und töte deren Ehemann im Kampf; eine Seite später steht (richtig), Wotan verurteile Siegmund zum Tod durch die Hand von Sieglindes Ehemann. Wenn bereits über elementare Handlungszusammenhänge der Opern eine solche Unkenntnis und Verwirrung herrscht, kann man dann eigentlich von den auf dieser Grundlage gewonnenen psychoanalytischen Deutungen fundierte Einsichten erwarten?

Kap. 12 »Wagner's Use of the Leitmotif to Communicate Understanding« stammt von dem emeritierten Psychiater Morton F. Reiser. Jetzt hat Wagner nicht nur, wie bei Pollock, »Freuds Beobachtungen in vieler Hinsicht vorweggenommen« (S. 203), sondern auch die moderne »Psychobiologie des Gedächtnisses implizit ›verstanden‹« (S. 218). Immerhin setzt Reiser das Wort »verstanden« in Anführungszeichen, was ihn aber etwas später nicht an der (rhetorischen) Frage hindert, ob sich darin nicht eine weitere Manifestation von Wagners Genie zeige (S. 225). (Solche verblüffenden Vorwegnahmen machen es jetzt ja auch möglich, wenn nicht wahrscheinlich, daß der in Kap. 6 angeführte »Quant« [S. 83] nicht nur zusammen mit »Phillip Emanuel Bach« die »Affektenlehre formuliert«, sondern auch die Quantentheorie vorweggenommen hat.) Das, was Reiser dann seine »Hypothese« über die Wirkung des Leitmotivs nennt, ist wenig mehr als der Gedanke, daß bei späterem Auftreten von Leitmotiven der emotionale »Hof« der früheren Vorkommen auch mit wachgerufen wird. Ist das tatsächlich eine neue Hypothese? Oder ist es nicht einfach das, worauf praktisch jeder, der überhaupt über die Leitmotive nachgedacht hat, auch schon gekommen ist? *Der Schultdschein bleibt uneingelöst.*

In Kap. 13 »Erik Satie: Musicality and Ego Identity« nähert sich Richard L. Karmel diesem Komponisten aus psychoanalytischer Sicht.

Kap. 14 »Richard Wagner's Life and Music: What Freud Knew« von Cora L. Diaz de Chumaceiro, Professorin für Musik in Caracas/Venezuela, eröffnet die »Historical Essays« von Teil IV und listet in minutiöser Weise die wenigen bisher bekannten und noch eine Anzahl bisher unbekannter, von der Autorin ermittelter Fakten zum Thema auf. Ein Brief Freuds aus dem Jahre 1928 mit einer direkten Bezugnahme auf sein Verhältnis zu Wagner ist der Autorin dabei entgangen (Jacques et Anne Cain: Freud, »absolument pas musicien...« [18.1.1928], in: *Psychanalyse et Musique*, par J. et A. Cain et al., Paris 1982, S.91–137 [Confluents psychanalytiques. Collection dirigée par Alain Mijolla]). Ähnliches wie Chumaceiro leistet David M. Abrams in »Freud and Max Graf: On the Psychoanalysis of Music« (Kap.15). Hauptsächlich anhand der »Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung« führt Abrams alles auf, was sich über Max Graf und sein Verhältnis zu Freud und zur Psychoanalyse (der Musik) sagen läßt. Abrams benützt jedoch nur gedruckte Quellen und geht Fragen nach einem etwaigen Nachlaß Grafs u.ä. nicht nach.

Isolde Vetter

\* Cone, E. T.: Schubert's promissory note: An exercise in musical hermeneutics, in: *19th Century Music* 5/3 (1982), S. 233–241

**Jürgen Hellbrück: Hören. Physiologie, Psychologie und Pathologie.** Göttingen: Hogrefe 1993, 292 S.

Wer als Wissenschaftler oder Student mit dem Gegenstand des menschlichen Hörens beschäftigt ist, sieht sich veranlaßt, Informationen aus so verschiedenartigen Disziplinen wie etwa der Physik, der Physiologie oder der Psychologie aufzunehmen und zu verarbeiten. Einer für die interdisziplinäre Kommunikation geeigneten Aufbereitung des jeweiligen Wissensstandes kommt hierbei entscheidende Bedeutung zu.

Der Aufgabe, lehrbuchartig die Basis-Fakten aus den verschiedenen Gebieten für eine Beschäftigung mit der auditiven Wahrnehmung in einem Band zusammenzustellen, unterzieht sich der Verfasser des vorliegenden Buches. Von einem Psychologen (Hellbrück ist Inhaber eines Lehrstuhls für Umwelt- und Gesundheitspsychologie) geschrie-

ben in erster Linie für Psychologen und Psychologiestudenten, wendet es sich gleichwohl an die Vertreter auch anderer Disziplinen mit dem Ziel, »einen Beitrag zum gegenseitigen Verständnis« (so heißt es im Vorwort) zu leisten. Nicht selbstverständlich bei einer Publikation über das Hören: Angesprochen werden ausdrücklich auch jene, welche sich beruflich mit *Schäden* und *Krankheiten* des Ohres befassen, von den Audiologen bis hin zu den praktisch tätigen Hörgeräteakustikern.

Zwei der sieben Kapitel dieses Buches (»Schwerhörigkeit und Audiometrie« sowie »Hörfeldaudiometrie«) tragen diesem Schwerpunkt in besonderem Maße Rechnung und bleiben gleichwohl auch für den hier nicht speziell engagierten Leser weitgehend von Interesse, so etwa, wenn der Frage nachgegangen wird, ob ein als unangenehm empfundener Schall größere *physiologische* Schäden hervorzurufen vermag als der gleichlaute, jedoch emotional positiv bewertete. Hier wie auch anderweitig zeigt sich das Geschick des Autors, zu den »wirklich spannenden« Fragen vorzustößen und überblicksartig dazu den aktuellen Stand der Forschung zu referieren.

Bemerkenswert das Kapitel mit dem Titel »Psychometrische Grundlagen«: Hier stößt der Leser auf eine kritische Diskussion der Forschungs*methodik*. Die Unterabschnitte tragen Überschriften wie »Was messen die Skalen?« oder »Ist das Stevenssche Potenzgesetz ein statistisches Artefakt?« Wir finden Fragestellungen, die in anderen Publikationen zu diesem Themenbereich umgangen werden.

Die grundlegenden Informationen zur auditiven Wahrnehmung unter Vermittlung von Fakten aus Physik, Physiologie und Psychologie gibt der Verfasser – nach einem kurzen forschungsgeschichtlichen Überblick – in der ersten Hälfte des Buches. Eine wichtige Forderung, die man an ein Lehrbuch stellen muß, nämlich daß die Dinge *erklärt* werden, finden wir weitgehend erfüllt (erwähnt seien auch die zumeist gut gewählten, instruktiven Grafiken). Dies gilt jedoch nicht ohne Ausnahmen: Gelegentlich stößt man auf Passagen, die eher als *Aufzählung* von Fakten zu charakterisieren wären. Daß etwa der physikalisch nichtkundige Leser nach Lektüre des Abschnittes »Schalldruck und Schallintensität« von den dort abgehandelten Begriffen viel verstanden haben wird, sei bezweifelt.

Gelegentliche Defizite solcherart zu kompensieren, wird dem daran Interessierten durch die (häufig auch kommentierten) Literaturhinweise am Ende eines jeden Kapitels erleichtert. »Leserfreundlichkeit« sei überhaupt als Eigenschaft dieses Buches hervorgehoben: Das Herausstellen von Schlüsselbegriffen an den Texträndern sowie die kurzen Zusammenfassungen an den Kapitelenden erleichtern die Orientierung erheblich (und schonen die bei interdisziplinär Arbeitenden besonders knappe »Ressource« Zeit). Daß die Kapitelüberschriften selbst zumeist wenig hilfreich sind (etwa von Kapitel 4: »Phänomene, Theorien und Modelle«), irritiert höchstens anfänglich ein wenig. Erwähnenswert noch das folgende Detail: Hellbrügge nimmt mehrfach bezug auf die von Houtsma, Rossing und Wagenaars bei Philips herausgegebene CD »Auditory Demonstrations« und ermöglicht somit dem entsprechend ausgestatteten Leser den akustischen Nachvollzug einiger Phänomene.

Aus musikpsychologischer Sicht zu beanstanden ist die Vernachlässigung eben des Bereichs »Musik«. So vermissen wir im Stichwortverzeichnis z. B. die Begriffe »Konsonanz und Dissonanz« oder »Klangfarbe« und finden auch im Text nur Spärliches zu solch wichtigen Erscheinungen. Hellbrück steht mit dieser Tendenz im Bereich der Psychoakustik sicher nicht allein da, die hochgeschätzte »Interdisziplinarität« erscheint an dieser Stelle noch ausbaufähig – im gegenseitigen Interesse: Daß Musiker profunde Kenntnis der psychischen Wirkung von Schall besitzen und somit interessante Gesprächspartner sein könnten, leuchtet sicher ohne weiteres ein.

Ein insgesamt positiver Eindruck bleibt gleichwohl am Ende zurück. Und nicht zuletzt handelt es sich um ein Buch, das spürbar von der Begeisterung des Autors für die Sache und seiner Fähigkeit zum Staunen getragen wird. Dies macht nicht nur dem Leser Freude, sondern erscheint auch unter pädagogischem Gesichtspunkt von Belang.

Jörg Langner

**Holger Höge: Schriftliche Arbeiten im Studium. Ein Leitfaden zur Abfassung wissenschaftlicher Texte für Psychologen und Sozialwissenschaftler.** Stuttgart, Berlin, Köln: W.Kohlhammer 1994, 118 S.

Wo lernen Studentinnen und Studenten das Anfertigen wissenschaftlicher Arbeiten? Wohl selten im Studium, kaum in eigenen hierfür angebotenen (kürzeren) Kompaktveranstaltungen. Häufiger hingegen durch Imitationslernen: man geht in die Bibliothek und schaut nach, wie andere es (unter Umständen falsch) gemacht haben.

Holger Höges gut 100seitige Anleitung ist ein sehr pragmatischer Text, in dem – für Psychologen und Sozialwissenschaftler – exakt und ausführlich beschrieben wird, welche Regeln bei der Niederschrift wissenschaftlicher Texte im Studium (und später, wenn man Texte bei wissenschaftlichen Jahrbüchern einreicht!) beherzigt werden sollen. Höge ist zunächst selbst Vorbild durch seine klare und schnörkellose Sprache. Fragen der Gliederung, des formalen Layouts, des Zitierens, der Literaturangaben, vor allem aber der Beschreibung des Forschungsprozesses bei empirischen bzw. experimentellen Arbeiten werden eingehend behandelt, einengende Konventionen wie individuelle Freiräume aufgezeigt. Für Fortgeschrittene kann es wichtig werden, ihre Ergebnisse als Poster oder gar als Zeitschriftenaufsatz der scientific community zugänglich zu machen, auch hier wird Hilfe angeboten. Wenngleich es zwischen empirischen und geisteswissenschaftlichen Disziplinen unverkennbare Unterschiede in der Darstellung gibt, kann diese Schrift auch von Nicht-Psychologen mit Gewinn gelesen werden.

Ein rundum empfehlenswertes Buch, nur in einem Punkt bin ich anderer (altmodischer?) Auffassung: Fußnoten sind nicht unbedingt zu vermeiden, sie können durchaus ein wichtiges Hilfsmittel differenzierten Schreibens darstellen.

Klaus-Ernst Behne

**Vladimir Karbusicky: Kosmos – Mensch – Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen.** Hamburg: Verlag Dr. R. Krämer 1990, 365 S.

Athanasius Kirchner hat in seiner »Musurgia Universalis« von 1650 gesagt: »Musica nihil aliud est, quam omnium ordinem scire« (»Die Musik ist nichts anderes, als die Ordnung aller Dinge zu wissen«). Dies könnte man als Programm dieser Monographie bezeichnen. Selbstverständlich ist, daß ein zeitgenössischer Autor ein anderes als das mittelalterliche, von der christlichen Theologie geprägte Weltbild hat und den Fragen nach den Zusammenhängen zwischen Weltall, Menschen und Musik anders nachgeht, als Kirchner dies getan hat. Zumindest methodisch darf er sich nicht mehr mit der Ableitung dieser Beziehungen aus den Proportionen der Zahlen begnügen, und gewiß wären bei Mensch und Musik entsprechend dem weiten Spektrum heutiger Gebrauchsformen der Musik vielfältige Differenzierungen angebracht.

Karbusicky argumentiert denn auch historisch, musikalisch-analytisch, persönlichkeitspsychologisch, sprachwissenschaftlich, erkenntnistheoretisch, tiefenpsychologisch, soziologisch, theologisch, anthropologisch und nicht zuletzt durch sichtbare »Belege«

mit Werken der Bildenden Kunst – ja, und die Zahlenspekulation wird auf den aktuellen Stand der Esoterik gebracht. Ein weiter Bildungshorizont schlägt dem Leser entgegen, macht aber auch hilflos, da der Sinn dieses groß angelegten Zitatenswerks nur schwer entschlüsselt werden kann.

Bei einem Buch, das sich im Untertitel auf die strukturalistische Anthropologie bezieht, mag es erlaubt sein, den hierfür bekanntesten Autor zu zitieren (Karbusicky freilich bevorzugt als seinen Kronzeugen vor allem Jan Mukarovsky). In der Strukturalen Anthropologie aus dem Jahr 1958 erläutert Claude Lévi-Strauss den Schamanen-Komplex. Hierzu gehört die Einsicht, »daß die Wirksamkeit der Magie den Glauben an die Magie impliziert« (S. 184). Vladimir Karbusicky hat ein Buch veröffentlicht, das trotz aller wissenschaftslegimatorischen Bemühungen im Dunkel der Spekulationen, Mutmaßungen und Vorurteile verbleibt. Es handelt sich offenbar um eine Schrift der Magie, der – ungeachtet der Zeitläufte – religiöse Vorstellungen des Mittelalters zugrundeliegen und in der ein gehöriger Schuß an allgemein menschlichem Pessimismus unübersehbar ist. Freilich werden auch experimentell-empirische und musikalisch-analytische Verfahrensweisen unter die Darstellung gemischt, allerdings unter Vorgaben und Begrenzungen, die den nüchternen Blick auf die Wirklichkeit unmöglich machen.

Anders als bei Lévi-Strauss wird der Mythos in undurchdringlichen Nebeln plaziert. Der historische Rückblick und der Bezug auf Werke der Bildenden Kunst, so interessant sie in Einzelfällen auch sein mögen, haben appellativen Charakter, sie sollen legitimieren, was durch objektive Verfahren und in einer Forschung, die sich von offenkundigen Vorurteilen befreit hat, unbelegbar ist.

Günter Kleinen

**Günter Kleinen: Die psychologische Wirklichkeit der Musik. Wahrnehmung und Deutung im Alltag.** Kassel: Bosse Verlag 1994 (Perspektiven zu Musikpädagogik und Musikwissenschaft, Bd. 21 ), 243 S.

Während kognitive Psychologie, Neurowissenschaften und Hirnforschung immer detailliertere Kenntnisse über die physiologischen, neuronalen und psychologischen Prozeduren der Wahrnehmung ans Licht fördern, sind philosophische und hermeneutische Aspekte des Verstehens und Deutens nach dem semiologischen Paradigmenwechsel deutlich in den Hintergrund getreten. Angesichts dieses Dilemmas versucht Günter Kleinen, die fachliche Diskussion um die musikalische Wahrnehmung von einer anderen Seite aus neu zu beleben, indem er einen Weg beschreitet, »der im kognitionspsychologischen Ansatz der Musikpsychologie strikt gemieden, wenn nicht sogar als eine Art Sakrileg betrachtet« wurde (S. 19), nämlich die Annäherung an empathisches Erleben über die verbale Reaktion auf Musik. Was dabei als Kritik an kognitionspsychologischen Verfahren über die Verarbeitung isolierter Stimuli erscheinen mag, beruht aber tatsächlich weniger auf einer Kontroverse zwischen Empirie (der Kognitionspsychologie) und Ökologie (eines neuen Zweiges der Wahrnehmungspsychologie), die den starren Formalismus des *grouping mechanism* und der *auditory pattern recognition* überwinden soll, sondern gründet auf einem unterschiedlichen Erkenntnisinteresse: dem an den exakt lokalisierbaren Verarbeitungsprozessen auditiver Reize einerseits und der erlebnishaften Antwort auf komplexe musikalische Erfahrungen andererseits. Es gilt also, zwischen *perception* und *cognition* klar zu unterscheiden, zwei Seiten desselben Erkenntnisprozesses, die im Begriff der *Wahrnehmung* zusammenfallen.

Daraus erklärt sich Kleins starkes Interesse an der eher globalen Perspektive des Erlebens und Verstehens, d. h. an der Integration der durch Musik ausgelösten Vorstellungsinhalte in das eigene Persönlichkeitsprofil der Probanden, sein Fokus auf die subjektiv empfundenen Sinngehalte (»musikalische Innenwelten«) und Erlebnisqualitäten, die mit Musik in Beziehung stehen. Daher geht seine Untersuchung von komplexer Musik und nicht von »blutleeren Experimentalreizen« aus (S. 79). Daher ergreift er vehement Partei gegen die starre »Systematik« experimenteller Kognitionspsychologie, gegen Adornos Adäquanz-Postulat und für individuelle Inkohärenzen, Nischen und biographisches Verstehen (S. 53/54). Daher ist ihm der naiv-globale wahrnehmungspsychologische Ansatz Gibsons (der nicht unproblematisch ist und nicht unwidersprochen blieb) sympathischer als das Verschwinden der komplexen musikalischen Wirklichkeit in experimentellen Laboranordnungen.

Dies alles ist nur zu verständlich und kennzeichnet den anderen – europäischen (?), außer-anglo-amerikanischen (?) - Weg musikpsychologischen Erkenntnisgewinns, der nicht gegen Empirie und methodologische Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes gerichtet ist, sondern sich einem anderen Untersuchungsgegenstand widmet und eine andere Aufmerksamkeitsrichtung einschlägt. Denn was Kleinen mit seiner Studie anstrebt, ist nichts weniger als die Grundlegung einer »objektiven Hermeneutik« (S. 105), die – deutlich in europäisch geisteswissenschaftlicher Tradition verwurzelt – invarianten Strukturen und interpersonellen Konstanten der Wahrnehmung nachspürt. So wendet er sich einer »Empirie mit neuen Perspektiven« (Kap. 4) zu, nämlich der »Annäherung an die musikalische Wahrnehmung über das Medium Sprache« (S. 73).

Methodisch wird das Datenmaterial in verschiedenen Schritten erhoben: zum einen über einen offenen Antwortbogen, bei dem freie sprachliche Äußerungen zu klingender Musik (12 Beispiele) angeregt werden; zum anderen über 32 Urteilsskalen, mit denen 12 weitere, vergleichbare Beispiele beurteilt werden. Schließlich werden die individuellen Angaben von verschiedenen Referenzgruppen auf ihre Angemessenheit hin überprüft (Delphi-Technik zur Feststellung, ob und inwieweit Aussagen einer homogenen Gruppe konsensfähig sind). Ob auf diese Weise tatsächlich eine Art »objektiver« Hermeneutik zutage gefördert wird oder ob es sich eher um einen Nachweis relativ stabiler Rezeptionsstereotype handelt, mag dahingestellt bleiben. In jedem Fall liefert Kleins Untersuchung eine Fülle von analysefähigen Hör-Texten und Urteilen, die das Erleben von Musik kategorial beschreibbar machen. Darin liegt eine große Faszination und ein fruchtbarer Fundus für weitere Auswertungen. Denn zunächst haben wir es hier mit einer akribischen Materialausbreitung zu tun, deren Konsequenzen noch gar nicht abzuschätzen sind.

Kleins selber deutet weiterführende pädagogische Perspektiven an, welche die Art und Weise des hörenden Umgangs mit Musik im Unterricht betreffen. Dabei verneint er die Frage, »ob sprachliche Differenzierung notwendige Voraussetzung für eine bessere Nutzung der ökologischen Aspekte der Musik ist«, da es viele gleichrangige Modi der Aneignung und Bewältigung von Wirklichkeit gebe (S. 199). Auch müsse man nicht unbedingt im intellektuellen Sinne Musik auf einem bestimmten sprachlichen Niveau verstehen (ebd.). Nachdrücklich scheint mir Kleins Untersuchung zu bestätigen, daß auch ohne professionelles Wissen Verstehen im Sinne von *Deutung* klangerfüllter Ereignisse *als etwas* möglich ist. Ob sich die hier anvisierten Hörweisen – empathische Verinnerlichung des Erlebens, Musik ohne vorgeschaltete Filter herandrängen lassen u.a. – überhaupt für pädagogisch intendierte Vollzüge eignen, scheint mir dagegen nicht sicher zu sein. Bilden elementare »körperliche Vorgänge wie Atmung, Kreislauf, Stoffwechsel« etc. tatsächlich die Grundlage für die Bildung symbolhafter Vorstellungen

und abstrakten Denkens (S. 201) oder handelt es sich bei diesen rein vegetativen Prozessen lediglich um Wirkungen, die noch nicht Verstehen genannt werden können und die auch ohne pädagogische Einflußnahme ausgelöst werden? Bezeichnend scheint mir in diesem Zusammenhang die Äußerung eines Lehrers, die Kleinen mitteilt: »Einmal waren Studenten hier, die sich für die Gefühle interessierten, die die Musik auslöst. Die haben Decken ausgebreitet und gefragt: Was empfindet ihr? Das fanden die Schüler toll. Aber dann fragten sie, was kommt denn danach? Da blieben die Studenten eine Antwort schuldig« (S. 189).

Kleinens Ansatz an komplexer Musik, sein unorthodoxes Vorgehen, das nicht allein auf die Bestätigung vorformulierter Hypothesen aus ist, sondern mit größtmöglicher Offenheit erst einmal den Phänomenen nachspürt, um »so etwas wie eine empirisch abgesicherte Phänomenologie zu betreiben« (S. 113), all das halte ich für das ungemein anregende Potential dieser Untersuchung. Die Fülle des dabei zutage geförderten Materials dürfte noch manche Antwort auf wahrnehmungspsychologische Fragen bereithalten. Dabei sollte aber das Verfahren nicht in Opposition zu kognitionspsychologischen Fragestellungen gesehen, sondern gerade in Verbindung mit ihnen weitergeführt werden. Die Möglichkeiten der narrativen Methode scheinen mir da noch nicht ausgeschöpft zu sein, um beispielsweise konnektionistische Modelle des Repräsentationsaufbaus mit konkreten Wahrnehmungsprotokollen zu unterfüttern. In dem Potential für weiterführende Fragen, die Kleinens Studie für künftige Arbeiten aufwirft, scheint mir ihre besondere Stärke zu liegen.

In den ersten drei Kapiteln erhält der Leser eine straffe Literaturübersicht über die verschiedensten musikpsychologischen Aspekte der Wahrnehmung, wobei der Ansatz einer ökologischen Psychologie deutlich gegenüber kognitionspsychologischen Verfahren favorisiert wird. Den Hauptteil bildet die Dokumentation der narrativen Untersuchungsmethode hinsichtlich des verwendeten Vokabulars und der benutzten Metaphorik. Die statistische Analyse führt nach der Oblique Principal Component Cluster Analysis zu fünf zwar nicht statistisch vollständig unabhängigen, aber sinnfällig unterscheidbaren Clustern. Die Urteilsskalen lassen es aufgrund ihrer Intervallqualität zu, ihre gegenseitige Abhängigkeit in Produkt-Moment-Korrelationen zu berechnen. Schließlich werden die 32 Urteilsskalen über die 12 Musikstücke einer Faktorenanalyse unterzogen, deren vier Faktoren nach dem Varimax-Verfahren rotiert werden. Die so erhobenen Daten sind ausführlich dargestellt. Dabei wäre es für den interessierten Laien-Leser hilfreich, das Verfahren selber näher zu beschreiben und zuweilen die Bedeutung der statistischen Daten (S. 105 ff) in einer Legende anzugeben.

»Wahrnehmung und Deutung im Alltag« – so lautet der Untertitel der Studie und verweist auf das zentrale Anliegen Kleinens, die musikalischen Lebenswelten in der Wahrnehmung aufzuspüren, sie phänomenal anzunehmen und empirisch abzusichern (ob dazu die begrenzte Zahl der Vpn ausreicht, ist eine andere Frage). Damit repräsentiert dieser Band einen Trend zu globalen, lebensweltlich orientierten Theoriekonzepten, in denen auch die Hermeneutik wieder ihren Platz findet. Allerdings geht es dabei nicht mehr um Fragen nach Intentionalität und strukturellen Referenzen, auf die sich die Verstehensbemühungen richten, sondern auf das emotionale, affektive und assoziative Echo, das musikalische Wahrnehmung im Kontext emphatischen Erlebens und körperlichen Vollziehens hervorruft. Das stellt Pädagogik, wenn sie hierbei überhaupt einen Platz hat, in eine neue Dimension. Die Interpretation der subjektiven Metaphern steht dabei der objektiven Deutung eines intendierten Sinns, des möglicherweise so Gemeinten, gegenüber. »Der Wahrheitsanspruch relativiert sich durch das subjektive Bewußtsein desjenigen, der eine Musik als Metapher seines Lebens erfährt« (S. 202). Die-



sem Anspruch eröffnet Kleins Untersuchung viele neue Einblicke, die es forschungsmethodisch wie pädagogisch zu nutzen gilt.

Wilfried Gruhn

**Christof Langenbach: Musikverhalten und Persönlichkeit 16- bis 18jähriger Schüler.** Frankfurt a. M.: P. Lang (Studien zur Musik, hrsg. v. H. Moog, Band 3) 1994, 234 S.

Langenbach stellt in seiner Untersuchung einerseits das Musikverhalten in Abhängigkeit von außerschulischen Faktoren (Alter, Geschlecht, Schulform und Wohnregion), andererseits Zusammenhänge zwischen Musikverhalten und Persönlichkeitsmerkmalen 16- bis 18jähriger Schüler dar.

Die Arbeit ist in drei größere Abschnitte eingeteilt. Im ersten erläutert der Autor die thematischen Grundbegriffe Musik, Musikverhalten und Persönlichkeit. Das Musikverhalten unterteilt Langenbach nach Venus in Produktion, Reproduktion, Rezeption, Transposition und Reflexion. Der Persönlichkeitsbegriff wird hier merkmaltheorietisch (nach Allport) benutzt. Die Persönlichkeitsmerkmale werden durch das Freiburger Persönlichkeitsinventar (FPI – R) ermittelt.

Nachdem Langenbach im zweiten Teil themenbezogene Aspekte aus Nachbarwissenschaften (Psychologie, Soziologie, Medizin und Pädagogik) beleuchtet, folgt im letzten Teil eine Darstellung der praktischen Untersuchung. Diese Darstellung ist in folgenden drei Teilbereiche auf gegliedert: Fragebogen zum Musikverhalten, Clusteranalyse zum Musikverhalten und Beziehung zwischen Musikverhalten und Persönlichkeit.

Die Studie wurde an 2718 Schülern unterschiedlicher Schulformen aus den Regionen Köln und Siegen-Wittgenstein durchgeführt, alle Probanden waren zwischen 16 und 18 Jahren alt. Zunächst beantworteten die Probanden einen vom Verfasser erstellten »Fragebogen zum Umgang mit Musik«, anschließend wurde die Behaglichkeitschwelle der Lautstärke beim Musikhören ermittelt. Das Freiburger Persönlichkeitsinventar bearbeiteten nur 785 Schüler, wodurch die Clusteranalyse zum Musikverhalten nicht sämtliche Probanden einschließt.

Die Auswertung des Fragebogens zum Musikverhalten ist sehr detailliert wiedergegeben. So werden viele Einzelergebnisse aufgeführt, was jedoch zur Unübersichtlichkeit führt. Die Ergebnisse wurden mit dem  $\chi^2$ -Test geprüft. Die acht Hypothesen, die zu Beginn der Studie aufgestellt wurden, werden durch diese Befragung bestätigt.

In der Clusteranalyse ermittelt Langenbach vier Cluster. Zu Cluster I gehören Schüler, die viel Musik in hoher Lautstärke konsumieren, selbst aber kein Musikinstrument spielen. In das 2. Cluster wurden Jugendliche eingeteilt, die ebenfalls viel Musik in hoher Lautstärke hören, jedoch selbst auch größtenteils ein Instrument spielen. Das 3. Cluster beinhaltet Probanden, die Musik differenzierter gegenüberstehen als die beiden vorhergehenden Gruppen und die selbst mindestens ein Musikinstrument beherrschen. Die Versuchspersonen des 4. Clusters, dem die meisten Schüler angehören, haben ein völlig indifferentes Musikverhalten.

Aus diesen Gruppen leitet der Autor Zusammenhänge zwischen Musikverhalten und Persönlichkeitsmerkmalen (durch t-Tests) ab. Dabei stellt sich heraus, daß die Probanden des 3. Clusters das ausgeprägteste Sozialverhalten haben, während die Jugendlichen im 2. Cluster sich am leistungsorientiertesten, offensten und aggressivsten darstellen. Die Schüler des 4. Clusters zeigen sich am wenigsten sozial engagiert und leistungsorientiert.

Der Autor schließt die Untersuchung mit einer Diskussion ab. Er bemerkt, daß Musik positive sowie negative Auswirkungen haben kann, daß Schüler verschiedener

Schulformen (und somit auch verschiedenen Bildungsstandes) unterschiedlich mit Musik umgehen und die meisten Jugendlichen viel zu laut Musik hören. Hier müßte nach Meinung Langenbachs der Musikunterricht in der Schule ansetzen, indem den Schülern die Möglichkeit der Bildung eines differenzierten Musikgeschmacks gegeben wird und Mitlernerffekte in verschiedenen Verhaltensbereichen (außermusikalische Zielbereiche) eintreten.

Was der Rezensentin in dieser Studie fehlt, ist eine genauere Erörterung der sozialen Strukturen der zwei Wohngebiete, in denen der Versuch durchgeführt wurde. Langenbach bezieht sich mehrfach auf Unterschiede im Musikverhalten, die auch durch die unterschiedliche soziale Umgebung hervorgerufen werden, doch als Leser kann man den Ausführungen in dieser Hinsicht leider nicht folgen. Außerdem wäre eine detailliertere Diskussion der Ergebnisse wünschenswert gewesen.

Insgesamt bleibt festzuhalten, daß der Autor hier mit großem Fleiß erstelltes Datenmaterial vorlegt, und es ist zu hoffen, daß dies die Ausgangsbasis für weitere Forschungen auf diesem Gebiet bildet.

Catrin Plößner

**Michael Maier: Jaques Handschins »Toncharakter«. Zu den Bedingungen seiner Entstehung.** Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Band 31, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1991, 237 S.

Jaques Handschins Buch »Der Toncharakter« besitzt den Untertitel: Eine Einführung in die Tonpsychologie. Dieser Untertitel wird nur verständlich, wenn man sich die seit dem 19. Jahrhundert enge, auch in unseren Tagen noch sehr bedeutsame Beziehung zwischen der Musiktheorie und der Psychologie vergegenwärtigt. Handschin hatte mit Toncharakter (einem gegenüber dem Begriff der Tonigkeit von Révész etwas modifizierten Begriff) versucht, ein Tonsystem zu entwerfen und damit die ehrgeizigen Bemühungen von Hugo Riemann und Carl Stumpf fortgesetzt, in den historischen Veränderungen nur verschiedene Ausformungen gleichbleibender Prinzipien aufzuzeigen. Elf Überarbeitungen hatte Handschin, wie er im Vorwort schreibt, vorgenommen. Sie sind nun detaillierter beschrieben in der Dissertation von Michael Maier, dem der Nachlaß von Handschin zugänglich war.

Diese Dissertation handelt jedoch weniger von Handschin als von den Bedingungen, die zur Entstehung seines Buches geführt haben. Dies bedeutet, vor allem die Auseinandersetzung mit Helmholtz, Riemann und vor allem Stumpf aufzuarbeiten. Ernst Kurth spielt, gemessen an diesen Autoren, im Denken von Handschin eine untergeordnete Rolle. Bei aller Verschiedenheit teilte er mit Kurth die Auffassung: »Das musikalische Geschehen äußert sich nur in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen« (Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, S. 7). Handschin setzt sich somit vor allem mit jenen musiktheoretischen Schriften und tonpsychologischen Untersuchungen auseinander, die die Ideen des Neukantianismus weiter entwickelten. Leider hat Michael Maier dies nicht erkannt, was zweierlei Auswirkungen hat: Die Arbeit zerfasert durch die Darstellung von Einzelheiten. Zusammenfassende Gesichtspunkte hätten Handschins Konzeption klarer hervortreten lassen. Zudem wird die Weiterentwicklung der »Empfindungslehre«, wie sie vor allem Stumpf zu verdanken ist, nicht deutlich. Maier hat leider darauf verzichtet, jüngere musikpsychologische Literatur zu Rate zu ziehen, in der dies gut aufgearbeitet ist. Mehr als die frühen Positionen von Riemann und Stumpf hätte die Entwicklung der Stumpfschen Phänomenologie (und der Aktpsychologie von Franz von Brentano) die Unvereinbarkeit mit dem Pythagoreismus Handschins

deutlich werden lassen. Möglicherweise war Maier so fasziniert von seinem Gegenstand, daß er trotz der übergreifenden Themenstellung seine Blicke fokussierte. Die herausfordernden Fragen, die der Untertitel des Buches von Handschin stellt, werden dadurch allerdings nicht beantwortet. Tonsysteme zu entwerfen, die Quinte und Oktave zu zentralen systemlichen Eigenschaften machen, müssen ja nicht unbedingt als eine »Einführung in die Tonpsychologie« gelten. Was meinte Handschin mit Psychologie?

Interessant zu lesen in Maiers Dissertation sind biographische Daten. Handschin war auf Anregung Arthur Louriés in St. Petersburg an der Gründung eines Laboratoriums für Akustik beteiligt und hatte kurzzeitig vor seiner Übersiedlung nach Basel an der Entwicklung einer neunzehnstufigen Tonleiter gearbeitet. Sind wichtige Anregungen aus dieser Zeit in den »Toncharakter« eingeflossen? In Rußland war eine Art Pythagoreismus in der Musiktheorie um 1920 weit verbreitet, in den wahrscheinlich die Empfindungs- und Bewußtseinslehre von Wilhelm Wundt hineinspielte, von der im übrigen auch Stumpf und Riemann ausgegangen sind.

Eine gedankliche Durchdringung des Stoffes vermißt man bei dieser Dissertation. Jedoch breitet sie eine Fülle von Material aus. Ich habe mit Interesse gelesen, wie stark die neuesten Forschungen zum »auditory imagery« Lotzes Theorie über das Melodiegedächtnis stützen (Maier S. 156). Auch Handschins »Lokale und totale Charakterisierung« führen im Rahmen der jüngeren Wahrnehmungstheorien (unter den Stichworten »local und global cue information«) zu fruchtbaren Hypothesen. Vielleicht liest man Maiers Buch am richtigsten, wenn man es als Präsentation einer Fülle von historischen Materialien versteht, die noch immer wissenschaftliche Aktualität beanspruchen können.

Helga de la Motte-Haber

**Anne Müller: Aktive Musiktherapie: Stimmungen, Therapieerleben und immunologisch relevante Speichelparameter.** (Europäische Hochschulschriften, Bd. 444). Frankfurt am Main: Peter Lang 1994, 176 S.

Die vorliegende Arbeit ist eine an der Freien Universität Berlin eingereichte Dissertation aus dem weiten Feld der Musiktherapie (MT). Bevor ich näher darauf eingehe, zunächst einige allgemeine Anmerkungen zur Musiktherapie. Diese ist gekennzeichnet durch die praktische Erfahrung, daß Musik heilsam sein kann; doch die verschiedenen musiktherapeutischen Richtungen entwickelten sich im Verlauf dieses Jahrhunderts zu sehr heterogenen Schulen: Es entstand unter anderem eine psychoanalytische (vor allem gruppenspezifisch geprägte) MT, die morphologische Schule, MT auf der Basis anthroposophischer Anschauungen und die Musik-Gestalttherapie, um nur die wichtigsten Richtungen zu nennen. Unterschieden wird zwischen aktiver MT, in der der Klient spielt, und passiver MT, in der dem Klienten Musik live oder vom Band vorgespielt wird. Genauso vielfältig wie die Erscheinungsformen sind die Einsatzbereiche der MT: Sie wird einzeln oder in Gruppen angeboten, in freien Praxen (noch wenig und in Konkurrenz zu etablierten Psychotherapieformen) oder in geriatrischen Einrichtungen, in der Arbeit mit behinderten Kindern sowie in der Psychiatrie und ihren komplementären Einrichtungen. Die MT wurde vor allem in der Psychiatrie entwickelt, und so stammt ein großer Teil der Fallberichte und theoretischen Auseinandersetzungen aus diesem Feld. Damit wurden auch vielfach theoretische Grundlagen des ärztlich-diagnostischen und des psychiatrischen Denkens Bestandteil von MT.

Aus dem Windschatten der Psychiatrie heraus ist die MT angetreten, sich im Bereich der Psychotherapie zu bewähren. Die heutige Zeit ist jedoch gekennzeichnet durch ei-

nen wachsenden Anpassungsdruck der Psychotherapieverfahren in Bezug auf die Anforderungen und Leistungen der Kassen. Der »Kostendruck« verlangt von den therapeutischen Schulen heute empirisch als wirkungsvoll nachgewiesene Verfahren. Das betrifft auch die Musiktherapie. Doch empirische Untersuchungen über ihre Wirksamkeit gibt es bisher kaum, wohl aber eine Vielzahl detaillierter Falldarstellungen, die jedoch für Nicht-Therapeuten als nicht überprüfbar gelten. Der »objektive« Wirksamkeitsnachweis ist in einem Feld, dessen Untersuchungsgegenstand sich als außerordentlich komplex erweist, nur aufwendig und teuer zu bewerkstelligen. Die empirisch schwer zu leistende Analyse des Beziehungsgefüges zwischen Patient und Therapeut (Stichwort »Vertrauen«) und die mangelnde Korrelation zwischen subjektivem Erleben und sogenannten »harten« physiologischen Parametern in der MT kommt noch hinzu. Die in Bezug auf therapeutische Prozesse nicht ohne weiteres anwendbare Grundlagenforschung über die Wirkung von Musik und Klängen ergibt als weiteren Faktor insgesamt ein multivariates Dickicht, durch das sich jeder Forscher und jede Forscherin durcharbeiten muß.

Soweit zu einigen Hintergründen aus dem Umfeld des Themas. Nun zur Arbeit von Müller. Anne Müller arbeitet in einer psychosomatischen Klinik und führte dort eine Untersuchung über Wirkungsweisen der aktiven Musiktherapie durch. Die gewählte Therapieform war eine analytisch orientierte, improvisatorische, die in Gruppensitzungen stattfand. Es wurden Daten von insgesamt 15 Patienten über einen Zeitraum von fünf Wochen bei zwei wöchentlichen MT-Sitzungen erhoben. Sechs Patienten wurden mit diagnostischen und symptomatischen Angaben gesondert beschrieben, da sie über die gesamte Zeitdauer zugegen waren. Es handelt sich also um eine kleine, heterogene, in der Anzahl schwankende Stichprobe ohne Vergleichsgruppe. Um vor allem das affektive Erleben der Patienten vor und nach der Gruppensitzung sowie in Bezug auf psychosomatische Krankheiten interessante immunologische Indikatoren zu erfassen, wurden jeweils Speichelwerte gemessen (Immunglobulin A, Cortisol und Speichelmenge), wobei die interpretatorische Zuordnung nach einer Eustreß/Distreß-Kategorisierung vorgenommen wurde. Die Messung der subjektiven Befindlichkeit wurde mit Hilfe des Befindlichkeits- und Stimmungsfragebogens BSF vorgenommen. Die Datenauswertung erfolgte durch mehrfaktorielle Varianzanalysen: BSF-Daten und physiologische Parameter wurden in Beziehung gesetzt, und eine Fülle von Einzelergebnissen werden analysiert und besprochen. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die MT Veränderungen hervorgerufen hat, denn die Daten lassen sich dahingehend interpretieren, daß nach den MT-Sitzungen mehr Eustreß als Distreß erlebt wurde.

Die Problematik der jeweiligen erhobenen Parameter, vor allem die eingeschränkte Aussagefähigkeit der Messungen der Speichelwerte, werden von Anne Müller ausführlich diskutiert, und so liegt der inhaltliche Wert der Arbeit meines Erachtens auch nicht in dem Nachweis der therapeutischen Wirkungseigenschaften von Musiktherapie, sondern gerade in dem Versuch, die Brauchbarkeit bestimmter Untersuchungsmethoden in Bezug auf Musiktherapie zu überprüfen, was ein wertvoller Baustein für die beginnende empirische Erforschung der MT ist. Die ausführliche Diskussion physiologischer Parameter im Zusammenhang mit therapeutischen Fragen, die Sichtung und Aufarbeitung der zugehörigen Literatur, die sorgsame und vorsichtige Interpretation der gewonnenen Datenergebnisse und die Vollständigkeit des Tabellenmaterials gehören zu den Stärken der Arbeit. Eine Straffung und Verdeutlichung im empirischen Teil wäre der Lesbarkeit der Arbeit allerdings zugute gekommen.

Auf dem Feld realer Vor-Ort-Untersuchungen im therapeutischen Bereich ist es sehr schwierig, über die Untersuchung hinausgehende Aussagen über die Wirksamkeit von

therapeutischen Methoden zu machen. Das ist mit den vorliegenden Daten aus folgenden Gründen nicht möglich, aber auch nicht beabsichtigt: Zu nennen sind hier die ungenügende Darstellung und die geringe Größe der Stichprobe sowie der fehlende Bezug der gemessenen Parameter zum tatsächlichen Gruppengeschehen, dessen Darstellung außer acht gelassen wurde. Anne Müller ist in ihrer Dissertation der Falle einer zu weit gehenden Verallgemeinerung der Daten jedoch (meistens) entgangen. So formuliert sie selber die Ergebnisse ihrer Studie sehr vorsichtig: »Zusammenfassend kann gesagt werden, daß offenbar in der Musiktherapie die Immunkompetenz der Teilnehmer positiv beeinflußt werden kann (...)« (S. 116).

Johannes Oehlmann

**Rolf Oerter: Psychologie des Spiels. Ein handlungstheoretischer Ansatz.** München: Quintessenz 1993, 334 S.

Man wird es kaum zur Kenntnis genommen haben, da das Psychologieprogramm des Verlags relativ jung ist: Der als Entwicklungspsychologe bekannte Rolf Oerter hat bei Quintessenz ein Buch zur Psychologie des Spiels veröffentlicht.

Rolf Oerter bietet mit seinem Werk eine Neuerarbeitung der psychologischen Grundlagen des Spiels anhand eigener empirischer Forschung. Da er konsequenter Vertreter handlungstheoretischer Ansätze in der Psychologie ist, wird seine Spielpsychologie zu einer Theorie über die Handlungsfähigkeiten des Menschen. Das Spiel wird aus dem Bezug der Kinder (und später auch der Erwachsenen) zum Spiel-Gegenstand erklärt. Unter »Gegenstand« versteht Oerter dabei »alle Produkte gesellschaftlicher Interaktion«, also nicht nur materielle Objekte, sondern auch Werte und Regeln des Zusammenlebens, abstrakte Begriffe oder Vorstellungen (S. 21 ff).

Spielhandlungen als gegenstandsbezogene Handlungen unterliegen in der Entwicklung des Kindes einem systematischen Wandel: Zunächst ist das Handeln sehr stark an den Handlungskontext gebunden – in den ersten Lebensmonaten sind nicht einmal Tätigkeit und Gegenstand voneinander getrennt (S. 23). Durch aktives Experimentieren werden Gegenstand und Handlung zunehmend aus dem Umweltbezug herausgelöst. Schließlich werden reale Handlungen durch »Als-ob-Handlungen« ersetzt (im 2. Lebensjahr). Durch die Entwicklung der Sprache treten materielle Gegenstände immer mehr in den Hintergrund: Beim Spiel von Fünf- bis Sechsjährigen werden viele Handlungen nur angedeutet, Gegenstände werden je nach Handlungsziel umgedeutet oder ganz weggelassen. Das Handeln spielender Kinder mündet im vorgestellten Handeln und schließlich im abstrakten Denken. Der gemeinsame Gegenstandsbezug wird zur Grundlage für die Entwicklung höherer mentaler Prozesse (S. 116).

Ganz besonders wichtig für Oerters Deutung von Spielaktivitäten ist der Valenzbegriff, der möglicherweise einigen Lesern aus Oerters Beiträgen zur Musikpsychologie bereits bekannt ist (vgl. Rösing & Oerter, 1994). Der Valenzbegriff von Oerter ist ursprünglich aus den Arbeiten von Lewin (z. B. 1936) abgeleitet und bezeichnet die Attraktivität von Handlungszielen und Gegenständen. Subjektive Valenz besitzen Gegenstände, wenn der Handelnde/Spielende vom Gegenstand vollständig gebunden wird: Ein Spielzeug absorbiert das spielende Kind, ohne daß ein Beobachter einen objektiven Nutzen dieses Spielzeugs für das Kind feststellen könnte. Objektive Valenz bezieht die aus dem Gegenstand erwachsenden Handlungsmöglichkeiten mit ein: Dies bezeichnet z. B. den Werkzeugcharakter vieler täglicher Dinge. Ein Löffel ist zum Essen da, ein Auto zum Fahren, eine Schaufel zum Graben – der Gegenstand bekommt eine kulturelle und oft auch eine soziale Komponente.

Über mehrere Stufen der Entwicklung objektiver Valenzen (S. 34) entsteht die abstrakte Valenz von Gegenständen. Am Beispiel von Geld läßt sich dies verdeutlichen: Geld hat einen Tauschwert (objektive Valenz). Darüber hinaus läßt sich mit Geld auch Einfluß, Macht und Ansehen erreichen – eine abstrakte Valenz, die über die Valenz des Tauschwertes hinausgeht.

Wichtig für Pädagogen sind Oerters Ausführungen über die Zone der nächsten Entwicklung (Kapitel 16), einem lange nicht ausreichend gewürdigten Thema von Wygotski (z.B. 1978). Ausgehend von einem aktuellen Entwicklungsniveau läßt sich selbst unter Anleitung kompetenter Interaktionspartner nur ein begrenzter Entwicklungsfortschritt erreichen. Dieser potentielle Fortschritt wird als »Zone nächster Entwicklung« bezeichnet. Wird die Zone im Spiel verlassen, so ist beim Kind kein Zuwachs an Kompetenz zu erreichen.

Das neue Buch ist aus umfangreichen Reihen von Experimenten entstanden, die in allen Kapiteln zur Anschaulichkeit des an sich theorieorientierten Buches beitragen. Viele Spielsituationen sind mit Bildern dokumentiert, der Spielverlauf ist genau beschrieben (bei älteren Kindern mit wörtlichen Protokollen). Die Sprache von Oerter ist nicht immer einfach. Der konkrete Bezug zum aktuellen Spiel der Kinder läßt das Interesse am Buch jedoch nie erlahmen.

Die Arbeit von Oerter mündet in die generelle Frage, warum Kinder spielen. Von hier aus schlägt er die Brücke zum Spielen im Erwachsenenalter und zeigt die Beziehung zwischen Konstruktionsspielen und künstlerischen Tätigkeiten auf (Kunst, Literatur, Musik; Kapitel 25). Gemeinsame Strukturmerkmale zwischen Spiel und Religion werden aufgezeigt (Kapitel 26), indem beide als Möglichkeit der Befreiung von Zwängen des Alltags dargestellt werden. Das Spiel erweist sich als Möglichkeit der adäquaten Lebensbewältigung in Problemsituationen – bei Kindern unentbehrlich zur Psychohygiene (S. 303).

Wer es noch nicht wußte – mit der vorliegenden Psychologie des Spiels müßte es offensichtlich sein: Rolf Oerter hat sein früheres Hauptarbeitsgebiet der Entwicklungspsychologie in den letzten Jahren kontinuierlich zu einer allgemeinen Psychologie der Kultur erweitert. Seine Forschungsarbeiten sind auf handlungstheoretische Problemstellungen konzentriert. Seine Veröffentlichungen umfassen ein weites Gebiet des kulturellen Lebens der Menschen – besonders bemerkenswert die Arbeiten über einen interkulturellen Vergleich zum Menschenbild (z. B. Oerter, 1993).

Herbert Bruhn

#### Literatur

- Lewin, K. (1936). *Principles of topological psychology*. New York: McGraw-Hill.  
Oerter, R. (1993). Person's conception of human nature: A cross-cultural comparison. In Valsiner, J. (Hrsg.), *Child development within culturally structured environments*. Norwood, NJ: Ablex.  
Rösing, H. & Oerter, R. (1994). Kultur und Musikpsychologie. In Bruhn, H., Oerter, R. & Rösing, H. (Hrsg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Reinbek: Rowohlt.

**Sven Oloff: Die Atmung und ihr Einfluß auf Bewegungsabläufe beim Violoncellospiel: Eine Untersuchung zwischen Allgemeiner Pädagogik und Arbeitswissenschaft.** Frankfurt, Bern, New York, Paris: Lang 1991, 376 S.

Der Titel weckt Erwartungen: Wie atmen Musiker beim Spielen auf einem Nichtblasinstrument, besteht ein Zusammenhang zwischen musikalischer Agogik und der

Atemführung oder gibt es sogar Atemmuster, die beim instrumentalen Musizieren geeigneter sind als andere, sind sie lehr- und lernbar? Man erwartet Bezüge zu den ausgefeilten Atemtechniken der Sänger und der blasenden Instrumentalisten, ob die Stütze oder das phrasierende Atmen eine ähnlich bedeutende Rolle auch beim instrumentalen Musizieren spielt. Führt uns jemand endlich in diese bisher zu wenig erforschten, im Unterricht kaum angesprochenen, schon gar nicht systematisch berücksichtigten Zusammenhänge ein?

Sven Oloff weckt mit seiner Dissertation, angesiedelt zwischen allgemeiner Pädagogik und Arbeitsphysiologie Erwartungen, er erfüllt sie aber nicht. Das 372 Seiten umfassende Opus trägt im Gegenteil eher zur Verwirrung bei, als daß dies zugegebenermaßen schwierige Sujet sich etwas erhellen könnte. Es sind formale, methodische und inhaltliche Versäumnisse, die offensichtlich der wissenschaftlichen Durchdringung im Wege standen und dem Leser Mühe bereiten. Die scheinbar klare formale Gliederung hat allein schon den Mangel, daß eine Zusammenfassung diskutierter und abgewogener Ergebnisse fehlt. Auf einer dürrtigen Seite werden nichtssagende Hypothesen wiederholt, die eigentlichen Ergebnisse müssen mühsam aus dem Diskussions- und Interpretationsteil herausgezogen werden. Es gibt eine Flut von Diagrammen, die teilweise mangels exakter wissenschaftlich üblicher Beschreibungen nur mit Mühe verständlich sind. Die Plazierung in einem eigenen Teil, getrennt von dem bezugnehmenden Textteil, erscheint nicht günstig.

Der methodische Ansatz der Untersuchung ist prinzipiell gut. Mit elektrophysiologischer Meßtechnik werden über geeignete Meßfühler in Brust- und Bauchgurten die jeweiligen Atemexkursionen registriert, ebenso der Atemfluß vor Mund und Nase. Mikrophon und Videoaufzeichnungen ermöglichen die wiederholbare objektive Auswertung des Spielens, über Saitenschwingungsaufnehmer kann der Strichwechsel exakt mit den anderen Daten in Beziehung gesetzt werden. Um vergleichbare Untersuchungsobjekte zu haben, wurden Tremoloübungen, Aushalten langer Töne und zwei Musikstücke vorgelegt. Warum man anstatt eines Stückes aus den Bach-Suiten, die »Hommage à J. S. Bach« von S. Erzsébet wählte, wird nicht ganz schlüssig. Die Variationsweite musikalischer Interpretationen ist bei moderner Musik eher größer als bei den in Interpretations-Traditionen stehenden Musiken. Zur Verminderung der Varianz wäre eine andere Wahl vielleicht besser gewesen. Das zweite Stück, Messiaen's »Louange à l'Éternité de Jésus«, erfüllt mit seiner Tempovorschrift »infiniment lent, extatique« die gewünschte unendliche Langsamkeit, die besondere Geeignetheit des Stückes läßt sich in den Ergebnissen allerdings nicht wiederfinden. Entspannungsübungen zwischen Spielperioden erscheinen für die Erhebung von Basisdaten, aber auch zur Auflockerung der Versuchsatmosphäre geeignet.

Warum die Untersuchung auf 6 Spieler beschränkt wurde, wird nicht erklärt, geschweige denn diskutiert. Die Ergebnisse verbleiben damit trotz aller Bemühungen zur Extraktion von allgemeinen Merkmalen zwischen Violoncellospiel und Atmung kasuistisch. Der experimentelle Aufwand ist weder bezüglich der zeitlichen Inanspruchnahme der Spieler noch der Menge anfallender Daten so überdimensioniert, daß auf eine statistisch aussagefähige Anzahl von Versuchspersonen hätte verzichtet werden müssen. Immerhin ergibt sich, daß »...Strichwechsel, die im Zentrum der Aufmerksamkeit liegen, bevorzugt auf den Beginn der Ausatmung koordiniert werden...«, dies offenkundig nicht nur zu Beginn eines Stückes, sondern zu Beginn einer musikalischen Phrase. Eine bewußte Kontrolle von Strichwechseln begünstigt Strichwechsel in der Ausatmung, Armheben beim Abstrich bewirkt eine Einatemtendenz, Armsenken beim Aufstrich eine Ausatemtendenz. Bei langen Tönen begünstigt der Abstrich die Ausatmung.

Die Interpretation der Ergebnisse ist wenig musikbezogen, der technische, arbeitsphysiologische Vorgang des Violoncellospiels, zum Beispiel lange Töne, Auf- oder Abstrich, treten in den Vordergrund. Hier wird das inhaltliche Problem der Arbeit evident. Pädagogische Ansprüche arbeitswissenschaftlich zu begründen, ist löblich, erscheint auf der Basis dieser Ergebnisse jedoch deutlich verfrüht. Aus den Ergebnissen ist ein pädagogisches Ziel nicht nachvollziehbar, da mangels Masse weder eine Istbeschreibung, geschweige denn eine Unterscheidung zwischen besserer und schlechterer Atemtechnik möglich ist. Der pädagogische Furor des Autors trägt nicht unwesentlich zur Verwirrung bei. Auf nicht weniger als 87 einleitenden Seiten setzt der Autor den Leser einer pädagogischen »Tour d'Horizont« aus, die nicht selten von dem Untersuchungsgegenstand erheblich abschweift. Was die Geschichte des Berufsmusikers und seine soziale Stellung in den Jahrtausenden mit der Thematik zu tun hat, bleibt unklar. Ein Exkurs auf die Zellatmung mag zwar zur Vollständigkeit aller Atemaspekte beitragen, solange jedoch die Sauerstoffspannung des Blutes nicht gemessen wird – dies wäre sehr einfach möglich – ist die Frage müßig.

Wissenschaftssprache ist in allen Teildisziplinen ein Ding für sich. Dialektische Problematisierungen können für außerhalb des Faches Stehende schnell den Charakter des Scheinproblems annehmen. Formulierungen wie: »...Die Untersuchung wird vom Allgemeinen ins Besondere und zum Allgemeinen zurückgeführt, vom Umfassenden ins Detail und zurück...«, oder: »...Im Produkt des Interpreten sind objektive Sache und seine Person zwangsläufig enthalten. Die Atmung hat neben ihrer Bedeutung für die Selbstbestimmung des Interpreten und die Qualität seiner Spezialisierung, Bedeutung als Mittler für sein Produkt. Sie vermittelt zwischen geistigen, emotionalen und körperlichen Komponenten einzelner Arbeitsinhalte sowie verschiedenen Arbeitsinhalten seines Produktes...« erhöhen nicht die Neugier, sondern die Abwehrspannung. Ähnliche Beispiele ließen sich beliebig aufzählen.

Das Buch ist eine Dissertationsarbeit, unterliegt damit Fachkriterien. Um geeignete arbeitsphysiologische Meßtechniken kennenzulernen, ist es mit Einschränkung lesenswert. Bezüge zur Atmung des Sängers, des Bläasers, werden nicht hergestellt, auf einen lohnenden Vergleich mit Ergebnissen beim Violinspiel wird sogar explizite verzichtet. Dem gesteckten Ziel einer Ist-Beschreibung und daraus abgeleiteter arbeitsphysiologisch begründbarer pädagogischer Richtlinien wird die Arbeit nicht gerecht. Schade.

Reinhard Steinberg

**Peter Ostwald, Leonard S. Zegans (Hg.): The Pleasures and Perils of Genius: Mostly Mozart.** Madison/Conn.: International Universities Press 1993 (Mental Health Library Series, Monograph 2), 228 S.

The Pleasures and Perils of *Writing On* Genius: Mostly the Latter

Der vorliegende Band ist aus einer an der University of California in San Francisco abgehaltenen interdisziplinären Konferenz hervorgegangen: Es sollten – Genies, aufgepaßt! – die Vor- und Nachteile des Daseins als Genie erkundet werden, und da man gerade das Jahr 1991 schrieb, einigte man sich auf Mozart (S. X). (Es sind bereits Vorschläge zur Durchführung von Moratorien bezüglich der Aufführung von Musik »überfeierter« Meister gemacht worden; vermutlich ist es an der Zeit, dasselbe in Bezug auf das »Überschreiben« derselben zu fordern.)

Der Band setzt sich aus 13 Beiträgen von Autoren verschiedener Profession zusammen (Professoren für Musik, Psychiatrie, Psychologie, dann Psychoanalytiker,



konzertierende Künstler, Operndirektoren); Nr. 14 wird von einem Rundgespräch von sechs vorwiegend amerikanischen Mozart-Interpreten gebildet. Nicht wiedergegeben werden konnten Kongreß-Beiträge in Form von Aufführungen von Kompositionen hauptsächlich des Kindes Mozart, an denen z. B. auch der Herausgeber und Psychiater Peter Ostwald an der Violine mitwirkte (S. XI).

Obwohl im Vorwort (dessen Verfasser unbekannt bleibt) der »gegenwärtige interessante Trend« genannt wird, die »zu elitäre Idee des Genies« fallenzulassen und sie durch allgemein anwendbare Kategorien wie »Kreativität« oder »psychische Störung« (!) zu ersetzen (S. IX), ist im Inneren des Buches von solch nüchterner Haltung nichts mehr zu spüren: Der ebenfalls auf S. IX noch vorzufindende Gedanke, daß es wesentlich auch die sozialen Bedingungen und wechselnden historisch-ästhetischen Strömungen sind, durch die Menschen zu »Genies« erhoben (und auch wieder gestürzt) werden, ist, kaum geäußert, schon wieder so gut wie vergessen: Gleich anschließend wird das Genie wie eh und je munter reifiziert und natürlich auch mystifiziert. Letzteres beginnt bereits auf S. X, wenn es heißt, auch die vielen Schallplatten und Bücher des Jahres 1991 hätten »das Paradox Mozart nicht gelöst«. Worin, bitteschön, soll denn ein »Paradox Mozart« überhaupt bestehen? Wenigstens *dieses* Paradox wird gelöst: Laut New York Times ist Mozart nämlich »in dieser Welt, aber nicht von dieser Welt« (S. X) – das könnte aus jedem besseren deutschen Feuilleton stammen. Ein weiteres der angeblichen Mozart-Paradoxe ist dagegen ein Erzeugnis unseres Medienzeitalters: Der »Amadeus«-Film von Milos Forman (nach dem Bühnenstück von Peter Shaffer) spukte in den Köpfen herum, und so schien sich die Frage zu stellen, wie in aller Welt dieses göttliche Genie gleichzeitig ein so linkischer, ungebildeter und dazu noch unmanierlicher Tölpel sein konnte, der sich auch noch von einem Salieri über den Löffel balbieren ließ (S. X).

Der erste Beitrag »Creative Genius in Music: Mozart and Other Composers« stammt von Dean Keith Simonton, Psychologieprofessor an der University of California. Er verfolgt einen »historiometrischen« Ansatz der Genieforschung. Danach schlägt sich die Eigenschaft »Genie« in größeren Aufführungszahlen, längeren Eintragungen in Nachschlagewerken und ähnlichen quantitativ erfaßbaren Daten nieder. Die so ermittelte Rangabstufung von bis zu 250 Komponisten stimmt weitgehend (Korrelation 0.72, S. 6) mit der bei Fachleuten erfragten qualitativen Einschätzung aufgrund von deren ästhetischer Intuition überein. Das läuft in Simontons Augen wohl auf eine Bestätigung dafür hinaus, daß es auch die »wirklichen« Genies sind, die wir verehren. Tatsächlich aber besagt jene weitgehende Übereinstimmung nicht viel, da es ja eben diese selben Fachleute mit ihren Qualitätsintuitionen sind, die auch die Lexikoneintragungen verfaßt haben, die Schallplattenrezensionen geschrieben und die Konzert-, Radio- und Fernsehprogramme gestaltet haben, von denen Aufführungszahlen abhängen. Wenn daher Simonton jubelt, 50% des gegenwärtig gespielten Repertoires stammten von nur 10% der (250) Komponisten (S. 11), so ist das jedenfalls kein Beweis für die Genialität dieser 10%, sondern könnte schlicht daher rühren, daß der von »Stars« lebende heutige Musikbetrieb sich aus marktstrategischen Gründen auch noch der letzten Gelegenheitskompositionen der inzwischen kodifizierten »Genies« bemächtigt und möglicherweise viel wertvollere Werke von »bloßen Talenten« links liegen läßt. Simonton leistet sogar sentimentaler Genieanbetung durch das von ihm kreierte »swan-song phenomenon« (S. 22) Vorschub: Danach sollen Komponisten, die den Tod auf sich zukommen sahen, einfacher und kürzer, trotzdem aber ästhetisch hochwertig komponiert haben. Das wäre im Prinzip ja durchaus denkbar; nur erfahren wir nicht, ob Simonton die für die Absicherung seiner Behauptung nötige Kontrolle durchgeführt hat: Beispielsweise stellte sich nämlich bei kritischer Prüfung der angeblichen Babyschwemme neun Monate nach

dem Stromausfall in New York heraus, daß alle paar Wochen ein vergleichbarer Geburtenanstieg auftritt, und das ganz ohne Stromausfall. Ebenso könnten Komponisten bereits bei noch guter Gesundheit häufiger ihren Stil komplizieren und wieder vereinfachen, und eine solche Vereinfachungsphase fiele bei einigen natürlich auch in die Zeit vor ihrem (von ihnen erwarteten) Tod, wäre aber dann eben nicht von dieser Todeserwartung ausgelöst. (Simonton geht glücklicherweise in der Mystifizierung nicht so weit, einem *unvorhersehbaren* Tod – wie z. B. demjenigen Chaussons durch einen Fahrradunfall [S.23] – ebenfalls eine Einwirkung auf den musikalischen Stil zuzuschreiben.)

In seinem Beitrag »Mozart as Prodigy, Mozart as Artifact« verfolgt der Entwicklungspsychologe David Henry Feldman im wesentlichen die Frage, inwieweit der Fall des Kindes Mozart dem entspricht, was er als günstige Vorbedingungen bei einer Handvoll von ihm über Jahre hinweg begleiteter amerikanischer Wunderkinder herausgefunden hat. Die zehn Bedingungen sind: (günstige) Familiengeschichte, spezielles Talent, erstgeborener Sohn, genügende Unterstützung/Ausbildung, Beharrlichkeit, Vertrauen zu sich selbst, »Midlife-Crisis« während der Jugendjahre, 10 oder mehr Jahre Zeit zur Entwicklung des Talents, Auslösung von Feindseligkeit und Ambivalenz in der Umwelt, Verbindung von kindlichen und erwachsenen Zügen. (Natürlich kann und muß Mozart diesen 10 Bedingungen nicht sämtlich genügen.) Interessant daran ist vielleicht, daß Feldman nach dem Beispiel seiner Wunderkinder auch für Mozart eine ausgesprochene »inner confidence« (S. 38) und »exceptional sociability« (S. 44) annimmt, während es sonst, im Anschluß an Hildesheimer, eher üblich geworden ist, Mozart »soziales Ungeschick« oder, von psychoanalytischer Seite, wie wir sehen werden, sogar ein »wackliges Selbstbewußtsein« zuzuschreiben.

Erna Schwerin, klinische Psychologin und Präsidentin und Gründerin der »Friends of Mozart«-Gesellschaft, New York, gibt hier zum ersten Mal eine auch der Öffentlichkeit zugängliche Schilderung von »Mozart's Family Relationships« (während ihre bisherigen mindestens sechs Aufsätze zum Thema – worauf sie in einer Fußnote [S.60] eigens hinweist – *ausschließlich* den Mitgliedern ihrer Gesellschaft vorbehalten bleiben sollen).

Der zweite Herausgeber, Psychiatrieprofessor Leonard S. Zegans, San Francisco, nennt seinen Beitrag »Mozart and Secular Awe: Our Need for Genius in an Age of Uncertainty«. Die sechs Seiten werden gefüllt von a) einem von Zegans (laut Vorwort S. XII »brilliant«) *erfundenen* Brief Mozarts an seinen Vater (in dem der Komponist, den Mißerfolgen auf der Reise nach Paris zum Trotz, seinen späteren Ruhm vorausahnt), b) einigen Erwägungen darüber, daß »we need our Mozart to help us sense something of the cosmos« (S. 64) und c) einer Aufzählung von sieben (denen Feldmans ungefähr entsprechenden) Punkten aus einem Aufsatz zweier Begabungsforscher. Zegans' Schlußsatz lautet: »If there is a Dance of Life then Mozart indeed becomes its Kapellmeister.« Wie schade, daß Mozart diese zweifellos ebenso lukrative wie krisenfeste Position nicht schon zu Lebzeiten angeboten erhielt!

In »Wolfgang's Wobbly Self-Worth« bemüht sich Gary S. Gelber, Associate Professor für Psychiatrie in San Francisco, um den Nachweis, daß Mozart in Wahrheit ein wackliges Selbstgefühl besessen habe. Dazu zieht er eine Reihe von Briefziten heran, in denen der Komponist angeblich sich selbst herabsetzt oder in schlechtem Licht darstellt. (Gelber zitiert die Briefe nur nach den Seitenzahlen einer englischen Briefausgabe, also ohne Datum, wodurch der Vergleich mit dem deutschen Originalwortlaut unverhältnismäßig erschwert wird. Ich betrachte es als Zumutung, die ungemachten Hausaufgaben anderer nachzuarbeiten und werde daher nur Behauptungen ins Visier nehmen, die ohne Heranziehung des Originalwortlauts überprüft werden können.) Bei-

spielsweise behauptet Gelber, Mozarts Äußerung »He cannot write as I do, I mean, as sows piddle«, sei »unflattering«, und wenn Mozart sich scherzhaft mit einem Schweineschwanz vergleiche, so zeige das in symbolischer Form seine Selbstabwertung an (beides S. 69). Auch andere Personen habe Mozart routinemäßig durch anale Vorstellungsbilder herabgesetzt. Worin nun soll dies letztere bestehen? In einem »Bäse«-Brief, in dem es heißt: »I shit on your nose and it will run down your chin« (S. 70). In meinen Augen liegen hier groteske Mißdeutungen vor, wie sie typischerweise von Psychoanalytikern/Psychiatern kommen, die einerseits die seit dem 19.Jh. übliche puritanische Reinlichkeitsdressur durchgemacht haben und daher unter dem – in angelsächsischen Ländern besonders unerbittlichen – Tabu gegenüber den dort sogenannten »four-letter-words« stehen, andererseits aber sich beruflich verpflichtet fühlen, noch aus dem letzten Stückchen shit ein ganzes tiefenpsychologisches Gemälde zu fabrizieren. Kurz gesagt: Zu komponieren, so leicht, wie Säue pissen, ist unzweifelhaft ein Lob, und hätte sich das Bäse durch die scheiße-triefenden Briefe herabgesetzt gefühlt, hätte Mozart wohl kaum an die 20 Stück in dieser Manier an sie schreiben können.

Beim sechsten Beitrag »Mozart and the Vienna World of Medicine: Ideals and Paradoxes« von Günter B. Risse, einem Medizinhistoriker aus San Francisco, handelt es sich um eine kundige und solide Darstellung der medizinischen und gesundheitspolitischen Verhältnisse der Mozart-Zeit, von denen manches Licht auch auf Mozarts persönliches Leben und Sterben fällt.

Ähnliches gilt von »Mozart's Health, Illnesses, and Death« von Peter J. Davies, einem Internisten aus Melbourne, Australien, der als Verfasser etlicher Artikel sowie eines Buches zu diesem Spezialthema sicherlich als Autorität dafür zu gelten hat. Allerdings vertritt Davies auch hier wieder seine zwei Lieblingsdiagnosen, nämlich für die letzten Monate Mozarts Paranoia (Vergiftungswahn) und außerdem eine bestimmte somatische Todesursache (Schönlein-Henoch-Syndrom), die jedoch, wie Davies ausdrücklich selbst mitteilt, nur von manchen Forschern geteilt werden (S. 104).

Paul Hersh, Pianist und Geiger am Konservatorium von San Francisco, feiert »Mozart: The Composer and Performer«, hauptsächlich, indem er plausibel zu machen sucht, daß in einer Baßlinie b-c'-cis'-d' in der Klaviersonate KV 333 (Notenbeispiel vorhanden, Taktangaben fehlen) die Ersetzung des cis' durch ein weiteres c' den Kontext zerstören und die Tiefe der Empfindung vermindern würde. An dieser chromatischen Baßlinie (damit die Leser meine Argumentation nachvollziehen können: 1. Satz, T. 43–44) kann ich jedoch nichts besonders Geniales (und übrigens auch keine übermäßig tiefe Empfindung) entdecken; die chromatische Linie ist einfach guter Satz, wie ihn auch andere Komponisten geschrieben haben, und eine Einebnung in zweimaliges c' wäre schlicht schlechterer Satz. Da gäbe es bei Mozart wahrlich ganz andere, geradezu unvergleichlich viel überraschendere, harmonisch bis an die Grenzen des damals Zulässigen gehende Stellen aufzuzeigen! (Rez. hat sich vor 25 Jahren in ihrer Staatsexamensarbeit um dieses Thema bemüht.) Dagegen, Mozart zu feiern, ist nichts einzuwenden; aber alles muß dagegen aufgeboten werden, daß das mit untauglichen Mitteln geschieht und so zu einer Art gutgemeinter Bibelstunde verkommt.

Der New Yorker Psychoanalytiker Stuart Feder (der schon Gustav Mahler und Charles Ives ausgiebig psychoanalytisch traktiert hat) vertritt in »Mozart in D Minor – or, The Father's Blessing: The Father's Curse« die Ansicht, Mozarts Werke in d-Moll hätten etwas mit dem Vater des Komponisten zu tun. Z. B. stünden zwei Nummern des *Idomeneo* in d-Moll, und während der Komposition dieses Werkes habe ein reger Austausch mit dem Vater stattgefunden. Ähnlich habe Mozart das bekannte d-Moll-Klavierkonzert KV 466 während eines Besuchs von Vater Leopold in Wien komponiert.

Dieselbe Tonart sei zentral in *Don Giovanni*, und hier kehre der bekannte Wunsch des Kindes Mozart, den Papa später hinter Glas aufbewahren zu wollen, in Gestalt des Grabes des Vaters – d. h. des Komturs – wieder, aus dem dessen Geist aufsteige. (Genau diese Identifizierung von Komtur und Vater wurde im »Amadeus«-Film vorgenommen!) Gab es bis jetzt wenigstens noch *irgendeinen* Anhaltspunkt dafür, den Vater mit der Tonart in Verbindung zu bringen, so weiß Feder im Falle des d-Moll-Requiems gar keinen mehr aufzubieten. Er hatte sich aber wohl inzwischen so sehr von der Richtigkeit seiner These selbst überzeugt, daß er nunmehr einem Umkehrschluß zum Opfer fiel: Requiem in d-Moll – also Verbindung zum Vater. Offenbar aber sind bereits die vorgenannten angeblichen Verbindungen höchst fadenscheinig: Die Mehrzahl der Nummern in Idomeneo steht in anderen Tonarten, genau wie bei *Don Giovanni*, und während des mehrere Monate dauernden Besuchs des Vaters im Frühjahr 1785 komponierte Mozart außer dem Klavierkonzert natürlich auch andere Werke in anderen Tonarten. Der Vater könnte also genau so gut mit allen diesen anderen Tonarten in Verbindung gebracht werden. Die behauptete Beziehung Vater/d-Moll stellt sich also als willkürliche Konstruktion heraus, die uns daher keinen Erkenntniszuwachs über Mozart bringen kann (ganz abgesehen davon, daß die einzige Verbindung zwischen der Glasschrank-Anekdote und dem Grab des Komturs nur in einer *psychoanalytischen* Deutung der ersteren als verdeckter Todeswunsch des Kindes gegen den Vater besteht [von Feder nicht ausdrücklich erwähnt, aber in der psychoanalytischen Literatur zu Mozart bereits gängige Münze]).

Thomas Bauman, Musikprofessor aus Washington, liefert mit »The Three Trials of Don Giovanni« eine der üblichen Interpretationen von Aspekten von Opernhandlungen.

Bei Robert L. Marshalls (Brandeis University, Waltham/Mass.) »Clues to Mozart's Creativity: The Unfinished Compositions« handelt es sich wieder um eine solide musikologische Erörterung der unvollendeten Kompositionen, die auch einige Beobachtungen zu Mozarts Kompositionsprozeß abwirft (inzwischen durch das grundlegende Werk »Mozarts Schaffensweise« von Ulrich Konrad überholt). Erstaunlich ist die hohe Zahl der unvollendeten Werke – in den letzten acht Lebensjahren steigt sie sogar auf ein Viertel aller begonnenen Werke an.

Der Beitrag des Psychoanalytikers George H. Pollock (Chicago) »The Unfinished Requiem: A Mystery That May Not Be Solved« mag sich gerade noch für eine Kaminrunde während des Kongresses geeignet haben. Pollock bringt überhaupt nichts Neues oder Bedenkenswertes, sondern zeichnet nur in unzulänglicher Weise die Vorgänge um die Entstehung des Requiems anhand von Sekundärliteratur nach. Die Überschrift leistet überdies einer überholten Mystifizierung Vorschub: Nüchtern betrachtet gibt es kein »Requiem-Rätsel« mehr zu lösen (außer vielleicht dem quellenkritischen, welche Rolle jeder einzelne aus der Horde der Vollender denn nun genau gespielt hat – aber das hat Pollock nicht gemeint).

Einen Überblick über die Geschichte der Genie-Betrachtung, hauptsächlich aus medizinisch-psychoanalytischer Sicht, gibt Peter Ostwald in »Genius, Madness, and Health: Examples from Psychobiography«. Als Beispiele streift Ostwald die betreffende Literatur über Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann und Mahler und stellt dann ausführlicher den Fall des Tänzers Vaslav Nijinsky (1889–1950) dar, der die letzten dreißig Jahre seines Lebens in psychiatrischen Anstalten oder unter sonstiger Betreuung verbringen mußte. Ostwald, Verfasser einer Monographie über Nijinsky, exerziert dann an diesem Feldmans 10 Kategorien durch. Zum Schluß sagt er in einer Nebenbemerkung (S. 187), Genies seien rar – die Psychiater Lange-Eichbaum und Kurth hätten (in dem Werk »Genie, Irrsinn und Ruhm«) nur 600 gezählt (!). »Genie«, die Summe seiner

Aufführungszahlen? Nein! Dann besser das Ergebnis psychiatrischen Sammeleifers? Auch nein...

Das Rundgespräch führte Theatermanager (Clifford Cranna und Lotfi Mansouri von der San Francisco Opera) und Interpreten (außer dem hier schon genannten Paul Hersh und dem Sänger Hans Hotter die Pianistin Lise Deschamps Ostwald und den Dirigenten Marc Gottlieb) zusammen. Es ergaben sich teils informative, teils anekdotische Einblicke in deren jeweilige musikalische Lebensgeschichte, die aber in der Summe wenig Erhellendes für eine Genie-Diskussion hergeben.

Zum methodischen Vorgehen fällt folgendes auf (und das für beide der hier besprochenen Sammelbände, so daß dieser Punkt inhaltlich nur für den Mozart-Band ausgeführt werden soll): Die Psychiater/Psychoanalytiker unter den Autoren haben sich offenbar nicht wirklich gründlich mit Mozart und der Mozartliteratur vertraut gemacht. Sie zitieren Mozarts Briefe nur nach einer englischen Übersetzung (selbst die offenbar deutschsprachige Erna Schwerin tut das), wo es doch für einen Psychoanalytiker gerade auf die Erfassung auch feinerer sprachlicher Assoziationsnuancen ankommen müßte. Zusätzlich verweigern sie auch dem – möglicherweise ja sogar deutschsprachigen – Leser die Möglichkeit, den Mozartschen Originalwortlaut nachzuschlagen. Für Beschreibungen von Mozarts Persönlichkeit verlassen sie sich in der Regel auf (die englische Übersetzung von) Hildesheimers Mozartbuch oder auf andere (englische Übersetzungen von) Sekundärliteratur. Ferner haben die meisten den »Amadeus«-Film gesehen und vermögen Mozart vielfach kaum mehr ohne diese Brille zu betrachten – vermutlich gerade auf dem Hintergrund einer fehlenden Kenntnis der Originalquellen. Wie schon bei Gelegenheit einer früheren Rezension ausgeführt (vgl. dieses Jahrbuch Bd.9/1992, S. 173), gehört es paradoxerweise ja gar nicht zum psychoanalytischen Vorgehen, individuelle Zeugnisse, in erster Linie also Briefe, umfassend und genau zu studieren (und wo es, wie hier von Gelber, einmal ein wenig versucht wird, scheitert es bereits an Sprachschwierigkeiten). Die Psychoanalyse operiert vielmehr im wesentlichen mit einer Handvoll vorgefertigter Konzepte (Ödipus-Komplex usw.), deren unterstellte Richtigkeit sie lediglich ein weiteres Mal an der gerade zur Debatte stehenden Person »durchboxt«, indem sie – wie wir hier wieder sahen, oft nur scheinbar – passende Lebens-Details herauspicks und triumphierend als »Beweis« präsentiert. Dieses Verfahren ist völlig unfruchtbar und unwissenschaftlich, und ihm ist es hauptsächlich zu verdanken, wenn dieser Band praktisch nichts Neues über Mozart enthält.

Vielleicht müssen wir uns mit dem Gedanken befreunden, daß es über Mozart (und natürlich auch in vielen anderen entsprechenden Fällen) nichts Neues mehr zu sagen gibt, so lange nicht neue Quellen aufgetan werden oder wirklich neue, fruchtbare Deutungskonzepte erscheinen. Ich möchte hier wenigstens zwei Beispiele für Versuche innerhalb der ersten Kategorie nennen: Die Musikologin Julia Moore analysiert wesentlich genauer und zuverlässiger als bisher geschehen Mozarts finanzielle Verhältnisse auf dem Hintergrund des damaligen Wiener Lebensstandards (sie hat übrigens ähnliches für Beethoven vorgelegt), und der Historiker William Weber zerstört den Mythos von Mozart, dem (heimlichen) Revolutionär aufgrund des heute verfügbaren historischen Wissens über die politischen Verhältnisse vor 1789. Diese Artikel seien hiermit zur Lektüre empfohlen.

Isolde Vetter

Moore, Julia: Mozart in the Marketplace, in: *Journal of the Royal Musical Association* 114 (1989), S. 18–42 dies.: Review Article Mozart Mythologized or Modernized? [5 Bücher von Braunbehrens, Davies, Robbins Landon(2), Steptoe], in: *Journal of Musicological Research* 12 (1992), S. 83–109 Weber, William: The Myth of Mozart, the Revolutionary, in: *Musical Quarterly* 78 (1994), S. 34–47

**Mechthild Papoušek: Vom ersten Schrei zum ersten Wort. Anfänge der Sprachentwicklung in der vorsprachlichen Kommunikation.** Bern: Verlag Hans Huber 1994, 208 S.

Die wissenschaftliche Beschäftigung Mechthild Papoušeks mit der vorsprachlichen Kommunikation zwischen Kind und Eltern reicht zurück bis Mitte der siebziger Jahre. Seitdem hat sie, zum Teil auch gemeinsam mit ihrem Mann Hanus Papoušek, eine Vielzahl von Arbeiten zu diesem Gebiet publiziert, die auch international weite Resonanz gefunden haben. Das Ziel ihres nun vorgelegten Buches, das wohl auf ihrer Habilitationsschrift an der Universität München (1991) basiert, besteht darin, »die audiovokale Kommunikation des menschlichen Säuglings im vorsprachlichen Alter in ihren spezifischen strukturellen Erscheinungsformen und Entwicklungsprozessen zu beschreiben, ihre Grundlagen und Determinanten zu analysieren und ihre Funktionen in Bezug auf die beginnende sprachliche Entwicklung zu untersuchen.« (S. 41).

Während in der klinischen Sprachentwicklungsforschung »gewöhnlich das erste sinnvolle, intentional gebrauchte Wort« als der Beginn der Sprachentwicklung angesehen wird, vertritt die Autorin die These, »daß die Sprachentwicklung ihren Anfang noch früher nimmt: in dem ersten kommunikativen Austausch mit der Mutter nach der Geburt, bzw. schon vor der Geburt, sobald das Gehör des Ungeborenen reif genug ist, Rhythmus und Melodie der mütterlichen Sprache wahrzunehmen. Diese These schließt die Annahme ein, daß vorsprachliche Kommunikation und Anfänge der Sprachentwicklung untrennbar in die Entwicklung der ersten sozialen Beziehungen eingebettet sind.« (S. 16). Im Unterschied zu traditionellen linguistischen Arbeiten, in denen die Vokalisationen von Kindern meist isoliert von ihrem Kontext analysiert und beschrieben werden, geht es Mechthild Papoušek um die Erarbeitung eines methodischen Inventars, das es erlaubt, Struktur und Funktion der »Wechselbeziehungen zwischen Säuglingslauten und elterlichem Sprachangebot« im Kontext dieser Interaktionen zu erfassen und ihre Entwicklung zu beschreiben. Den Kern der Untersuchungen bildet eine Längsschnittuntersuchung von 18 Mutter-Kind-Paaren vom 2. bis zum 15. Lebensmonat. Offenbar wurde die Datenerhebung bereits in den siebziger Jahren durchgeführt; die Autorin verweist auf verschiedene Publikationen dazu, von denen die erste im Jahre 1977 erschienen ist (S. 42f). »Wesentliche Teile dieses Vorhabens wurden noch nicht publiziert und werden daher in der vorliegenden Arbeit in Methodik und Ergebnissen ausführlich dargestellt.« (S. 42)

Die Verfasserin beginnt ihr Buch mit einem Überblick über psycholinguistische, neurobiologische und entwicklungspsychobiologische Erkenntnisse über die vorsprachliche Kommunikation. Dabei werden die anatomischen und neurobiologischen Grundlagen auf Seiten des Säuglings ebenso angesprochen wie die psychobiologischen Determinanten des mütterlichen Verhaltens. »Viele empirische Analysen unterstützen heute die Annahme, daß die Lernbereitschaft und Lernfähigkeit des Neugeborenen in den vorsprachlichen Interaktionen komplementär durch intuitive elterliche Anpassungen ergänzt wird. (...) Aus dieser Sicht läßt sich die Kommunikation zwischen Eltern und Säugling als ein primäres didaktisches System charakterisieren, das elterliche Verhalten als »intuitive Früherziehung.« (S. 32). Diese didaktischen Verhaltensanpassungen der Eltern in der präverbalen Phase werden offenbar »weitgehend durch transkulturell universelle, unbewußte Verhaltensbereitschaften gesteuert.« (ebd.).

Für die empirische Untersuchung der präverbalen Kommunikation wurden die 18 Mütter mit ihren Säuglingen in monatlichen Abständen »in einen wohnlich eingerichteten Beobachtungsraum« eingeladen. Nach einer Anwärmphase wurden die Vokalisationen und das Verhalten von Mutter und Kind mit Hilfe von Videokamera und Ton-

bandgerät aufgezeichnet. Die Dauer der ausgewerteten Aufzeichnungen betrug drei bzw. sechs Minuten. Für die Auswertung der Daten wurde eine eigene, vieldimensionale und differenzierte Methodik entwickelt. »Für die Analyse der stimmlichen Kommunikation wurden je nach Fragestellung auditive und akustische Verfahren, musikalisch und linguistisch orientierte Methoden, qualitativ bewertende und quantitativ messende Verfahren unter Einsatz von Sonagrammen und EDV-Programmen, und Tonband- und Videoanalysen wahlweise kombiniert und gezielt eingesetzt.« (S. 46). Ein Kategoriensystem bzw. Manual, das zur Auswertung der intuitiven elterlichen Didaktik benutzt wurde, ist im Anhang wiedergegeben. Entsprechend dem Ziel der Untersuchung, in erster Linie eine deskriptive Bestandsaufnahme vorsprachlicher Kommunikation zu sein, sowie u. a. auch aufgrund der hohen individuellen Variabilität, der relativ kurzen Dauer der Video- und Tonbandaufzeichnungen hat sich die Autorin bei den quantitativen Analysen auf deskriptive Statistiken beschränkt. Aus der Fülle der einzelnen Ergebnisse, die durch zahlreiche Abbildungen illustriert werden, möchte ich an dieser Stelle einige exemplarische Ergebnisse aufgreifen, die bisherige Befunde der musikalischen Entwicklungspsychologie in einem anderen Licht erscheinen lassen.

Seit den Publikationen Heinz Werners über »Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter« (Wien 1917) und Metzlers »Strukturen kindlicher Melodik« (Psychologische Beiträge 7, 1962, 218–284) wird in der musikalisch-entwicklungspsychologischen Literatur eine abfallende Glissandobewegung als die universelle Urform der kindlichen Melodiebildung angesehen. Auch in jüngeren Publikationen berichtet beispielsweise Bruhn (1993; in diesem Falle gestützt auf eine Untersuchung von Fox, 1990), es kristallisiere sich »bereits mit 0;4 [Jahren, H.G.] zu fast 67% eine rein abfallende Melodiekontur heraus (Aussageform eines Satzes)« (Bruhn, 1993; in Bruhn/Oerter/Rösing (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek: rororo, S. 276). Demgegenüber hat Mechthild Papoušek vier unterschiedliche Konturen beobachtet und stellt dazu fest: »Unter den *melodischen Konturen* überwog gleichbleibend die *Grundkontur* mit einem Gesamtmittel von 23,5% (...). Deutlich modulierte *steigend-fallende* Konturen nahmen vom 2. bis 15. Monat stetig zu bis auf 26,9% (...). Steigende Konturen nahmen ebenfalls bereits im ersten Halbjahr allmählich auf 8,7% (sd 9,6%) zu und zeigten zwischen 13 und 15 Monaten nochmals einen signifikanten Anstieg von 12,8% (sd 7,7%) auf 21,3% (sd 19,9%). *Komplexe*, mehrfach auf- und absteigende Konturen waren insgesamt seltener, nahmen im 5. Monat auf 5,3% (sd 6,2%) und nochmals im 11. Monat auf 8,3% (sd 4,5%) zu.« (S. 64f). Mit anderen Worten: diese Daten stützen keineswegs die Annahme einer Prädominanz einer abfallenden melodischen Kontur in den frühkindlichen Vokalisationen, sondern deuten eher auf eine melodische Vielfältigkeit kindlicher Äußerungen. Zudem zeigt sich hier auch eine beträchtliche interindividuelle Varianz, die Papoušek nicht nur auf individuelle Unterschiede im Entwicklungstempo zurückführt, »sondern auch auf die Kürze der Aufnahmezeit, in der die Kinder nicht immer in gleichem Maße vokalisationsbereit waren und daher möglicherweise nicht ihr gesamtes Repertoire zur Geltung kam.« (S. 68). Etwas anderes ist in diesem Zusammenhang ebenfalls wichtig, nämlich der kommunikative Kontext, in dem die Vokalisationen von Kind und Mutter auftreten. Papoušek schreibt dazu: »In spontanen Interaktionen mit ihren 2-monatigen Säuglingen passen die Mütter die Wahl ihrer melodischen Konturen zwar auch dem kindlichen Befindlichkeitszustand und seinem stimmlichen Ausdruck an (...). Der engste Zusammenhang findet sich jedoch zwischen den einzelnen prototypischen Melodien und dem kontextuellen Rahmen der intuitiven elterlichen Fürsorge (...). Mütter wählen dem Kuckucksruf vergleichbare Rufkonturen, wenn sie sich um Blickkontakt mit dem Kind bemühen (...). Sie benutzen bevorzugt steigende Melodien, wenn

sie die Aufmerksamkeit oder einen Beitrag zum Dialog anzuregen suchen (...). Sie benutzen niederfrequente, langsam fallende Melodien, um einen übererregten oder verärgerten Säugling zu beruhigen (...). Sie belohnen ein Lächeln, angenehme Laute oder andere erwünschte Verhaltensformen mit kontingenten fallenden oder steigend-fallenden Melodien« (S. 132f; vgl. auch S. 149). Das heißt, daß diese prototypischen mütterlichen Melodien mit kommunikativ-emotionalen Bedeutungen verbunden sind, die der Säugling bereits früh erlernt. Diese prototypischen Melodien sind in unterschiedlichsten Kulturen anzutreffen. »Eine Hypothese ist, daß die basalen Melodien der Ammensprache mit intrinsischen Funktionen oder Bedeutungen ausgestattet sind, die sich wie die erregenden, beruhigenden oder beglückenden Wirkungen der Musik unmittelbar auf die Befindlichkeit des kindlichen Organismus auswirken. Eine alternative Hypothese besteht darin, daß die regelmäßige Assoziation von gut abgrenzbaren melodischen Gesten mit den sich alltäglich wiederholenden Interaktionsrahmen die melodischen Konturen mit kontextbezogenen Bedeutungen füllt und sie sekundär zu Trägern basaler Botschaften macht. In beiden Fällen werden die kontextspezifischen melodischen Konturen zu integralen Komponenten der jeweiligen Interaktionsrahmen, die das Kind innerhalb der ersten Monate zu differenzieren, zu konzeptualisieren und zu antizipieren lernt.« (S. 149f).

Obgleich die Autorin primär die vorsprachliche Kommunikation und ihre Bedeutung für den Spracherwerb im Auge hat und die musikalische Entwicklung eher nur am Rande streift, wird an diesen Ausführungen deutlich, daß die Forschungen Papoušeks nicht allein für die musikalische Entwicklungspsychologie, sondern auch für eine Theorie des musikalischen Ausdrucks einen wichtigen Beitrag leisten. Insgesamt stellt das Buch die Summe langjähriger, vielfältiger und intensiver Forschungsarbeit dar, die sehr konzentriert und in klarer Form vermittelt wird. Zu bemängeln, daß das Inhaltsverzeichnis durch die Verwendung der üblichen Ziffern und/oder Buchstaben für die Kennzeichnung der einzelnen Teile, Kapitel und Unterkapitel hätte übersichtlicher gestaltet werden können, wäre vielleicht etwas kleinlich. Dieses Buch ist zweifellos ein wichtiger Beitrag für die Musikpsychologie insgesamt und insbesondere für die Entwicklungspsychologie musikalischer Fähigkeiten unentbehrlich.

Heiner Gembris

**John R. Pierce: The Science of Musical Sound.** Revised Edition. New York: Freeman 1992, 270 S.

An verständlich geschriebenen Einführungen in psychoakustische Phänomene und physikalische Grundlagen der Musik gibt es bei Studenten und Lehrern einen Bedarf. Der Autor Pierce, zusammen mit Max Mathews ehemals am *Center for Computer Research in Music and Acoustics* (Stanford) tätig, reagiert auf dieses Informationsbedürfnis, indem er hier die zweite, überarbeitete Auflage seines zuerst 1983 erschienenen Lehrbuches vorlegt. Die erste Auflage war bereits Grundlage für die deutsche Übersetzung, die unter dem Titel »Klang – Musik mit den Ohren der Physik« im Spektrum Verlag (Heidelberg 1985) erschien. Die inhaltliche Struktur ist in der neuen Auflage fast gleichgeblieben, außer daß Pierce drei Kapitel aktualisiert bzw. neu geschrieben hat. Diese Kapitel behandeln Themen, die durch die rasante Entwicklung der Digitaltechnik zwischen 1983 und 1992 für die Computermusik große Veränderungen gebracht haben. Hierzu gehört auch ein Anhang über den MIDI-Standard. Der Autor sieht die wichtigste Rolle des Computers als Mittel zur Synthetisierung neuer Klänge und als handwerkliches Instrumentarium für Komponisten der Computermusik. Den Computer als »Komposi-



tionsautomaten« einzusetzen (wie beispielsweise in der berühmt gewordenen Illiac Suite von L. A. Hiller) habe sich dagegen als wenig ergiebig erwiesen.

Natürlich müssen in einem naturwissenschaftlich orientierten Buch über Musik auch die Begriffe »Periode«, »Tonhöhe« und »Schwingung« abgehandelt werden. Dies geschieht hier in didaktisch hervorragender Weise, da zahlreiche anschauliche Grafiken und nur wenige Formeln verwendet werden. Gleichzeitig erhält der Leser einen Überblick über die Entwicklung der entsprechenden Meßinstrumente, deren Darstellung von Helmholtz' Resonatoren bis zum digitalen Spektrumanalysator reicht. Erfreulich – und für die meisten psychoakustischen Abhandlungen ungewöhnlich – ist, daß die dargestellten Phänomene meistens auf eine in der Musikgeschichte erfolgte Anwendung durch Komponisten bezogen werden: So sind die Cluster in Ives' Concord Sonata als kompositorische Assoziation an Glockenklänge (mit ihrem unharmonischen Spektrum) gedacht (S. 77). Auch hat der Autor eine erstaunlich weite musiktheoretische Perspektive, die dem Buch den Eindruck eines bloßen Physikalismus nimmt. Rameaus Theorie der Basse fondamentale wird so sinnvoll in Beziehung gesetzt zu Schoutens Residualtontheorie (Kapitel 6). Aber auch technikgeschichtlich Interessierte (wie der Rezensent) kommen auf ihre Kosten und können z. B. sehen, welche Ausrüstung und Aufstellung der Lautsprecher in der ersten Rundfunkübertragung eines großen Orchesters im Jahre 1933 verwendet wurde (Kapitel 12).

Am letzten Kapitel »Perception, Illusion, and Effect« wird deutlich, daß Bücher mit dieser Thematik ohne Klangbeispiele abstrakt bleiben müssen. Dies ist jedoch heutzutage vermeidbar: Wie auch beim Buch von Hellbrück (s. die Rezension in diesem Band) ist der Besitz der zwei CDs Auditory Demonstrations (für ca. 30 US \$ erhältlich über die Acoustical Society of America, 500 Sunnyside Blvd., Woodbury, NY 11797) für alle an dieser Thematik Interessierten absolut zwingend. Hier wäre ein Hinweis des Autors (wie bei dem Buch von Hellbrück) hilfreich gewesen. Erst damit kann sich die Begeisterung des Autors für die hinter der erklingenden Musik verborgenen Wahrnehmungsgesetze auf den Hörer übertragen.

Mit dieser Ergänzung kann das Buch allen an Psychoakustik Interessierten als einführende Lektüre empfohlen werden – am besten in Verbindung mit der deutschen Übersetzung der ersten Auflage. Hierdurch hat man gleichzeitig ein Speziallexikon für die oftmals nur schwer auffindig zu machenden Fachtermini zur Verfügung. Für diejenigen, die nicht den neuesten Stand (1992) der Audiotechnik wissen müssen, ist die deutsche Erstauflage immer noch völlig ausreichend. Hervorzuheben ist die sorgfältige Illustration des Buches mit zahlreichen Photos prominenter Forscher. Der Preis von 20 US \$ ist mehr als angemessen, das Buch sehr zu empfehlen.

Reinhard Kopiez

**Wolfgang Prinz & Bruce Bridgeman (Hrsg.): Wahrnehmung – Enzyklopädie der Psychologie, Kognition Bd. 1.** Göttingen: Hogrefe (1994).

Lange hatte man nichts mehr gehört vom Projekt der »Enzyklopädie der Psychologie«. Vermutlich haben die Investitionsanstrengungen in den neuen Bundesländern auch bei Hogrefe Projekte blockiert. 1994 sind mehrere neue Bände erschienen, unter anderem der lang ersehnte Band über Wahrnehmung, den alle empirisch und theoretisch arbeitenden Musikpsychologen und Musikpsychologinnen zur Kenntnis nehmen sollten.

Das Buch trägt den deutlichen Stempel des ersten Herausgebers Wolfgang Prinz: Die Hälfte der 18 Beiträge wurden von Prinz, seinen aktuellen Mitarbeitern in München oder ehemaligen Mitarbeitern in Deutschland geschrieben. Das verschafft dem

Band eine große Geschlossenheit in der theoretischen Konzeption. Die andere Hälfte der Beiträge wurde von qualifizierten amerikanischen Vertretern verfaßt. Das gewährleistet den internationalen Zuschnitt der Konzeption.

Die meisten Beiträge befassen sich mit der visuellen Wahrnehmung. Nur ein Artikel bezieht sich auf die Hörwahrnehmung. Damit spiegelt der neue Band der Enzyklopädie im großen und ganzen die Forschungsaktivitäten im Wahrnehmungsbereich wider. Wer im auditiven Bereich Wahrnehmungsforschung betreibt, ist somit leider vielfach auf Analogieschlüsse angewiesen. Befriedigend ist die Gewichtung im Buch nicht, da es durchaus hochqualifizierte Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen gäbe, die sich mit auditiver Wahrnehmung beschäftigen (vgl. die Autoren in Carterette & Friedman, 1978). Die Herausgeber des Bandes zur Wahrnehmung beschäftigen sich mit der aktuellen Lage der Forschung und versäumen es, richtungsweisend zu sein.

Der einzige Beitrag zur auditiven Wahrnehmung stammt von Diana Deutsch, der angesehenen Gründerin und Herausgeberin der Zeitschrift »Music Perception«. Positiv bewerte ich an ihrem Beitrag, daß musikpsychologische Arbeiten vor dem Hintergrund der Gestalttheorie aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts diskutiert werden. Diese aktuelle Tendenz des Rückbezugs auf die Berliner Schule (Wertheimer, Köhler, Metzger) ist auch in der Kognitiven Psychologie zu registrieren (vgl. Scheerer, 1994). Ausführlich werden die wichtigen Arbeiten zur Gestalterkennung, Mustererkennung, zu hierarchischer Enkodierung und zu »illusionären« Erscheinungen der Wahrnehmung zusammengefaßt.

Leider repräsentiert Diana Deutsch keineswegs den Stand der Forschung zur auditiven Wahrnehmung. Ihr Artikel ist sehr stark auf die eigenen Forschungsarbeiten zentriert. Die ebenfalls bahnbrechenden Arbeiten von Krumhansl, Bharucha und ihren Mitarbeitern fehlen völlig. Howell, Cross und West mit ihren grundlegenden Arbeiten sind nicht erwähnt. Selbst Bregmans wichtiges Konzept von der auditiven Umweltwahrnehmung erscheint nur in einem Nebensatz (Bregman, 1990). Der Artikel von Diana Deutsch ist deshalb bestenfalls als angenehme Ergänzung der Bücher von Krumhansl (1990) und McAdams & Bigand (1993) anzusehen. Schade, daß die Herausgeber Prinz und Bridgeman die Chance verpaßt haben, weitere Musikpsychologen in ihre Konzeption aufzunehmen.

Wenngleich der Band zur Wahrnehmung nicht die Ansprüche von Musikpsychologen erfüllt, so sollte man doch darauf drängen, daß die Bände der Enzyklopädie zur Wahrnehmung als Übersichtswerk in die Institutsbibliothek integriert werden (bis Ende 1995 sind 8 Bände vorgesehen). Ein privates Exemplar wird man sich angesichts der hohen Preise (268,- DM für den 1. Band) nicht gönnen wollen.

Herbert Bruhn

#### Literatur

- Bregman, A. S. (1990). Auditory scene analysis. Cambridge: MIT Press.  
Carterette, E. C. & Friedman, M. P. (Hrsg.) (1978). Handbook of perception (Band IV). New York: Academic Press.  
Howell, P., West, R. & Cross, I. (Hrsg., (1991). Representing musical structure. London: Academic Press.  
Krumhansl, C. (1990). Cognitive foundations of musical pitch. New York: Oxford University Press.  
McAdams, S. & Bigand, E. (Hrsg.) (1993). Thinking in sound. The cognitive psychology of human audition. Oxford: Clarendon Press.  
Scheerer, E. (1994). Geist und Gehirn: Die Aktualität des psychoneuralen Isomorphismus. Referat auf dem 39. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie. (Abstracts Bd. II, S. 615 f). Göttingen: Hogrefe.

**Juan G. Roederer: The Physics and Psychophysics of Music**, 3rd edition. New York, Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag, 219 S.

Das Buch von Roederer ist in der zweiten Auflage auch in deutsch erschienen und bei uns weit verbreitet. Ich spreche im folgenden darum nur Dinge an, die die dritte Auflage von der zweiten unterscheiden.

Das einführende Kapitel definiert Neuropsychologie als neues Fachgebiet, zu dem Roederers Buch zusätzlich informieren soll. Und in der Tat sind die meisten Erweiterungen, die die dritte Auflage erfahren hat, inhaltlich in der Neuropsychologie angesiedelt. Roederer umreißt die Disziplin so: »Neuropsychologie versucht, eine biologische, quantitative, systemische Wissensgrundlage bereitzustellen zum Verständnis geistiger Erfahrungen und zum Verständnis von Verhalten« (S. 10). Diese Definition ist weitherzig. Und mit ebenso großer Geste erklärt Roederer dann im hinzugefügten Unterkapitel 4.10 das Gehirn, ohne allerdings allzuvielen Details preiszugeben. Auf die Frage, wie zum Beispiel die Resonanzmaxima, die ein komplexer Ton auf der Basilar membran hervorruft, neuronal verarbeitet werden, erfährt der Leser, das geschehe durch Merkmalsintegration. Und: »Diese Aktivität involviert auch geometrische und topologische Transformationen« (S. 157). Aha. Wer auch nach eingehender Prüfung solch wohlklingender Antwort keinen Informationsgewinn verspürt, dem fehlt ein Physikstudium. Wenn man neuronale Prozesse verstehen will, »braucht man Kenntnis von Verteilungsfunktionen und ihren Transformationen, von nicht-linearen Prozessen, von kooperativen Prozessen und Chaos-Theorie, wie sie ein Physiker besitzt« (S. 159). Zum Glück ist Roederer Physiker.

Das Schriftbild ist ein wenig größer als in der zweiten Auflage und jedes Kapitel ziert jetzt ein sinnreiches Zitat. Manche kleinen Fehler der zweiten Auflage sind korrigiert. Nach wie vor stört Roederers reichlicher Gebrauch des Ausrufezeichens.

Roederers Buch ist eine gut verständliche Einführung in die Psychoakustik. Die dritte Auflage ist vor allem um einige Spekulationen reicher als die zweite. Der Tatsachenanteil hat sich dagegen wenig verändert. Willkommen sind die neuen Informationen zur Physiologie des Innenohres. Nur, wer Roederers zweite Auflage schon besitzt und zur Physiologie des Innenohres den Stand der Erkenntnis einsehen möchte, sollte statt zur dritten Auflage von Roederer gleich zum Titel »Hören« von Hans-Peter Zenner greifen, erschienen 1994 im Georg Thieme Verlag.

Johannes Barkowsky

**Barbara Schneidermann: Confident Music Performance: The Art of Preparing**. Saint Louis: MMB Music, Inc. 1991. 160 S.

Der Umgang mit Auftrittsangst ist ein Thema, das seit den 80er Jahren immer mehr Musiker und Psychologen beschäftigt. Daß erfolgreiches Auftreten anhand eines Vorbereitungsprogramms erlernbar ist, zeigt Barbara Schneidermann in anregender Art in diesem Band. Das Buch wendet sich an ein breites Publikum, wozu professionelle Musiker, Musiklehrer, Amateure, Musikstudenten und Eltern gehören. In einfach lesbarer, populärer Schreibweise erklärt die Autorin – die selbst Pianistin und Pädagogin ist – ihre Erfahrungen auf dem Weg zu streßfreierem, erfüllendem Auftreten. Im ersten Kapitel wird ein Überblick über das Arbeitsprogramm gegeben. Praktisch zusammengefaßt erscheint hier auch eine kleine Bibliographie der populären Werke zum Thema. Ab Kapitel 2 beginnt die genaue Beschreibung des Vorbereitungsprozesses. Er beginnt mit der Frage, warum man Musik macht und was Auftreten in diesem Zusammenhang be-

deutet. Die Autorin streicht hier besonders die gebende Komponente des Künstlers heraus: jeder Auftritt sollte als Geschenk an das Publikum gesehen werden. Geben als positive Alternative zu nie erreichbarer Perfektion sollte auch schon das Ziel im Untergrund sein. Als Grundlage dazu sieht die Autorin die Arbeit an der inneren Balance. Neben körperlichen Entspannungsübungen rät sie, während des Musizierens aufkommende Gedanken in Form eines Tagebuchs festzuhalten, um sich über die Einstellung zur Musik, zum Instrument und zum Auftreten klarzuwerden. Dazu gehört auch die Aufarbeitung der eigenen musikalischen Vorgeschichte, mit allen schmerzhaften Momenten. Wie man richtig übt, ist Inhalt des darauffolgenden Kapitels, das etwas zu umfangreich gestaltet wurde. Abgeschmackt klingen hier die technischen Anweisungen, die jeder mittelmäßige Klavierlehrer sowieso in seinem Repertoire haben sollte. Interessant sind sicherlich die Erkenntnisse aus Angst- und Streßforschung, die für Musiker verständlich erklärt werden. Hier fließen unter anderem auch Techniken aus der Verhaltenstherapie ein, die zur Bewältigung von Auftrittsangst angewandt werden. Übungen und Vorstellungshilfen zum entspannten Musizieren werden im nächsten Kapitel vorgestellt. Darauf folgt ein Abschnitt, der den Einfluß von freiem Ausdruckstanz auf den Künstler beschreibt. Die Autorin erzählt darin sehr persönlich ihre Erfahrungen mit dem Tanzen als Mittel, Kommunikationsängste zu bewältigen und dadurch einen entspannteren Kontakt zum Publikum zu gewinnen. Abschließend wiederholt sie noch einmal die einzelnen Punkte Ihres Programms und betont dabei besonders den Wert von guter Planung und ruhiger, ausgewogener Vorbereitung. Das Buch, das sicher vielen engagierten Musiklehrern und Musikern aus der Seele spricht, schließt mit dem Gedanken, daß Auftrittsangst auch positiv, als aufregendes Gefühl, gesehen werden kann.

Christine Reiffenstuhl

**Uwe Seifert: Systematische Musiktheorie und Kognitionswissenschaft. Zur Grundlegung der kognitiven Musikwissenschaft.** (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Hg. M. Vogel, Band 69) Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1993, 458 S.

Der Begriff *Systematische Musiktheorie* wurde 1951 von Walter Wiora geprägt (*Der tonale Logos*, Mf 4, S. 1–35 und 153–175). Er verstand hierunter eine noch zu entwickelnde wissenschaftliche Musiktheorie, die er gegenüber der *dogmatischen* Harmonie- und Kontrapunktlehre (z.B. eines Hugo Riemann) abgrenzte. Das Fundament der zukünftigen Musiktheorie sah Wiora vor allem in der Vergleichenden Musikwissenschaft. Seiferts Arbeit ist dieser Idee einer wissenschaftlichen, erklärenden Musiktheorie gewidmet. Der Autor versucht zu zeigen, daß es bisher zwar zu keiner vollständigen Umsetzung von Wioras programmatischen Vorstellungen gekommen sei, aber in den verschiedensten Forschungsbereichen Ansätze zu erkennen seien, die – bei entsprechender Koordination – zu einer Systematischen Musiktheorie führen können. Diese sieht Seifert im Unterschied zu Wiora in der Kognitionswissenschaft verankert, und er spricht daher auch von kognitiver Musikwissenschaft: *Es dürfte anzunehmen sein, daß eine Systematische Musiktheorie, die von der Musiktheorie ausgehend in enger Beziehung zur psychologischen und neuropsychologischen Forschung steht, sich vornehmlich im Programm der Kognitionswissenschaft entwickeln läßt bzw. derzeit schon entwickelt.* (S. 40)

Ein Hauptteil der Arbeit ist daher eine kritische Bestandsaufnahme zentraler Konzepte kognitionswissenschaftlicher Forschung und deren Übertragung auf musiktheoretische und musikpsychologische Fragestellungen. Aus dieser Analyse werden Forderungen für zukünftige Untersuchungen auf dem Gebiet der kognitiven Musikwissenschaft abgeleitet. Ein wesentliches Ziel sieht Seifert in der Erstellung einer *listening*

*grammar..., die eine Beschreibung dessen darstellt, auf welche Art und Weise ein Hörer bestimmte auditive Stimuli perzipiert.* (S. 371) Die unterschiedlichen Forschungsrichtungen, die zur Erreichung dieses Ziels notwendig seien, klassifiziert Seifert folgendermaßen: a) *Theoretische Musikologie*, b) *Psychomusikologie*, c) *Neuromusikologie*. Der Zusammenhalt dieser Bereiche sei gewährleistet durch die Forderung nach *Theorienbildung im Rahmen des Berechenbaren und der Computermodellierung*. (S. 368)

Seiferts Buch ist in vier große Abschnitte gegliedert. Nach einer Einführung in die Themenstellung geht es im 2. Abschnitt um *Systematische Musiktheorie & Kognitions-wissenschaft: wissenschaftstheoretische und epistemologische Prolegomena*. Hier werden zunächst grundlegende Mechanismen der neuralen Verarbeitung von Schallereignissen erläutert (vom Gehörsorgan bis zum Cortex), anschließend verschiedene Konzepte der Modellierung solcher Prozesse analysiert, z.B.: aus McCulloch-Pitts-Neuronen bestehende Nervennetze, Konzept des endlichen Automaten, Turingmaschine. Im 3. Abschnitt gibt Seifert eine Übersicht über *Anwendungen kognitionswissenschaftlichen Denkens in der Musikforschung*. In Unterabschnitten werden hier verschiedene Grammatiken zur Repräsentation musikalischer Strukturen analysiert, z. B. Chr. Lischkas Graphgrammatik zur Formalisierung der Riemannschen Theorie harmonischer Funktionen und M. Steedmans Grammatik zur Beschreibung von Blues-Schemata, anschließend Forschungen aus dem Bereich der sog. Künstlichen Intelligenz mittels der Computersprachen LISP und PROLOG und schließlich die Nachbildung von Teilbereichen der Musikwahrnehmung durch neurale Netzwerke. Im 4. Abschnitt gibt Seifert eine zusammenfassende Schlußbetrachtung und eröffnet Perspektiven für zukünftige Untersuchungen.

Seiferts Überblick über den aktuellen Stand der Forschung ist beeindruckend, denn er basiert auf detaillierten Kenntnissen von Untersuchungen aus den verschiedensten Bereichen. Dies wird in den kritischen Analysen einzelner informationstheoretischer Konzepte wie z.B. dem des endlichen Automaten und in den Vergleichen verschiedener Modelle deutlich. Seiferts Kritik richtet sich vor allem gegen Ansätze, die bei der Betrachtung des Menschen als informationsverarbeitendem System und der Analogiebildung zur Informationsverarbeitung durch Computer die Frage nach der psychologischen Relevanz des Modells aus den Augen verlieren. *Wesentlich für kognitions-wissenschaftliche Untersuchungen ist es, sich ... zu verdeutlichen, daß nicht anthropomorphe Fragestellungen wie »Könnten Computer denken?« oder »Könnten Computer komponieren?« u.ä. von Interesse sind, da sie nicht den Kern des Problems treffen. Es stellt sich vielmehr die Frage: Inwiefern ist es gerechtfertigt, den Menschen bzw. sein Verhalten als (abstrakten) Automaten zu betrachten? Der Computer ist nichts anderes als eine Metapher und ein Hilfsmittel zur Überprüfung von Hypothesen über interne mentale Repräsentationen sowie der auf ihnen stattfindenden Berechnungen mittels Simulation.* (S. 172) Vor diesem Hintergrund ist allerdings die sehr kritische Haltung, die Seifert gegenüber der bisherigen empirischen Forschung zur Musikwahrnehmung und -speicherung einnimmt, nicht verständlich. Er wirft ihr vor, daß sie zwar *Datenmaterial liefert, aber dieses meistens nicht ernsthaft begrifflich-theoretisch durchdringt.* (S. 36) Die Überprüfung der Angemessenheit von Wahrnehmungsmodellen kann aber nur anhand empirischer Daten durchgeführt werden, insofern sind entsprechende Untersuchungen von Relevanz, auch wenn ihre Ergebnisse zunächst nicht als streng formalisierte Aussagen vorliegen.

Seiferts Buch fordert vom Leser einige Vorkenntnisse auf dem Gebiet der Informatik. Zwar ist der Autor bemüht, auch dem nicht vorgebildeten Leser z. B. Konstruktionsprinzipien formaler Sprachen oder Funktionsprinzipien neuraler Netzwerke zu er-

klären, dies ist jedoch bei der Breite des behandelten Stoffes nur in begrenztem Umfang möglich. So bleibt zu wünschen, daß trotz der Schwierigkeiten, die das Buch beim Lesen bereitet, Seiferts Versuch, die Kognitive Musikwissenschaft als wesentlichen Zweig des Faches darzustellen, auf ein breiteres Interesse trifft, als dies bei früheren programmatischen Entwürfen, z. B. Otto E. Laskes, der Fall war und daß sich dieses Gebiet in absehbarer Zeit fest etabliert.

Wolfgang Auhagen

**Reinhard Steinberg (Hg.): Music and the Mind Machine. The Psychophysiology and Psychopathology of the Sense of Music.** New York: Springer 1995, 270 S., Tabellen und Graphiken

Gibt es einen »Sinn« für Musik? Ist dieser Musiksinns irgendwo im Kopf zu lokalisieren und wie ist er charakterisiert? Steht ein Zusammenschluß hirnpfysiologischer und psychologischer Positionen, die Entdeckung pfysiologischer Korrelate zu spezifischen Vorgängen im Denken und in der Wahrnehmung kurz bevor? Öffnet sich der Blick in die »black box«, um sie endlich als »intelligent box« bei der Herstellung von Geistigem aus Materiellem zu erkennen?

Im Sommer 1992 fand in München ein Symposium mit hochrangigen Experten statt, um in einen Dialog über Forschungen auf den Gebieten der Akustik, Mathematik, Neurophysiologie, Psychologie und der Medizin zu treten und den Status quo obiger Fragen zu formulieren. Das Ergebnis liegt nun in einem Tagungsband vor, der sechs- undzwanzig Beiträge enthält, die in vier Kapiteln zusammengefaßt sind.

In einer Reihe von Beiträgen werden Aspekte des musikalischen Ausdrucks im Verhältnis zum musikalischen Verstehen mit unterschiedlichen Methoden vor verschiedenen erkenntnistheoretischen Hintergründen beleuchtet. Neben grundsätzlichen Fragen, inwiefern Hörer aus unterschiedlichen Populationen Ausdrucksgehalte, Klangfarben oder melodische Strukturen zu differenzieren und einzuordnen vermögen, beschäftigen sich weitere Untersuchungen im Bereich musikalischer Kommunikation beispielsweise mit Korrelaten zwischen Mikrostrukturen in der Interpretation und intendiertem Ausdruck bis hin zur Bedeutung visueller Gesten im musikalischen Vortrag. Hiermit verknüpft ist auch die Frage, inwiefern das »Dazutun« des Interpreten systematisch und regelgeleitet ist, was eine Synthese musikalischer Interpretationen ermöglichen könnte. Eine interessante Hypothese der Interpretationsforschung geht dahin, daß sich expressive Absichten wie Trauer, Wut, Freude, Sanftheit und Ernsthaftigkeit in physikalischen Parametern wie Amplitudenverläufen, Artikulation und Änderungen des Timings im Instrumentalspiel systematisch niederschlagen. Weitere Aufsätze widmen sich theoretischen Fragestellungen, wie etwa dem Gehör und dem kognitiven Apparat als einem hochgradig hierarchischen System, den Anfängen der Musikalität im Menschen oder der Anwendung künstlicher neuronaler Netze für die kognitive Musikpsychologie.

Befunde aus der Neuropsychologie verweisen auf eine Dissoziation zwischen Tonhöhe und Rhythmus auf einer gewissen Stufe der neuronalen Verarbeitung. Dabei handelt es sich um indirekte Nachweise anhand von einzelnen Fällen hirngeschädigter Patienten mit sehr speziellen Pathologien. Allerdings könnte sich hier die Aussagekraft solcher Einzelfalluntersuchungen durch Datenbanken ändern, mit deren Hilfe eine systematische Suche nach besonderen Fallcharakteristika möglich ist. Offenbar wird in der Neurophysiologie hiervon bereits Gebrauch gemacht. Dort befindet sich das Methodenrepertoire, angetrieben von der medizinischen Forschung, in einer stetigen Weiterentwicklung. Insbesondere bieten sich immer differenziertere Zugänge zur Erfassung

von Aktivierungen im Gehirn, welche über verschiedene Parameter mit hoher zeitlicher und räumlicher Auflösung beobachtet und ausgewertet werden können. Mit Erfolg arbeiten diese Methoden bereits bei der Untersuchung motorischen Lernens und anderen kognitiven Aufgaben (Musikhören, Komponieren von mehrstimmigen Sätzen). Allerdings existieren durchaus Divergenzen in den methodischen Standards: während an einem Ort noch immer radioaktive Substanzen als Reflektoren von Hirnaktivität in den menschlichen Körper eingebracht werden – die sogenannte SPECT-Technik –, steht an anderem Ort ein ebenbürtiges, prinzipiell unbedenklicheres Verfahren bereit – die sogenannte FMRI-Technik –, die mit ähnlichem Erfolg angewendet werden kann.

Ein Forschungsbereich, auf den der Untertitel des Bandes mit dem Begriff »Psychopathology« verweist, nämlich die Veränderungen der Musikalität bei Menschen mit akuten oder chronischen psychischen Krankheiten, bietet nicht nur einen originellen Zugang zum »Musiksinn«, sondern könnte sich durchaus zu einem tragfähigen Element der psychopathologischen Diagnostik entwickeln. Beziehungen zwischen bestimmten psychischen Erkrankungen und präferiertem musikalischem Tempo sowie die Veränderungen des musikalischen Ausdrucksvermögens vor und nach der Überwindung psychischer Traumata, sind Beispiele aus diesem Ansatz.

Die Beiträge bieten insgesamt ein breites Spektrum an Diskussionsständen in einzelnen Fachdisziplinen, wobei in einigen Bereichen eine Zunahme der Interdisziplinarität zu beobachten ist. Insbesondere der Zusammenschluß zwischen Musik und Medizin scheint zukunftsfruchtig, da Prozesse musikalischer Verarbeitung nahe an der Physiologie des Menschen und seines kognitiven Systems beobachtet werden können und zudem Wirkungen von Musik zahlreiche, wenngleich bisher nur unzureichend verstandene, therapeutische Implikationen enthalten. Allerdings gibt es hier erhebliche Hürden zu überwinden. Beispielsweise vermag die hirnhysiologische Forschung bisher wenig über emotionale und assoziative Vorgänge beim Musikhören zu sagen, geschweige diese von musikimmanentem Denken zu differenzieren.

Kritikpunkte ergeben sich an dieser Publikation durch Oberflächlichkeiten wie eine Anzahl von Druckfehlern und eine vergessene Abbildung im Aufsatz von Irène Deliège. Eher eine Merkwürdigkeit anstatt ein Kritikpunkt ist der Titel des Bandes. Sicherlich war es hier weniger die Absicht, auf die *Mind Machines* anzuspielen, welche als dubiose Entspannungshilfen auf dem Psychotherapiemarkt gewisse Verbreitung gefunden haben, sondern es sollte wohl vielmehr der naturwissenschaftliche und insbesondere technologische Akzent der Publikation hervortreten. Die ungewollte Doppeldeutigkeit des Titels kann jedoch auch als Hinweis auf einen wichtigen Befund des Bandes gedeutet werden, daß sich nämlich der Gegenstand des Unterfangens letztlich einer rationalen oder normativen Fundierung zu entziehen scheint.

Nicht unbeachtet bleiben sollte schließlich der stattliche Preis für diesen Band (DM 128,-, als Paperback!), welcher der erschreckenden Preisentwicklung auf dem Fachbuchmarkt (zumindest in Deutschland) voll und ganz entspricht.

Gunter Kreutz

**Irmtraud Tarr Krüger: Lampenfieber. Ursachen, Wirkung, Therapie.** Stuttgart: Kreuz 1993, 229 S.

I. T. Krüger, die als Konzertorganistin international tätig ist, vermittelt dem Leser aus eigenen Erfahrungen heraus die verschiedenen Ursachen und Auswirkungen von Lampenfieber und stellt mehrere Therapiemöglichkeiten vor. Grundsätzlich bestehe Lampenfieber aus Angst und Vorfriede und sei im Kern die Angst vor dem Leben. Diese

Angst verdichtet sich auf der Bühne, da man in einer Aufführungssituation dem Erwartungsdruck der Umwelt ausgesetzt ist, der – teilweise noch wesentlich perfektionistischer – verinnerlicht wird. Um dem Lampenfieber auf die Spur zu kommen, sei es wichtig, die Zusammenhänge zwischen den Gefühlen und dem Körper zu erkennen. So wird die blockierte Eigenbewegung entdeckt und freigesetzt.

Zunächst werden die psychologischen Hintergründe des Lampenfiebers beleuchtet: Lampenfieber sei Angst vor bestimmten Situationen, die wir als bedrohlich für unsere persönliche Integrität bewerten. Neben diesen äußeren Ursachen gebe es auch innere Ursachen, die in der Persönlichkeitsgeschichte des Individuums zu finden sind.

Um mit dem Lampenfieber umgehen zu können, ist emotionale Differenzierungsarbeit notwendig: Durch die Grundhaltung interessierter Neugier gewinnen wir eine engagierte Distanz zu uns selbst und können das Lampenfieber zulassen. Auf diesem Weg wird ein Prozeß eingeleitet, der mit dem Schritt »Kommen-Lassen« beginnt. Der Schritt »Sein-Lassen« bedeutet die Toleranz gegenüber den eigenen Schwächen. Die Gefühle brauchen nicht mehr durch Fassaden versteckt zu werden, sondern werden akzeptiert, so daß die blockierende Energie in schöpferische Energie verwandelt werden kann. Hier spielt das Prinzip der Polaritäten eine entscheidende Rolle: Unsere innere Stärke entdecken wir, indem wir unsere Verletzlichkeit anerkennen, und gewinnen somit mehr Selbstsicherheit. Wenn man zudem zu der Phase des »Gehen-Lassens« bereit ist, d. h. auf einer gewissen Stufe der Vorbereitung die Kontrolle aufzugeben und sich dem Unbewußten anzuvertrauen, so kann man die Dimension des »höheren Selbst«, eine Art »tiefe Intuition«, erreichen. Dieser Zustand, in dem Darbietung und Darbieter Eins werden, wird auch als »Eureka-Effekt« bezeichnet. Voraussetzung dafür ist eine vollständige und zielgerichtete Vorbereitungsarbeit, mit der wir unser Unbewußtes programmieren. Das Ziel hierbei ist die Annäherung von Angst und Selbstvertrauen. Diese beiden Gefühle bilden eine natürliche Polarität, haben jedoch dieselbe Ursache: die persönliche Hingabe an eine Sache. Bei dem Zusammenfließen von Angst und Selbstvertrauen entsteht Erfüllung. Auf diesem Weg, der zum Kern unseres Selbst führt, entwickelt sich Lampenfieber zur Vorfreude.

Im Schlußteil ihres Buches gibt I. T. Krüger dem Leser praktische Anleitungen zum Umgang mit Lampenfieber. Da Lampenfieber ein ganzheitliches Phänomen ist, das sich auf unsere Gedanken, Gefühle und unseren Körper auswirkt, sind mehrere Bewältigungstechniken ratsam. Das Ziel der Therapien ist, den optimalen Erregungszustand herauszufinden (wissenschaftliche Belegung 1908 durch Yerkes – Dodson). Zum einen ist es möglich, über die Körperebene einen Zugang zum Lampenfieber zu finden, denn bei der Veränderung der Physiologie wird auch unser emotionaler Zustand verändert. Zu diesen Techniken gehören Atem- und Muskelentspannungsübungen. Auch Hara, die Zentrierung in der Körpermitte, ist ein hilfreiches Mittel.

Ein weiterer Ansatzpunkt ist der subjektive Aspekt unserer Gedanken und Gefühle, ein Zugang, der Körper, Geist und Seele integriert. Hier werden drei Hilfsmittel vorgestellt: die gelenkte Imagination (die Schulung unseres geistigen Auges durch Visualisierung), die Affirmation (die bewußte Veränderung unbewußter Anschauungen) und eine Entspannungsreaktion. Auch musiktherapeutische Möglichkeiten werden angesprochen. I. T. Krüger fordert mit diesem Buch den Leser dazu auf, versöhnlicher gegenüber Lampenfieber zu werden, so daß die Angst in etwas Schöpferisches verwandelt und die Energie konstruktiv genutzt werden kann. Dies ist mit Körper- und Kopfarbeit auf dem Weg des Zu-sich-selbst-Kommens, der den Prozeß »Kommen-Lassen«, »Sein-Lassen«, »Gehen-Lassen«, »Los-Lassen« beinhaltet, möglich. Auf diese Weise kann der Mensch ein Bewußtsein seiner Verletzlichkeit und seines Wertes, und somit



Persönlichkeit entwickeln. Es ist nicht Ziel dieses Buches, Lampenfieber als etwas grundsätzlich Schlechtes zu vernichten, denn das Abschaffen von Lampenfieber bedeutet auch den Verlust von einem Stück Menschlichkeit, wie die Autorin schreibt.

Ein Blick in das Literaturverzeichnis zeigt, daß I. T. Krüger sich kaum auf empirische Untersuchungen bezieht. Sie schöpft ihre Erkenntnisse eher aus eigenen Erfahrungen als Konzertorganistin und Therapeutin. Dabei ist es erstaunlich, daß sich viele ihrer Aussagen und praktischen Ratschläge auch von Seiten der Forschung bestätigen lassen. Zum einen sei hier die Vereinbarkeit mit jüngsten Forschungen zur kognitiven Angstverarbeitung im Hinblick auf das Lampenfieber zu nennen: Mit dem Aspekt der »Entwicklung der Angst zur Vorfreude« spricht die Autorin die psychologische Angsthemmung an, mit dem Unterschied, daß sie die zeitliche Antizipation der Angst durch kognitive Prozesse nicht erwähnt. Auch im Bereich der verhaltens-motorischen Angsthemmung stellt sie viele Bewältigungsstrategien vor wie Atemtechniken und andere körperliche Entspannungsübungen. Auch wenn der direkte Bezug zur Lampenfieberforschung fehlt, gibt die Autorin dem Leser praktische Anleitungen zum Umgang mit Lampenfieber. Sie spricht viele Bewältigungsstrategien an und bemüht sich um intensive Erklärungen durch psychoanalytische und philosophische Hintergründe sowie therapeutische Ansätze. Das Buch vermittelt mit seiner anschaulich bildhaften Sprache aus der Praxis gewonnene Erkenntnisse an den im Rampenlicht stehenden Musiker und Redner, der daraus für die Bewältigung seiner Probleme mit dem Lampenfieber einen großen Nutzen ziehen kann.

Anke Petersen

### **Alexander-Long Vinh: Die Wirkungen von Musik in der Fernsehwerbung.**

Dissertation der Hochschule St. Gallen für Wirtschafts-, Rechts- und Sozialwissenschaften, Rosch-Buch, Hallstadt, 1994, 258 S.

Die nun schon zweite wirtschaftswissenschaftliche Dissertation zur Wirkung von Werbemusik knüpft direkt an die zuvor an dieser Stelle besprochene Dissertation von J. Tauchnitz an. Im Gegensatz zu diesem nimmt der Autor jedoch eine Eingrenzung auf die Fernsehwerbung vor. Eine der Zielsetzungen seiner Arbeit ist die Aufdeckung der unterschiedlichen Wirkungen der Werbemusik bei Zielgruppen unterschiedlicher Charakteristika. Zum anderen trägt seine Arbeit vor allem der Tendenz Rechnung, daß zunehmend häufiger im Fernsehen ausgestrahlte Werbespots unterhaltenden und weniger produktbeschreibenden Charakter haben. Die Musik gehört neben Humor zu den wesentlichen unterhaltungsfördernden Elementen. Eine positive Einstellung zum Werbespot soll generiert werden, wobei es offen bleibt, ob sich diese in ein Produktinteresse umwandeln läßt. Zuweilen integrieren die zumeist am Musikvideo orientierten Werbeclips den Auftritt eines bekannten Popstars, von dem man sich eine zusätzliche verkaufsfördernde Wirkung erhofft. Die Aufgabe der Produktinformation muß in solchen Fällen an begleitend eingesetzte andere Werbeträger, wie z. B. Print-Medien, delegiert werden.

Zur Beantwortung seiner Forschungsfragen bediente sich der Verfasser verschiedener methodischer Ansätze. Zunächst führte er eine schriftliche Befragung mit fachkundigen Spezialisten durch – d. h. mit Werbetreibenden und Vertretern von Werbeagenturen, Rundfunk und Fernsehen sowie Komponisten, Musikern und Produzenten in der BR Deutschland, der Schweiz und in den USA. Persönlich durchgeführte Expertengespräche in Frankfurt, San Diego, Los Angeles und New York vertieften den Einblick in die Arbeitsmethoden, Hilfsmittel und Erfolgskriterien der an der Werbe-

musikgestaltung beteiligten Personen. Parallel dazu analysierte Vinh die vorliegenden Ergebnisse empirischer Forschungsarbeiten zum Thema, setzte sie in Beziehung zu Annahmen der befragten Experten und leitete danach Hypothesen und methodische Vorgehensweisen für die eigene experimentelle Untersuchung ab. Diese fand 1992 im Rahmen eines Forschungsprojektes an der University of San Diego in den USA statt.

Die außerordentlich hohen Erwartungen der Praktiker bezüglich der Wirkung von Werbemusik erwiesen sich als ausschließlich auf Praxiserfahrungen und nicht auf experimentellen Untersuchungen basierend. Durch die spezifische Gestaltung musikalischer Parameter wird eine Charakterisierung des beworbenen Produkts angestrebt, während die Ansprache einer spezifischen Zielgruppe zumeist über die Auswahl eines spezifischen Musikstils erfolgen soll. Als wichtig erachtet man die Einbettung in ein Werbekonzept sowie die Berücksichtigung des Programmumfelds. Die Experten erwarten unterstützende, verstärkende und unterhaltende Wirkungen von der Musik. Es ist eine Entscheidung zu treffen zwischen der Verwendung von Musikstücken der relativ preiswerten Musikbibliotheken, den flexibleren Neukompositionen und dem kostenintensiven Kauf der Aufführungsrechte eines bekannten Musikstücks bzw. dessen angepaßten Arrangements.

Im Kapitel zum Stand der Forschung unterscheidet Vinh zwischen der Rolle von Musik in klassischen und neueren Werbewirkungsmodellen. Während erstere aufgrund ihrer kognitiven Ausrichtung von einer eher sekundären Bedeutung der Musik ausgehen, betonen letztere insbesondere deren wichtige Rolle bei geringem Produktinteresse und selektiver Mediennutzung. Als Indikatoren der Werbewirksamkeit untersuchte man bisher die Variablen »Aktivierung«, »Ungestützte Erinnerung«, »Affektiver Eindruck«, »Einstellung« zum Werbespot bzw. zur beworbenen Marke sowie »Kaufintention«. Relativ neu sind die Forschungsansätze, die Involvement oder Alter des Rezipienten als zusätzlich einflußnehmende Variablen berücksichtigen. Der Autor kritisiert zurecht an den bisherigen Studien die nahezu durchgängige Vernachlässigung der Konzeption und visuellen Informationsdichte des Werbespots, der Eigenschaften der Werbemusik, der Musikpräferenzen der Testpersonen sowie der Produktbekanntheit bzw. des -interesses. Außerdem plädiert er für die Durchführung eines Versuchs unter alltagsnahen Bedingungen.

Die vorliegende Untersuchung wurde in Form von Gruppenexperimenten durchgeführt, bei denen jeweils 5–25 Personen sechs von 10 audiovisuellen Werbespots sahen. Vinh differenzierte zwischen zwei Altersgruppen, d. h. 124 jüngeren Personen und 39 Personen über 60 Jahre. Der Verfasser verwendete ausschließlich textarme Originalproduktionen bekannter Markenhersteller, die in ein der jeweiligen Altersgruppe angemessenes Programmumfeld eingebettet waren. Drei den potentiellen Interessen der Altersgruppen entsprechende Spots tauchten doppelt auf. Um die Bedingungen einer normalen Fernsehsituation möglichst gut zu simulieren, klärte man die Testpersonen vorher nicht darüber auf, daß sie an einem Experiment teilnehmen würden. Aus Zeitgründen wurde jede Testperson nur jeweils zu einem pro Gruppe unterschiedlichen Spot genauer befragt. Bei den Werbespots handelte es sich teils um Musik-Unterhaltungs-Werbespots, teils um Produktbeschreibungsspots, wobei letztere z. T. hinsichtlich der Musik manipuliert waren. Bezüglich der Musik-Unterhaltungs-Werbespots wurde bei ähnlichem Produkt zwischen dem Einsatz von bekannten und unbekannten Künstlern unterschieden.

Folgende Ergebnisse lassen sich aufzeigen: Die Beliebtheit der Werbemusik sowie deren Interpretation durch einen bekannten Künstler hat keinen signifikanten Einfluß auf Erinnerungsleistungen und Kaufintentionen. Die ungewohnte Kombination eines

Produkts mit einem Musikstil, der gewöhnlich nicht in Verbindung mit diesem Produkt gebracht wird [z. B. Turnschuhe mit Barockmusik oder Schokolade mit Orffs »Carmina burana«, fällt stärker auf und wird deshalb besser erinnert. Bei jüngeren Rezipienten sind auf diese Weise auch die Kaufintentionen positiv beeinflussbar. Die Dichte an visuell dargestellter Information sowie die Einstellung dazu schränkt die Wirkung ein. Die Daten lassen kaum Rückschlüsse zu auf systematische Zusammenhänge zwischen affektiven Musik-, Werbespot- und Markeneindrücken, die mit dem Eindrucksdifferential erhoben wurden. Bei Musik-Unterhaltungs-Werbespots sind signifikante Einflüsse auf die Erregungsdimension und bei Produktbeschreibungs-Werbespots auf die Valenz- und Potenzdimension des Markeneindrucks bei jüngeren Rezipienten nachweisbar. Für ältere Personengruppen sind möglicherweise kognitive Inhalte bedeutungsvoller. Beliebte Werbemusik führt zu positiverer Einstellung zu einem Musik-Unterhaltungs-Werbespot und zur Marke, sofern die Rezipienten mit dem Produkt wohlvertraut sind und kein explizites Desinteresse zeigen. Bei Produktbeschreibungs-Werbespots ist die Einstellung zur visuellen Werbespotkomponente bedeutungsvoll, allerdings gilt dies weniger für ältere Personen. Der Einsatz verschiedener Musikstücke ermöglicht bei Produktbeschreibungs-Werbespots eine unterschiedliche Beeinflussung der Kaufintentionen.

Einige kritische Anmerkungen seien noch in bezug auf die ansonsten sehr anregende Arbeit erlaubt: Der Expertenfragebogen läßt der Beantwortung wenig Freiheiten und generiert auf diese Weise möglicherweise Einschätzungen, die zudem häufig Allgemeinplätze sind. Bei der Befragung der Testpersonen nach ihren Musikpräferenzen sind die Stile der Rock- und Popmusik vergleichsweise differenziert vertreten, was allerdings in keinsten Weise bezüglich der »klassischen« Musik [»choral music«, »opera«, »symphonic music«] oder des Jazz [»classic jazz«, »free jazz«] behauptet werden kann. Insbesondere über die Nennung von Miles Davis und Herbie Hancock als typische Vertreter des »free jazz« darf man verwundert sein. Weitergehende musikalische Vorerfahrung erfaßt allein die Frage »Do you play a music instrument?«. Leider bietet die Dissertation an keiner Stelle Einblicke in die Rohdatenstruktur. Zum Teil vermittelt die Datenaufnahme einen nachlässigen Eindruck: So fehlen bei einigen Versuchspersonen die Altersangaben, oder diese beschränken sich auf wenig aussagekräftige Intervalle [z. B. 1–11 Jahre]. Ferner ist es fraglich, ob die Testpersonen, die zunächst den Gesamteindruck eines Spots beurteilen sollten, im Anschluß daran noch in der Lage waren, Bild und Musik getrennt voneinander einzuschätzen. Insgesamt wurden zu wenig Versuchspersonen befragt, um die wohl zum Teil recht hohen Datenausfälle zu kompensieren, so daß die Zellbesetzung für statistische Tests häufig nicht ausreicht. Erstaunlicherweise greift der Verfasser nicht auf Ergebnisse der Filmmusikwirkungsforschung zurück, wodurch einige Defizite seines Forschungsdesigns hätten vermieden werden können. So berücksichtigt er z. B. nicht den Umstand, inwieweit affektive Bildeindrücke vorliegen, die stärker als musikalische sind. Leider thematisiert der Verfasser nicht die Werbewirkung für die entsprechende Musik bzw. die Einstellungsänderung zu dieser nach Verwendung in einem Fernsehwerbespot, was besonders in Hinblick auf Orffs »Carmina burana« interessant gewesen wäre. Möglicherweise ist die Werbewirkung für die Musik größer gewesen als für das entsprechende Produkt. Dies könnte ein Ansatzpunkt für weitere Forschung bilden.

Claudia Bullerjahn