

## Bücher

**W. Jay Dowling & Dane L. Harwood: Music Cognition.** Orlando: Academic Press 1986. 258 S. Mit Tonkassette.

Dem Titel nach nur ein Buch über »musikalische Wahrnehmung«, von der erklärten Konzeption her eines über die »kognitiven« Informationsverarbeitungsprozesse musikalischer Reize, ist das, was die beiden Autoren vorgelegt haben, insgesamt doch etwas mehr, wenngleich keine umfassende Musikpsychologie. Das Buch ist voraussetzungslos konzipiert, verlangt keine musiktheoretischen oder psychologischen (methodischen) Vorkenntnisse, ja, daß einer die »Fünfte«, die etwas zu häufig bemüht wird, noch nicht kenne, wird berücksichtigt und ein entsprechender Rat gegeben. Ein ganz entscheidender Vorzug dieses didaktisch ungewöhnlich geschickt geschriebenen Buches ist die mitgelieferte Tonkassette mit zahlreichen sehr gut demonstrierenden Klangbeispielen. Es sei jedoch nicht verschwiegen, daß einige dieser Beispiele (Haydn 6f, Bach 6g) hinsichtlich Besetzung und Tempo musikalisch nur als unerträglich einzustufen sind. Die Autoren beschreiben in den ersten Kapiteln die wichtigsten Klangeigenschaften, die Funktionsweisen des Ohrs, die Fähigkeit zum Richtungshören sowie spezifische Merkmale der Klangfarbe und das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz, wobei die eher »musikalischen« Aspekte der letztgenannten Problematik nur im Ansatz deutlich werden. Die absichtliche Nichtberücksichtigung der mel-Skala (S. 105) scheint die psychologische Komplexität des Tonhöhenphänomens jedoch unnötig zu vereinfachen. Die durchaus eigenständige Vorgehensweise der Autoren wird deutlicher in der Darstellung von Skalen und Temperaturen, wobei der kulturvergleichende Ansatz vor eurozentrischer Einseitigkeit bewahrt. Herzstück sind sicherlich die beiden Melodiekapitel, in denen – auch gestützt auf die zahlreichen Untersuchungen von Dowling selbst – ein recht schlüssiges Bild der Wahrnehmung, Organisa-

tion und Speicherung melodischer Strukturen entworfen wird. Vergleichbar zahlreiche Untersuchungen zu Rhythmus und Tempo, die in der Wahrnehmung eine dominantere Rolle spielen als die Melodik, liegen bisher nicht vor; trotzdem gelingt es den Autoren auch hier, die wichtigsten empirischen Befunde anschaulich und einleuchtend darzustellen, wenngleich der Dualismus von ontologischer und virtueller Zeit mich nicht überzeugt hat. Hier wie auch in anderen Kapiteln ist der häufige Rekurs auf kulturvergleichende und entwicklungspsychologische Daten sehr wichtig, um die Aussagen in einen größeren Kontext zu stellen. Die beiden letzten Kapitel über »Emotion and Meaning« und »Cultural Contexts of Musical Experience« sind sicherlich dem Bedürfnis entsprungen, nicht »nur« über Wahrnehmung zu schreiben, sondern den Prozeß des Musikerlebens wie auch die soziale Bedingtheit musikalischer Ereignisse mit zu berücksichtigen. Auch hier findet man eine Reihe neuartiger Überlegungen, ein klares Gliederungskonzept sowie einen recht gut resümierenden Schluß. Trotzdem wird hier nicht die ganze Bandbreite der Diskussion wiedergegeben, und die sehr ausgeprägte Orientierung an Peirce und Mandler erscheint nicht immer zwingend.

Dowling und Harwood haben ein faszinierend klar geschriebenes Buch vorgelegt, das man gern zur studentischen Pflichtlektüre machen möchte. Daß der differentielle Aspekt insgesamt zu wenig reflektiert wird, spiegelt auch gängige Forschungspraxis wider.

Klaus-Ernst Behne

**Peter Faltn: Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache.** Hrsg. von Christa Nauck-Börner. Band 1 der Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. Aachen: Rader Verlag 1985. 207 S.

Der 1981 im Alter von 41 Jahren allzu früh verstorbene Peter Faltn hat auf eine ihm eigene, glückliche Weise ästhetische Reflexion und Vorgehensweisen der experimentellen Psychologie miteinander

verknüpft. In die vorliegende Arbeit sind zwar mehrere psychologische Experimente eingebunden, gleichwohl wird eindeutig ein Akzent gesetzt auf die theoretische Reflexion ästhetischer Erfahrungen. Für Faltins Ästhetik war Ludwig Wittgenstein großes, anregendes Vorbild. Diese Semiotik der Musik ist der konsequente und – wie ich meine – gelungene Versuch, Wittgensteins im wesentlichen auf Sprache bezogenen Ausführungen unter den besonderen Bedingungen der Musik und musikalischer Zeichen neu zu denken. Ausgangspunkt ist das Problem der Bedeutung und der Eigenart ästhetischer Zeichen. Im gegebenen sozio-kulturellen Kontext hilft die Pragmatik einer musikalischen Semantik auf die Beine. Erst die Wahrnehmung syntaktischer Beziehungen und der in der Musik enthaltenen Intentionen schafft die Voraussetzungen dafür, Bedeutungen zu erfassen. Gefühle (und eine darauf fixierte Psychologie) leiten in die Irre. Faltin: »Es muß eine Idee geben, eine Vorstellung davon, wie die ungestaltete Klangmasse Gestalt, d.h. Form erlangt. Und diese Form ist die hörbare Form der Idee. Die Form eines musikalischen Zeichens, seine Morphologie, ist also die tönende Substanz, die in der Form des Zeichens erscheint. Musik kann nicht ohne Bedeutung sein, weil sie notwendig die Bedeutung der Idee hat, die in ihr tönt.« (S. 188)

Sprachähnlichkeit der Musik erschöpft sich in der Tatsache, daß etwas vermittelt wird. Darüber hinaus stoßen wir statt auf Gemeinsamkeiten auf prinzipielle Unterschiede. Denn »der Unterschied zwischen Musik und verbaler Sprache ... ist bedeutsamer als ihre nicht zu leugnende Ähnlichkeit im Hinblick darauf, daß sie beide vermitteln.« (S. 190)

Faltins Überlegungen gipfeln in einer Auseinandersetzung mit Adornos 1963 veröffentlichtem Fragment über Musik und Sprache; sie läuft auf eine einleuchtende Klärung der darin angesprochenen Paradoxie hinaus: »Musik ist sprachähnlich ... Aber Musik ist nicht Sprache.« Dazu Faltin: »Diskursive Sprache vermittelt Begriffe, Musik vermittelt musikalische Ideen, Vorstellungen, Gedanken. Sprache erfüllt die diskursive Funktion, indem man sie versteht; Musik erfüllt die ästhetische Funktion, indem man sie vollzieht ...

Sprache dient dem Diskurs und dem Erkennen der Welt; Musik ist zum Hören bestimmt, sie will gefallen. Sprache zielt auf Denken und Handeln; Musik berührt die ästhetische Dimension des Menschen. Sprache vermittelt das Wahre und Gute, die Künste das Schöne. Sprache macht gebildet und klug; Musik macht betroffen und glücklich.« (S. 190) – Wer vermag sich der inneren Logik, ja auch der anregenden Schönheit dieser Gedankenführung zu entziehen?

Es ist ein Verdienst Christa Nauck-Börners, den weitgehend fertiggestellten Text einfühlsam redigiert und zum Druck gebracht zu haben.

Günter Kleinen

**Heiner Gembris: Musikhören und Entspannung.** Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft, Band 8, Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1985. 356 S.

Kein Zweifel: Gembris ist ein Zweifler. Es hätte niemanden gewundert, wenn er den Satz ›Musik entspannt‹ an den Anfang seiner Dissertation gestellt und dafür diesen oder jenen Beleg erbracht hätte. Gembris läßt sich jedoch nur durch empirische Daten davon überzeugen, daß unsere Zeitgenossen tatsächlich Musik zur Entspannung benutzen.

Natürlich kann man sagen: ›Das hätte ich auch ohne Daten gewußt‹ und mag den Sinn dieses Aufwandes bezweifeln. Aber: Gewöhnlich wird ja auch geglaubt, daß man Entspannung durch langsame, nicht zu komplizierte, leise Musik erreicht. In einer Befragung findet Gembris aber, daß sich vor allem Jugendliche bei sehr lauter Musik entspannen. Wie soll das zusammenpassen, wo doch viele eine große Lautstärke für den Störenfried Nummer 1 halten? Es kommt jedoch noch schlimmer: 25% seiner Befragten benutzen ein und dasselbe Musikstück sowohl zur Entspannung als auch zur Aktivierung! Man sieht leicht, daß die lieb gewordenen Vorstellungen zu einfach sind – Musik ist kein Entspannungsautomat.

Auch die Klassifikation in *sedative* und *stimulierende* Musik ist nicht so einfach, wenn man zur Kenntnis nehmen muß, daß dieselbe

Musik (oder auf gut psychologisch: der identische physikalische Stimulus) – den unterschiedlichen Zwecken entsprechend – ganz verschiedene Wirkungen hat.

Nach diesem Auftakt spannt Gembris nun einen weiten Bogen. Da deutlich geworden ist, daß die Wirkung von Musik nicht bloß auf ihre Eigenschaften zurückgeführt werden kann, vermutet er, es könne mit dem »Anhören« (S. 18) der Musik zusammenhängen. Dieses Anhören wird nun nach verschiedenen Seiten hin verfolgt, von der physiologischen Grundlage über die Situation, in denen Musik gehört wird, bis zum gesellschaftlichen Kontext. Zu all diesen Bereichen wurde viel Literatur zusammengetragen und auf ihren Aussagewert durchleuchtet.

Ein zweites großes Gebiet stellen die Vorgänge des Entspannens dar, die ebenfalls unter verschiedenen Aspekten referiert werden. In diesen Teilen des Buches hatte ich manchmal den Eindruck, eine klinisch-psychologische Arbeit vor mir zu haben, was aber kein Einwand ist, denn die Zielrichtung ist auf die Verwendung von Musik in der Therapie eingestimmt. Zur angstlösenden und entspannenden Wirkung kann man sich hier gut informieren, auch wenn man kein Musiktherapeut ist oder werden will; hier wirkt das Buch »fast wie ein kleines Lehrbuch« – wie Helga de la Motte-Haber im Vorwort schreibt.

Nach soviel Überblick führt Gembris nun ein eigenes Modell über den Zusammenhang von Musikhören und Entspannung vor, in dessen Mittelpunkt die »Umschaltung der Aufmerksamkeit« durch Musik steht. Dies beinhaltet zwei Vorgänge: a) Hinwendung der Aufmerksamkeit auf die Musik, b) Veränderung der Bewußtseins- und Wahrnehmungsinhalte. Leider ist dieses Modell weder bewiesen noch wird es empirisch geprüft, aber es kann die Zusammenhänge zwischen Musikhören und Entspannung gut formalisieren und vermittelt einen Eindruck von der Komplexität des Problems.

Experimentell untersucht wird stattdessen ein zweites Modell, das sich ausschließlich auf die Spannungsreduktion durch Musik bezieht. Zwei biologische Zustände werden unterschieden: hohe und niedrige Aktivierung. Gembris' Modell sagt voraus, daß eine Person

mit hoher Aktivierung zunächst schnelle Musik auswählt, die die bereits vorhandene Aktivierung noch steigert, und nach Überschreitung eines Maximums folgt ein Erregungsniveau, das die Auswahl langsamer Musik wahrscheinlich werden läßt, die wiederum ein weiteres Absinken der Aktivierung bewirkt. Im Falle niedriger Ausgangsaktivierung wird ausschließlich langsame Musik zur Entspannung verwendet. Gembris untersucht jedoch nicht dieses ›Musikauswahlverhalten‹, sondern nur die Wirkungen von langsamer und schneller Musik bei unterschiedlichen Aktivierungszuständen. Im einzelnen prüft er folgende Hypothesen: Reaktionen auf Musik hängen von der Ausgangsaktivierung der Person ab; schnelle und langsame Musik haben unterschiedliche Spannungseffekte zur Folge; es existieren Wechselwirkungen zwischen musikalischem Tempo und Ausgangsaktivierungen.

Versuchsaufbau, Durchführung und Auswertung werden klar und nachvollziehbar geschildert. Auch der methodisch-statistisch weniger interessierte Leser kann sich anhand von Tabellen und Abbildungen gut über bedeutsame und nicht-bedeutsame Unterschiede informieren. In einer Schlußbetrachtung wird Resümee gezogen: Der größte Teil der Hypothesen ist bestätigt, und damit kann Gembris sein Modell aufrechterhalten. Natürlich bleibt da noch viel Arbeit zu leisten, um dieses Modell wirklich als verifiziert betrachten zu können – darauf weist Gembris aber selbst hin.

Für Musiktherapeuten sollte das Buch zur Standardlektüre werden – aber auch Therapeuten anderer Couleur können hier wertvolle Anregungen für die Entspannungstherapie finden. Hauptsächlich wissenschaftlich Interessierte finden zahlreiche Anregungen, die sowohl ins Klinisch-Psychologische und in die Allgemeine Psychologie führen als auch in die Musikwissenschaft. Und nicht zuletzt leistet Gembris auch einen Beitrag zur Belebung der Ästhetikdebatte: Seine Befunde sprechen ziemlich deutlich gegen eine Eigenschafts- oder Gehaltsästhetik. Nicht das Musikwerk wird in den Mittelpunkt gerückt, sondern der Rezipient, denn von ihm hängt die Wirkung des ästhetischen Reizes ab.

Holger Höge

**Helmut Hartwig und Karl-Heinz Menzen (Hrsg.): Kunst-Therapie, Berlin: Verlag Ästhetik und Kommunikation. 296 S.**

Das Buch von Hartwig und Menzen ist das Ergebnis einer Tagung der Kulturpädagogischen Arbeitsstelle der Hochschule der Künste. Sie fand in Berlin im Oktober 1984 statt und sollte dazu dienen, Berufsfeld und Berufspraxis der Kunsttherapeuten zu bestimmen und »Kriterien und Unterscheidungsmerkmale zu entwickeln, mit deren Hilfe der kulturelle und Marktprozeß durchsichtig gemacht werden kann, in dem (Kunst)-Therapie nachgefragt und angeboten wird« (S. 15). Dieser ökonomische Bestimmungsort ist so betont, weil an der Berliner Hochschule der Künste dieser weiterführende Studiengang auch deshalb etabliert wurde, um den Bildenden Künstlern bessere Erwerbsmöglichkeiten zu erschließen.

Auch wenn Hartwig und Menzen es in ihrem Vorwort bedauern, daß Ausbildungsprobleme der Künstler nicht genügend zum Thema geworden sind (S. 9), so ist dies doch für den Kunst- bzw. therapieinteressierten Leser kein großer Verlust, es sei denn, er strebe diesen Beruf an. Für zukünftige Kunsttherapeuten gibt es am Schluß des Buches eine kleine informative Dokumentensammlung zur Ausbildungs- und Berufssituation. Dies Verfahren hat den Vorteil, daß uns der Schulenstreit (oder auch Institutionenstreit), wer als Kunsttherapeut geeigneter sei, der visuell begabte Psychologe oder der psychologisch begabte Künstler, erspart wird und wir dennoch einen Einblick in die Unterschiede zwischen anthroposophischer, gestaltpsychologischer oder psychoanalytischer Kunsttherapie bekommen können.

Die Tagungsbeiträge sind noch um weitere Aufsätze ergänzt worden. So ist ein sehr vielgestaltiges Kompendium entstanden, dessen Beiträge sowohl von unterschiedlicher theoretischer Herkunft sind als auch verschieden stark auf die Krankheitsnot und den Therapieprozeß an sich eingehen – zum Teil anhand von Fallgeschichten – oder das Schwergewicht auf die Bewertung und Erörterung der verschiedenen Herangehensweisen legen. Hartwig stellt dabei gleich am Anfang die Forderung auf, daß bei der Kunsttherapie nicht »ein ›juste

milieu« oberflächlicher Abhängigkeiten und gegenstands- und (subjekt)-loser Kommunikationsformen« (S. 17) entstehen dürfe, sondern daß die Tugend der Kunst, ihre Radikalität, und die der Therapie, ihre Kompetenz mit Situationen der Not zusammen wirksam werden sollten.

Auch wenn es mich reizt, an dieser Stelle ist nicht der Raum, auf die Stärken und Schwächen der einzelnen Beiträge einzugehen. Dabei ist das Verdienst des Buches – die Zusammenschau von Theoretikern und Praktikern mit unterschiedlichen Arbeitsschwerpunkten – zugleich seine Schwierigkeit. Um zu einer Beurteilung der einzelnen Texte zu gelangen, braucht der Leser ein substantielles Wissen der Kunst(wissenschaft), der Gesellschaftstheorie und des Krankheitsbegriffs, sollen nicht die »Tendenzen der Kunsttherapie« und die persönlichen Präferenzen und damit auch die selektive Wahrnehmung der Autoren, »die Ästhetik der Therapeuten« – so der Tagungstitel – zu einer verwirrenden oder eklektischen Vielfalt verschwimmen.

Christiane Lange-Küttner

**Peter Howell, Ian Cross & Robert West: Musical Structure and Cognition.** London: Academic Press 1985. 338 S.

Wie funktioniert denn unser Geist, wenn wir Musik hören? Das war die Frage, von der im vorigen Jahrhundert die Musikpsychologie ihren Ausgang nahm – eine Frage, die später zurückgetreten ist hinter dem Problem: wie wirkt Musik? Nun wird sie wieder vielfach gestellt, besonders im angelsächsischen Raum. Das neue Schlagwort der Psychologie, nämlich »kognitiv«, hat sie erneut zum Forschungsproblem Nummer eins werden lassen. Der Bezug zur Vorgeschichte wird allerdings selten hergestellt, wohl aufgrund von Sprachschwierigkeiten. Dies beeinträchtigt allerdings auch die gründliche Aufarbeitung von vorhandenem Wissen.

Das von Howell, Cross & West edierte Buch verweist mit dem Wort »Cognition« bereits im Titel auf seinen Standort. Es präsentiert



in einem Kapitel die bereits vorhandenen Modelle des Melodiegedächtnisses (die Herausgeber fungieren als Autoren dieser Zusammenfassung). Dieser Überblick, lehrreich für Studenten auch wegen seiner kritischen Anmerkungen, versucht allerdings nicht das, was möglicherweise an verschiedenen Modellen kompatibel sein könnte, zu erarbeiten und schließt mit einer entschuldigenden Bemerkung, daß aus den vorhandenen keine Schlußfolgerungen für ein neues Modell gezogen werden. Zur Rhythmuswahrnehmung wird allerdings in diesem Buch ein solches vorgestellt. Selbstverständlich sind auch empirische Befunde zusammengetragen, die die Regeln, nach denen wir die einströmende akustische Information als Musik verarbeiten, empirisch erhärten. Dabei zeigt sich dann noch deutlicher als bei den abstrakten Ausarbeitungen der Modelle, daß sich der Hörer so verhält, wie es in der Musiktheorie ausgeführt ist. Er tendiert dazu, lange Noten als schwere Zeiten zu interpretieren (rsp. wie Wundt mit dem Phänomen des *Zeithofes* bereits feststellte, auch akzentuierte Zeiten als länger zu empfinden); er gruppiert Töne gemäß den Beziehungen, die die Tonleiter nahelegt. Die metrische Struktur ist für das Erinnern fundamental, wie es schon in Riemanns großer Kompositionslehre steht. Da Wissenschaft selten abgeschlossene Problemlösungen bieten kann, ist es selbstverständlich richtig, alte Fragen wieder aufzugreifen, zumal – im Hintergrund die Idee, das menschliche Denken ließe sich vielleicht von einem Computer simulieren – heute die Art der Darstellung von Modellen wesentlich verfeinert ist.

Aber wäre es nicht gut, auch aus der Wissenschaftsgeschichte zu lernen? Mit der Frage, wie funktioniert unser Geist, ist die Musikpsychologie einmal gescheitert, weil sie dieselbe umformulierte und zu schließen versuchte, was Musik ist. Auch heute scheint der Umstand, daß der Hörer die Regeln benutzt, die aus der tagtäglich auf ihn einströmenden Musik stammen, in Aussagen umzukippen, wie etwa der, daß diese Regeln qua Natur (besser Programm) gegeben sind und daher konstituierend für die Musik schlechthin. Der den Musikbegriff relativierende einleitende Text von Cross verhindert nicht, daß stellenweise solche Folgerungen in diesem Buch gezogen werden.

Helga de la Motte-Haber

**Josef Kloppenburg: Die dramaturgische Funktion der Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks.** München: Fink Verlag 1986. 297 S.

Der Erfolg der Filme Alfred Hitchcocks beruht nicht zuletzt auf einer gekonnten Integration aller filmischen Gestaltungsmittel in den dramaturgischen Gesamt Ablauf. Da Hitchcock in seiner reichen Filmproduktion nichts dem Zufall überließ und die Musik nachweislich zum Erfolg beitrug, eignet sich der Fundus der Hitchcock-Filme wie kein anderer zur Analyse des Wirkungszusammenhangs von Musik, Filmhandlung, Dramaturgie und Darbietungstechniken.

Josef Kloppenburg hat am Beginn seiner Studie sehr geschickt die vorhandenen Ansätze zu einer Theorie der Filmmusik und zum Genre funktionale Musik gesichtet, um ein handliches Instrumentarium für klärende Analysen zusammenzutragen. Die im Mittelpunkt stehende exemplarische Analyse führt er an »Spellbound« durch. Auf einleuchtende Weise werden das musikalische Material, sein Verhältnis zur Dramaturgie, die Beziehung zu innerer und äußerer Handlung, seine Möglichkeit zur Spannungserzeugung usw. geklärt. Hierdurch wird es möglich, auch den spezifischen Eigenwert und die innere musikalische Dramaturgie der Musik, die der Komponist Miklos Rozsa bekanntlich im Spellbound-Concerto zusammengefaßt hat, herauszustellen. Anschließend kann Kloppenburg vom gesicherten Terrain eines wirklich gründlich aufgearbeiteten Exempels filmmusikalische Dramaturgien in weiteren Filmen Hitchcocks erläutern. So gelingt eine musikspezifische Klärung psychologisch-ästhetischer Wirkungen, wie sie durch einen professionellen Musikeinsatz herbeigeführt werden können. Das Versprechen, der Musik und dem Wechselbezug zwischen Musik und Handlung angemessene Analyse Kriterien zu entwickeln, wird eingelöst. So ermöglicht die Arbeit wesentliche Erkenntnisse über eine zentrale Gattung funktionaler Musik, die bisher nur am Rande musikwissenschaftlichen Interesses lag. Vorbildlich sind die im Anhang beigefügte minutiöse Analyse des Films und die Transkriptionen des musikalischen Materials, die bei ähnlichen musikbezogenen Arbeiten zur Norm werden sollten.

Günter Kleinen

**Max J. Kobbert: Kunstpsychologie: Kunstwerk, Künstler und Betrachter.** Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986. 181 S.

Monographien zur Kunstpsychologie sind im deutschen Sprachraum immer noch selten. Als Einführungsband will Max J. Kobbert seine »Kunstpsychologie: Kunstwerk, Künstler und Betrachter« verstanden wissen. Tatsächlich behandelt der Autor auf engem Raum eine Vielzahl kunstpsychologischer Ansätze. Allerdings kommen einige Problemstellungen dabei aus meiner Sicht entschieden zu kurz (beispielsweise die Frage nach dem Ursprung bildender Kunst).

Dem im Titel des Buchs suggerierten umfassenden Anspruch kann der Autor wohl nicht gerecht werden: Zu einseitig wird eines der beiden Hauptkapitel (»Das Bildwerk als Gestalt und Struktur«) aus einer phänomenologisch-gestaltpsychologischen Perspektive behandelt. Die Fruchtbarkeit dieses Ansatzes weist der Autor überzeugend nach, wenn er gestalttheoretische Grundbegriffe an ausgewählten Kunstwerken sehr detailliert darstellt. Inwieweit man dem Dogma einer unvoreingenommenen Wahrnehmung des Vorgefundenen folgen mag, sei dahingestellt.

Für die Behandlung ästhetischen Erlebens und Gestaltens (dies bildet den anderen Hauptteil des Bandes) wäre – gerade aufgrund der theoretischen Ausrichtung des Autors und seines Anspruchs – eine genauere Erörterung methodologischer Probleme der empirischen Ästhetik wünschenswert. Jedenfalls ist mir das Empirieverständnis des Autors nicht eindeutig klar geworden.

Das Buch besticht durch einen klaren sprachlichen Duktus und unmittelbare Anschaulichkeit. Dazu tragen zahlreiche Abbildungen und ein umfangreiches Tafelwerk bei.

Insgesamt ein lesenswertes Buch, das für die Auseinandersetzung mit Kunst interessante Zugänge eröffnet.

Tamino Abele

**Rüdiger Liedtke: Die Vertreibung der Stille. Wie uns das Leben unter der akustischen Glocke um unsere Sinne bringt.** München: Schönbergers Verlag 1985. 267 S.

»Wo bleiben die Bürgerinitiativen«, fragt Liedtke gegen Ende seines Buches, »die sich gegen die Unmenschlichkeit der akustischen Glocke zur Wehr setzen?« (S. 255) Die akustische Glocke: hierunter versteht der Autor alles, was uns in unserer Industriegesellschaft akustisch umgibt, vom Straßenlärm über die Hintergrundmusik im Kaufhaus und am Arbeitsplatz bis zu den Programmen der öffentlichen und neuen Medien, akustische Reize, denen wir uns nur schwer entziehen können und die, wie aufgezeigt wird, oft schwere gesundheitliche Schäden zur Folge haben können.

Unsere akustische Umwelt umfassend darzustellen, aber nicht nur zu informieren und aufzuklären z.B. über die Intentionen der Produzenten von Hintergrundmusik, sondern auch Anregungen zu geben, sich dem akustischen Terror zu entziehen und musikalisch selbstbestimmt zu handeln, ist als Ziel dieses Buches auszumachen.

Um dieses Ziel – ein akustisches Problembewußtsein – zu erreichen, holt Liedtke weit aus, streift mit unterschiedlicher Intensität beinahe alle Bereiche unserer akustischen Umwelt.

Er gliedert sein Buch in acht Kapitel, in denen er jeweils einen Schwerpunkt abzuhandeln bestrebt ist, vermeidet aber oftmalige Wiederholungen leider nicht, da er seine Gliederung nicht stringent durchhält.

Liedtke wagt zu Beginn eine Charakterisierung dessen, »was Musik eigentlich ist« (!?) (S. 23), handelt anschließend die Wirkungen von Musik auf den menschlichen Organismus ab und streift die Formen von Musik und Magie. Im vierten (zentralen) Kapitel thematisiert er die Möglichkeiten und die in unserer Gesellschaft aktuellen Formen der Manipulation durch Musik: anknüpfend an die Geschichte des Rattenfängers von Hameln wird die Funktion der Musik in der Werbung, im Film, im Kaufhaus, in der Psychotherapie und im Freizeitverhalten Jugendlicher geschildert. Erst hieran anschließend versucht Liedtke, funktionelle Musik zu definieren und

von funktionaler und autonomer Musik abzugrenzen. Ihm geht es hier vordringlich um die Intentionen von Hintergrundmusikproduzenten wie *Muzak*, *3M*, *Wete* und *Philips*. Im Anschluß an die Offenlegung der Strukturen von Phonoindustrie und Rundfunkanstalten macht Liedtke eindringlich auf die Gefahren unserer akustischen Umwelt aufmerksam. Abgestumpftheit und Kritiklosigkeit (als Ziele des Einsatzes funktioneller Musik) müsse aufgebrochen werden einerseits durch bewußten Entzug von Beschallung und andererseits durch einen kritischen und selbstbestimmten Umgang mit Musik, der bei eigenem Instrumentalspiel beginnen sollte, um die musikalische Wahrnehmungsfähigkeit wieder zu sensibilisieren und so besser geschützt zu sein vor den Manipulationsversuchen der Musikindustrie und den zerstörerischen Auswirkungen des Lärms.

Das Buch – für ein Massenpublikum konzipiert – ist spannend (allerdings oft allzu reißerisch) geschrieben und dürfte sein Ziel, eben jenes Problembewußtsein zu schaffen und Folgerungen für eigenes Handeln zu ziehen, bei den Lesern, die es betrifft, wahrscheinlich nicht verfehlen. (Marktwirtschaftliche) Hintergründe unserer systematischen Beschallung sind z.T. sehr gut recherchiert und Fakten über das Gebaren von *Muzak* und anderen offengelegt (S. 184ff), die den Leser das Gruseln lehren und ihn empören können.

Allerdings ist es falsch, von »fremdbestimmter funktioneller Musik« zu sprechen (S. 232). Entweder müßte Liedtke hier das Partizip im Aktiv benutzen oder Formulierungen wie: fremdbestimmtes Handeln aufgrund des Einsatzes funktioneller Musik.

Auch hat mich der lockere Umgang mit wissenschaftlicher Literatur empfindlich gestört (keine genauen Verweise) und besonders die Art, wie aus unterschiedlichsten Publikationen Belege für Vorgebrachtes herausgezogen werden, ohne daß Liedtke die unterschiedliche Qualität seiner Belege berücksichtigt.

Der Autor hätte Wiederholungen vermeiden und seine Kapitel bündig abhandeln, also z.B. Informationen über Hintergrundmusikproduzenten oder die Untersuchung über »Musikhören und Verkehrssicherheit« an der TU Berlin nicht über drei bzw. zwei Kapitel streuen sollen. (Daß Heiner Gembris, einer der Autoren der letzt-

genannten Studie, den Kommunikationswissenschaftlern zuzurechnen ist, wird diesen wohl am meisten überrascht haben.)

Leider fehlten in dem vom Verlag übersandten Rezensionsexemplar die Seiten 33–48.

Josef Kloppenburg

**Robert W. Lundin: An Objective Psychology of Music.** Malabar (Florida): R.E. Krieger P.C. 1985. 344 S.

Lundins Buch war Ende der sechziger Jahre sicherlich noch ein Standardwerk der Musikpsychologie, da es – zum damaligen Zeitpunkt – am umfassendsten über Ergebnisse der empirischen Musikpsychologie berichtete. Aber es war eigentlich schon damals in seinem wissenschaftstheoretischen Selbstverständnis nicht mehr zeitgemäß, denn daß es eine »objective psychology of music« geben könne, glaubten auch damals nur unverbesserliche Optimisten ohne einschlägige eigene Forschungserfahrungen. Die unverändert rigide behavioristische Position Lundins wird schon im Vorwort deutlich, wenn die Zielvorstellung skizziert wird, daß der Leser nach der Lektüre musikalische Verhaltensreaktionen mit »high degree« vorher-sagen könne.

Die Neuauflage ist weitgehend unverändert, d.h. daß Literatur nach 1967 nur zu einem sehr kleinen Teil berücksichtigt wurde. Unverändert sind auch einige Fehler (falsche Autorennennung, z.B. Beinstock statt Bienstock) und Widersprüche, wenn z.B. auf S. 130 berichtet wird, daß es keine Korrelationen zwischen Tests für »tonal memory« und musikpraktischem Erfolg gäbe, während eine Seite zuvor das Gegenteil behauptet wurde. Aber auch dort, wo neuere Arbeiten sporadisch eingearbeitet wurden, werden Autoren notorisch falsch geschrieben (Plump statt Plomp). Ein Lernprozeß hat aber immerhin stattgefunden: ein in der zweiten Auflage ausführlich beschriebener eigener Musikalitätstest des Autors wird nun nicht mehr erwähnt.

Diese dritte Auflage ist keineswegs »thoroughly revised and up-

dated«. Wer sich jedoch in handlich-griffiger Form über eine vergangene Epoche der Musikpsychologie informieren will, kann nach wie vor zu diesem Buch greifen.

Klaus-Ernst Behne

**Curtis Roads & John Strawn (Hrsg.): Foundations of Computer Music.** Cambridge, Massachusetts – London, England: MIT Press 1985. 712 S.

Der Titel dieses Sammelbandes ist eher historisch als systematisch zu verstehen. 36 Artikel aus den ersten drei Jahrgängen (1977–79) des *Computer Music Journals* (CMJ) wurden von den Herausgebern eines Nachdrucks für würdig befunden. John Strawn, Mitherausgeber des CMJ von 1977–82, und der derzeitige Herausgeber Curtis Roads ließen etliche der nachgedruckten Aufsätze von den Autoren überarbeiten, aktualisieren, konnten aber nicht die grundsätzliche Schwierigkeit beseitigen, die sich aus der erst knapp 30jährigen Arbeit mit Computern auf musikalischem Gebiet und der sich überschlagenden Weiterentwicklung der technologischen Grundlagen ergibt: die Werkzeuge, Software und Hardware, unterliegen einem derartig raschen Wandel, daß die musikbezogenen Aufgabenstellungen, Ziele und Ausgangspunkte selten direkt aus der Vielzahl der an »Computermusik« beteiligten Disziplinen hervortreten können. So sind die »Fundamente« noch nicht verankert, einführende Artikel stehen neben hochspezialisierten Abhandlungen, pragmatische Beschreibungen eines Konzertablaufs folgen Überlegungen zu einer Verbindung von Musik und künstlicher Intelligenz.

Die Herausgeber teilten die Aufsätze vier Oberbegriffen zu und verfaßten Einführungen zu diesen Themenbereichen, die eine hervorragende Übersicht vermitteln und sowohl knapp als auch verständlich die spezifischen Problemstellungen und historischen Entwicklungen zusammenfassen. Die dann folgenden Artikel sind wohl nicht in jedem Fall als »classic« zu bezeichnen, wie die Herausgeber sie anpreisen; auch berühren sie in keiner Weise die vielfältigen

Ansätze eines jeden Gebiets, sondern sie bieten Ausschnitte, die dadurch exemplarischen Charakter erhalten, daß das CMJ gerade in seiner Gründerzeit das einzige publikatorische Forum für »Computermusik« war.

Die erste Rubrik »Digital Sound Synthesis Techniques« beginnt mit dem allerdings klassischen Aufsatz von John Chowning über Frequenzmodulation (»Synthesis of Complex Audio Spectra«), der bezeichnenderweise zuerst 1973 im Journal of the Audio Engineering Society erschien. Dieser Artikel steht für drei Tendenzen. Zum einen, wie schnell klangliche Klischees aufgrund einer technisch effizienten Synthesetechnik um sich greifen können (viele der Bandkompositionen, vor allem aus den USA der 70er Jahre, enthalten solche »FM-Klänge«), zum andern, wie ein von der Industrie zehn Jahre lang ausgefeiltes Konzept plötzlich den Musikelektronikmarkt mit seinen charakteristischen Sounds revolutionieren kann (Yamahas DX-Synthesizer basieren auf Chownings Erfindung), und zum dritten, wie wenig nachvollziehbar ein eigentlich einfaches Konzept wird, wenn es als geschlossenes System vermarktet wird (kaum einer der tausenden DX-Besitzer wird eine Verbindung zwischen Chownings Artikel und seinem eigenen Gerät herstellen können). Weitere Artikel des ersten Teils diskutieren verschiedene Anwendungsmöglichkeiten der FM-Synthese, führen zur verallgemeinernden Theorie des Waveshaping als nicht-linearem Synthesemodell und enden mit der Darstellung zweier Konzepte, die nicht von der traditionellen Vorstellung eines Tons ausgehen, sondern spezifisch computerbegründete Klangstrukturierungsmöglichkeiten vorschlagen (Roads, Berg).

Die Aufsatzgruppe »Synthesizer Hardware and Engineering« bereitet naturgemäß einem Nur-Musiker das größte Kopferbrechen. Hier wird vor allem deutlich, wie extrem schnell sich der technische Wandel vollzieht, wie trotz der sich ständig innovierenden Entwicklungen und den daraus neu entstehenden Potentialen der kritische Punkt noch immer die Verbindung zum geübten Ohr und trainierten Körper des Musikers bleibt.

»Software Systems for Music« umfaßt mit 240 Seiten den längsten



Abschnitt. Hier treffen Ingenieure, Musiker und Informatiker aufeinander. Ästhetische Implikationen treten am stärksten hervor, Differenzen könn(t)en ausgetragen werden. Die Interdependenz von Hardware und Software in Zusammenhang mit musikalischen Vorstellungen, die Formulierung ästhetischer Konzepte aus Musiktradition und Technikvision, die Gestaltung in konkretisierenden Programmen läßt ahnen, welche Beweggründe zu dem Begegnungsprozeß eigentlich grundverschiedener Disziplinen in der »Computer-musik« führen. Diese Abstraktionen müssen meistens von dem Leser selbst durchgeführt werden, die Artikel reihen sich lediglich aneinander; die Spanne reicht von traditionellen Note-für-Note-Konzepten über musikalische Grammatiken zu Theorie und Praxis von Koenig, Laske und Xenakis und zurück zu jener bereits zitierten Konzertdarstellung, die mit dem Satz endet: »We created an interesting creature and spent an evening, in public, listening to it.«

Der letzte Abschnitt »Perception and Digital Signal Processing« umfaßt lediglich drei Aufsätze: J.A. Moorer, »About This Reverberation Business«, D. Wessel, »Timbre Space and Musical Control Structure«, und S. Mc Adams/A. Bergman, »Hearing Musical Streams«. Daß das Gebiet der Psychoakustik nur so schmal vertreten ist, weist auf die anderen Publikationsmöglichkeiten für solche Arbeiten hin, was ebenfalls für die digitale Signalverarbeitung gilt.

»Foundations of Computer Music« dürfte so hauptsächlich ein wichtiger Band für Bibliotheken sein, vor allem da die ersten drei Jahrgänge des CMJ nicht mehr erhältlich sind und in der Bundesrepublik wohl die wenigsten Institute die Zeitschrift abonniert haben. Mit der Materie nicht Vertraute dürfen sich durch den Titel nicht in die falsche Richtung verleiten lassen, hier läge eine kohärente Darstellung von Grundlagen vor. (Hier sei auf das in Kürze erscheinende Computer Music Tutorial hingewiesen, ebenfalls in der MIT-Press.) Den Spezialisten dürfte das dickleibige Werk zu viel Unausgewogenheit des Niveaus mit sich bringen. Dem Neugierigen dürfte es zu teuer sein. Deshalb sei am Schluß auf weitere Publikationen hingewiesen. Der William Kaufmann Inc. Verlag, Los Altos, California, hat die Reihe »The Computer Music And Digital Audio

Series« begonnen, in der bisher drei Anthologien veröffentlicht wurden, »Digital Audio Signal Processing« und »Digital Audio Engineering«, beide von John Strawn herausgegeben, sowie »Composers and the Computer«, Herausgeber Curtis Roads. Besprechungen dieser Bände liegen in den letzten Heften des CMJ vor. Interessenten seien ferner darauf hingewiesen, daß die Internationale Computer Music Conference 1988 in Köln stattfinden wird.

Johannes Goebel

**Günther Rötter: Die Beeinflußbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören.** Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik, Band 1, Frankfurt/Main, Bern, New York 1987: Peter Lang Verlag. 142 S.

Mit Günther Rötters Arbeit über die Beeinflußbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören wird die Reihe *Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik* im Peter Lang Verlag eröffnet, die Helga de la Motte-Haber herausgibt. Um es gleich vorweg zu nehmen: Das kleine Bändchen ist sehr interessant und hat mir gut gefallen. Nach einem komprimierten Theorieteil wird eine empirische Untersuchung vorgestellt, die dem Leser vollen Einblick in die Untersuchungsmethodik und in die Berechnungen gewährt und für den schnellen Leser Schlußfolgerungen und Zusammenfassung am Ende darstellt.

Worum geht es nun? Rötter hat einen Hauptversuch und zwei Nebenversuche gemacht. Überprüft wurde, wie musikalische Fachleute und Laien auf mehrmalige Präsentation unterschiedlicher Musikstücke reagieren (Bach; Genesis; Earth, Wind & Fire; eigenes Lieblingsstück). Dabei hatten einige Mitglieder beider Gruppen eine Höraufgabe zu lösen. Wird nun anschließend das Interesse am Stück erlahmen oder sich intensivieren? Je nach Stück unterschiedlich oder entsprechend nach professionellem oder ungeschultem Hören? Gibt es unter Streß, d.h. bei einer unlösbaren Höraufgabe andere Reak-

tionen? Was bewirkt zusätzliche Information? Zusammenfassende Antwort: Es kommt darauf an. So leger geht Rötter natürlich nicht vor. Mit modernen statistischen Verfahren und zufallskritischen Methoden werden die einzelnen Ergebnisse herausdestilliert und auf die differenzierten Fragen differenzierte Antworten gegeben. Um zu stück- und hörertypischen Ergebnissen zu kommen, sind wir auf Folgeuntersuchungen gespannt. Das heißt jedoch nicht, daß Rötter keine allgemeingültigen und unmittelbar einleuchtenden Resultate herausfindet: Daß das Lieblingsstück von seinem Hörer viermal häufiger emotional als biographisch gehört wird, erstaunt und leuchtet dennoch ein. Daß aber Musik von Genesis stoisch gleiche Reaktionen auslöst, gleich ob sie analytisch gehört wird oder nicht, während die Kompositionen von Bach und Earth, Wind & Fire zum Teil dramatische Veränderungen in Erlebnisintensität und Bewertung nach sich ziehen, bedarf zur Klärung sicher weiterer Forschung.

Besonders interessant sind auch Darstellung und Analyse der Durchschnittshörkurven, deren Ermittlung durch ein spezielles Computerprogramm möglich war. Selbst detaillierte Einzelheiten der musikalischen Struktur werden in diesen Musikerlebenskurven abgebildet. Dies ist besonders der Fall, wenn analytisch gehört wird, jedoch auch deutlich bei unbefangenen Zuhören selbst durch Laien. Die Menschen scheinen eben doch sehr vom Objekt ihres Interesses abhängig zu sein: Adornos berühmte Priorität des Objekts. Von daher fand ich auch sehr wichtig, wann es bei bestimmten Stücken zu *ähnlichen* Verläufen bei bestimmten Kurvenmaßen kommt, das Stück selbst bestimmend wird vor der Hörweise. In musikphilosophischen Begriffen ausgedrückt: wann das Objekt das Subjekt bestimmen kann. Rötter bietet hier auch reiches Material für eine Einzeluntersuchung durch den Fachmann an.

Die Arbeit von Rötter ist für mich ein Stück empirische Grundlagenforschung innerhalb der Musikpsychologie. Sein Beitrag ist übersichtlich und durchgehend interessant. Da auch die Methodik durchsichtig dargestellt wird, ist sie auch für exemplarisches Lernen für Studenten geeignet und sollte daher nicht nur im privaten Bücherschrank stehen, sondern auch in der Bibliothek. Helga de la Motte ist

ein vielversprechender Anfang ihrer Reihe gelungen. Herzlichen Glückwunsch!

Christiane Lange-Küttner

**Hugo Schmale & Heinz Schmidtke: Der Orchestermusiker – seine Arbeit und seine Belastung.** Mainz: Schott 1985. 87 S.

Im ersten Teil des Buches berichten die Autoren (ein Psychologe und ein Arbeitswissenschaftler) über eine 1981 von der deutschen Orchestervereinigung in Auftrag gegebenen Fragebogenerhebung an ca. 1800 Orchestermusikern, die eine genaue Analyse der zeitlichen Belastung und die Auswirkung der Beanspruchung auf das subjektive Befinden zum Gegenstand hat.

Dabei zeigt sich, daß der Beruf des Orchestermusikers zeitlich durch eine außerordentliche Zerrissenheit und Länge des Arbeitstages gekennzeichnet ist. Dieser unregelmäßige Tagesablauf sowie ungünstige Umgebungseinflüsse, Furcht vor Fehlleistungen in der Öffentlichkeit, psychische Dauerbelastung und andere Faktoren werden als besonders erschwerend empfunden. Weiterhin stellen der Wechsel von Dirigenten und die Schwierigkeiten aufzuführender Werke Gründe für eine hohe Belastung dar.

Klagen über subjektive Beschwerden, wie Wetterfühligkeit oder Schlafstörungen (56,6% der Musiker geben an, regelmäßig Schlafmittel einzunehmen) und über Beschwerden des Stütz- und Bewegungsapparates werden besonders häufig genannt.

Obwohl es sich bei der Befragung um eine sehr große Stichprobe (ca. ein Drittel aller deutschen Orchestermusiker) handelt, wäre es wünschenswert gewesen, wenn die Autoren nicht nur prozentuale Häufigkeitsunterschiede und Mittelwertsunterschiede interpretiert hätten, sondern sich zusätzlich inferenzstatistischer Verfahren bedient hätten.

Nach einer kurzen Analyse der zumeist ungünstigen Umgebungseinflüsse, wie Raumklima, Schallpegel, Beleuchtung usw. referieren die Verfasser eine ältere Studie aus dem Jahre 1963, in der psycho-

physiologische Untersuchungen an Orchestermusikern dargestellt werden.

So zeigen z.B. Pulsfrequenzmessungen ( $n = 27$ ) gegenüber Orchesterproben einen starken Anstieg bei Aufführungen, was die Autoren auf die psychische Belastung dieser Tätigkeit zurückführen.

Einzelfallstudien von Pulsfrequenzverläufen zeigen u.a., daß besonders Bläser hohen Kreislaufbelastungen ausgesetzt sind.

Um die Langzeitwirkungen von psychophysiologischen Belastungen zu untersuchen, arbeiteten die Forscher mit einem Test, der die Art und Dauer von Hautwiderstandsveränderungen, die durch intracutane Injektionen von Adrenalin bzw. Acetylcholin provoziert wurden, als Indikator für vegetative Stabilität oder Labilität verwendet.

Diese Untersuchung wurde zu Beginn und zum Ende einer Spielzeit durchgeführt. Es zeigte sich, daß am Ende der Saison Symptome vegetativer Dystonie erheblich zugenommen hatten.

Bescheiden meinen die Autoren, daß eine genauere Interpretation (z.B. nach Instrumentengruppen) aufgrund der zu kleinen Stichprobe nicht möglich gewesen sei.

So wie bei den Pulsfrequenzuntersuchungen (S. 56) eine Varianzanalyse von Nutzen gewesen wäre, hätte an dieser Stelle (S. 76) ein Chi-Quadrat-Test evtl. das Gegenteil erwiesen.

Abgesehen von diesem Mangel der Studie – von einer Stichprobe auf eine Grundgesamtheit zu schließen – überzeugt das Buch durch seine klare sprachliche Darstellung und differenzierte Interpretation der Befunde. Zu loben ist außerdem die gute drucktechnische Gestaltung: man findet Tabellen dort, wo sie im Text erwähnt werden. Das ist ja nicht immer so.

Günther Rötter

**Gino Stefani und Franca Ferrari (Hrsg.): La Psicologia della Musica in Europa e in Italia.** Atti del Primo Colloquio Bologna 27/28 aprile 1985. Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna 1985. 240 S.

Das vorliegende Buch, als Paperback erschienen, ist das Ergebnis eines im April 1985 in Bologna abgehaltenen Colloquiums mit dem Thema: Musikpsychologie in Europa und in Italien. Es ist der erste Band einer Reihe, die von der Universität Bologna, Abteilung Musik und Schauspiel, herausgegeben wird und die der Beziehung zwischen Musik und den Humanwissenschaften gewidmet ist. Bände über das Verhältnis Musik – Anthropologie, Musik – Soziologie, Musik – Semiotik, Musik – Kommunikationswissenschaften u.a. sollen ihm folgen. Diese Bände sind als grundlegende Textsammlungen geplant, die dem italienischen Leser (Musiker, Musikwissenschaftler, -lehrer, -student) einerseits ›klassische‹ Beiträge des Auslands zugänglich machen und andererseits die wesentlichen Synthesen zwischen den Fachgebieten vorstellen. Diesen grundlegenden Anspruch erhebt G. Stefani im Vorwort auch für diesen ersten Band der Reihe: er soll eine Einführung in die Musikpsychologie darstellen.

Der Band gliedert sich in drei Hauptabschnitte: Ein europäischer Überblick – Warum Musikpsychologie? – Die Forschung in Italien.

Im ersten Teil stellen drei renommierte Fachvertreter des Auslands die musikpsychologische Forschung ihrer Länder vor. *Helga de la Motte-Haber*, Technische Universität Berlin, gibt einen knappen Überblick über ›Ein Jahrhundert Geschichte der Musikpsychologie in Deutschland‹ als einer Geschichte der sich verändernden Forschungsententionen und der Zusammenschlüsse mit anderen Disziplinen (z.B. Pädagogik) bis hin zu einer aktuellen Forschung, die im weiten Sinne Musik und Umwelt, Musik als Alltagserfahrung, zum Gegenstand hat. Als ein Beispiel für diese neue und zeitgemäße Richtung der Forschung, der Erforschung unserer alltäglichen Musikkultur, nennt sie das Forschungsprojekt ›Musikhören und Verkehrssicherheit‹ (de la Motte u.a. 1985). Bevor *Alf Gabrielsson*, Universität Uppsala, über die in den letzten Jahren trotz Fehlens eines eigenen

Lehrstuhls sehr umfangreiche musikpsychologische Forschung in den skandinavischen Ländern spricht, gibt er einen kurzen Bericht über die Situation in den USA und in England, da er deren Einfluß im Bereich der Musikpsychologie immer noch für maßgeblich hält. Zahlreiche amerikanische Zeitschriften, Handbücher und Indexe werden vorgestellt, die die enorme Quantität der Veröffentlichungen widerspiegeln, Gabrielsson meldet aber grundsätzliche Skepsis an der Qualität der typischen amerikanischen Forschung an, die von vornherein auf statistische Auswertbarkeit von Versuchen und signifikante Ergebnisse sehe und dadurch viele Problemstellungen, aber auch die gesamte europäische Musikpsychologie nicht wahrnehme. Die skandinavische Forschung sei deutlich von der anglo-amerikanischen beeinflusst, stünde ihr aber mittlerweile auch kritisch gegenüber und rezipiere die europäische, d.h. vor allem die französische und deutsche Forschung. So sollen in einem ganz aktuellen inter-skandinavischen Forschungsvorhaben über die verbale und non-verbale Beschreibung des Musikerlebens positivistische und phänomenologisch-hermeneutische Ansätze verbunden werden (Nielsen, Jorgensen, Bengtson und Gabrielsson). *Michel Imberty*, Universität Paris-Nanterre, referiert unter dem bezeichnenden Titel »Die Französische Schule« und meint damit eine noch sehr junge Forschungstradition: in Frankreich waren musiktheoretische und psychologische Fragestellungen lange in die Philosophische Ästhetik eingebettet, als selbständiges Fachgebiet existiere die Musikpsychologie erst seit dem Erscheinen des Buches »Die Wahrnehmung von Musik« von Robert Francès im Jahre 1958. Die Ansätze und Ergebnisse der Untersuchungen Francès sieht Imberty in seinen Untersuchungen zur »musikalischen Zeit« fortgesetzt. Die unterschiedliche Organisation der Zeit in Musikwerken erscheint ihm als Schlüssel nicht nur zur Charakterisierung der einzelnen Epochen und Personalstile, sondern überhaupt zu einer musikalischen Semantik, wobei Musik als symbolische Repräsentanz der existenzialen Erfahrung der Zeit verstanden wird. Imbertys Arbeit gilt der Dechiffrierung dieser Zeiterfahrung; die Auswertung von Hörerfahrungen bei romantischer Musik (Brahms) einerseits und impressionistischer Musik (Debussy)

andererseits mit Hilfe psychoanalytischer und statistischer Methoden ließen ihn zum Beispiel die Begründung für eine Krise der zeitgenössischen Musiksprache in der »Negation der musikalischen Zeit« finden.

Warum überhaupt Musikpsychologie? – diese Frage quasi nach der Existenzberechtigung einer eigenständigen Disziplin Musikpsychologie beantworten die italienischen Colloquiumsteilnehmer durch Gegenfragen, die sich in ihren jeweiligen Fachgebieten stellen und deren Lösung sie durch eine speziellere musikpsychologische Forschung erhoffen: *Johannella Tafuri*, Konservatorium Bologna, stellt sie von der Musikpädagogik aus, *Loredano M. Lorenzetti*, Psychologe in Mailand, von der Psychologie und *Pier Luigi Postacchini*, Universität Modena, von der Musiktherapie aus. Die Beiträge von *Gino Stefani* und *Mario Baroni*, beide Universität Bologna, stehen unter dem Titel: Fragen der Musikwissenschaft an die Psychologie (I und II). Ihr gemeinsamer Tenor ist die Kritik der herkömmlichen Musikwissenschaft, die grundsätzliche Fragestellungen zur Musik ganz ausklammert, weil sie die wissenschaftliche Betrachtung auf bestimmte Gebiete eingeschränkt hat und nicht über geeignete Methoden verfügt, die Vielfalt der Musikerfahrung heute zu erfassen. Sie hoffen, daß sich durch einen interdisziplinären Austausch mit der Psychologie, von Neurophysiologie bis zu kognitiver Psychologie und Psychoanalyse, eine Musikpsychologie als wissenschaftliche Disziplin in Italien herausbildet. Auch bei ihnen stehen, ähnlich wie in Frankreich, Fragen zu einer Bedeutungslehre der Musik im Vordergrund des Interesses und damit das grundsätzliche methodologische Problem: Wie lassen sich empirisch gewonnene Daten zur Musikerfahrung mit der internen Struktur der Musik verbinden? Oder: Unter welchen Bedingungen hat eine semantische Forschung, beruhend zum Beispiel auf mündlichen Aussagen über Musik, einen effektiven semiotischen Wert, wo und wie kann man diese Worte werten als etwas, das den inneren musikalischen Strukturen unmittelbar Ausdruck gibt und damit Objektivitätscharakter gewinnt? Der Großteil der »experimental-semantischen« Forschung stellt mehr oder weniger parallele Datenserien auf und versucht sie



auf theoretischem oder operativem Weg zu verbinden (Stefani 1977, 1982) oder aufgrund von Komplexitätsgraden oder von Dynamikverläufen zu vergleichen (Imberty 1979, 1981). In Italien ist die musikpsychologische Forschung ansonsten an die psychologischen Institute und die Musiktherapie gebunden, wie der dritte Teil des Buches zeigt.

Der Fragenkatalog, den G. Stefani entwarf, zeigt das weite Feld der Probleme, mit denen es eine Musikpsychologie zu tun hat, und die Vielfaltigkeit und Uneinheitlichkeit der Lösungsansätze (die aktuellsten werden von ihm jeweils vorgestellt); er entspricht wohl am besten der Absicht dieses Buches, als eine Einführung in die Musikpsychologie zu dienen. Sonst erscheint mir der Band, nicht zuletzt wegen der ausführlichen Bibliographien, die jedem Artikel beigelegt sind, geeignet, sich einen Überblick über die Genese dieser Wissenschaft in den einzelnen europäischen Ländern und den aktuellen Forschungsstand dort zu verschaffen.

Giselind Rinn

**Wolfgang Vehrs: Nicht-verbale Erlebnisbeschreibung. Ein Verfahren zur ereignissimultanen kontinuierlichen Erfassung von Erlebnisverläufen.** Göttingen: Hogrefe 1986. 149 S.

Die ereignissimultane und kontinuierliche Erfassung von Gefühlsprozessen – gleichzeitig auf den Ebenen Erleben, Verhalten, physiologische Reaktion – ist eine Forderung an die Emotionspsychologie, die für die Musikpsychologie, sofern sie die emotionale Wirkung von Musik untersucht, ebenfalls Gültigkeit hat, und zwar um so mehr, als Musik sich ebenso wie Gefühle in der zeitlichen Dimension erstreckt. Wird eine eindeutige Zuordnung von Gefühlsverläufen und musikalischem Verlauf angestrebt, so erweisen sich retrospektive verbale Daten zur Beschreibung der Erlebensebene als zu summarisch: Man weiß bestenfalls, daß und wie stark insgesamt eine Versuchsperson traurig, fröhlich, entspannt etc. beim Anhören eines Musikstückes war, aber nichts über den Zeitpunkt, die Dauer und die

Ablaufdynamik der erlebten Gefühle. Der übliche Rückgriff auf stimmungshomogene Musikstücke oder Musikausschnitte beseitigt dabei nur Unklarheiten hinsichtlich der Anzahl der Gefühlsdimensionen.

Vor diesem methodischen Problemhintergrund erscheint Wolfgang Vehrs' Habilitationsschrift zur Entwicklung und Erprobung eines nonverbalen ereignissimultanen und kontinuierlichen Verfahrens der Erlebnisbeschreibung, das auch gleichzeitig die ungestörte Registrierung kontinuierlicher physiologischer Messungen erlaubt, für die Musikpsychologie besonders vielversprechend und interessant.

In einem kurzen, aber konzentrierten Überblick »Über Methoden in der Gefühlspsychologie« erörtert Vehrs im wesentlichen zunächst die Vorteile nonverbaler gegenüber verbalen Verfahren sowie die Möglichkeiten und Grenzen ereignissimultaner und kontinuierlicher Verfahren der Erlebnisbeschreibung mit dem Ergebnis, daß nur eine nonverbale, ereignissimultane und kontinuierliche Datenerhebung gegenüber einer verbalen, retrospektiven Vorgehensweise verzerrende Gedächtniseffekte vermeidet, den Prozeßcharakter von Gefühlen berücksichtigt und zudem in das Mehrebenenkonzept ohne Artefaktwirkung auf die physiologische Datenerhebung integrierbar sei. In den folgenden drei Kapiteln werden neben dem psychophysiologischen Labor zwei Modellversionen eines elektromechanischen Skaliergerätes – mit detailliertester Konstruktionszeichnung – beschrieben, von denen sich Modell II innerhalb zweier Präzisionsstudien (Studie A) als das genauere erweist und dessen Handhebel in Anlehnung an Kafkas »weg von mir – hin zu mir« als Richtungspolarität der Uraffekte zur Beschreibung eines unangenehmen bzw. angenehmen Gefühls von der Versuchsperson aus einer Mittelstellung stufenlos vorwärts bzw. rückwärts bewegt werden kann, wobei der Hebelweg als Analogsignal ereignissimultan über einen Verstärker polygraphisch aufgezeichnet und über einen Analog-Digital-Wandler dem Rechner zugeführt wird, dessen Konzept ebenfalls recht ausführlich dargestellt wird.

Der experimentelle Hauptteil von Vehrs Arbeit besteht aus vier

Studien, in denen die Tauglichkeit und die Anwendungsmöglichkeiten des Skaliergerätes vorgestellt werden. Im ersten Experiment (Studie B) werden kontinuierliche Erlebnisbeschreibungen mit kontinuierlichen Reizänderungsverläufen verglichen, indem mittels Rechteckgenerator erzeugte und systematisch variierte Tonhöhenänderungsverläufe (Auf- und Abwärtsglissandi) durch entsprechende Hebelauslenkungen möglichst gleichzeitig »nachzufahren« waren. Die Ergebnisse zeigen eine recht gute Reiz-Reaktionsentsprechung mit personenspezifischen »Schriftzügen«, große Stabilität der Meßwerte bezüglich der Reaktionszeiten und Neigung zur Unterschätzung der maximalen Tonhöhe bei großer Tonhöhenänderungsgeschwindigkeit.

Im zweiten Experiment (Studie C) wird der Verlauf der erlebten Gefühlsstärke beim Betrachten von Werken aus der Malerei untersucht. Auch hier ergeben sich personenspezifische, auf vier Typen reduzierbare Formeigenschaften der Kurvenverläufe ebenso wie hochsignifikante interindividuelle Unterschiede bezüglich der quantitativen Kennwerte Latenz-, Anstiegs-, Abfallszeit, Reaktionsdauer und Amplitude bei hoher intraindividuellen Stabilität über die einzelnen Bilderfolgen hinweg. Dagegen sind Reaktionsunterschiede aufgrund des Bildmaterials von untergeordneter Bedeutung.

Experiment 3 (Studie D) wurde im Rahmen einer psychopharmakologischen Wirkungsprüfung als Doppelblindstudie durchgeführt, indem ein Betablocker nach einem vollständigen cross-over-design appliziert wurde, die Versuchspersonen zu Bildern des TAT möglichst dramatische Geschichten erzählen sollten und in einem zweiten Versuchsabschnitt mit verschlossenen Augen die beim Vergewärtigen der Geschichten erlebten Gefühle auf der Dimension angenehm-unangenehm mittels Hebelgerät simultan skalieren mußten. Der dritte Versuchsabschnitt bestand für die Versuchspersonen aus retrospektiven Gefühlsbeschreibungen der TAT-Geschichten anhand von Schätzskaalen, freien Beschreibungen und einem semantischen Differential. War die Stärke, Dauer und Vielfalt der emotionalen Reaktionen bedeutend größer als in der vorangegangenen Studie, so war aber auch hier wie schon vorher eine hohe intraindividu-

elle Stabilität der mit dem Hebelgerät »nachgezeichneten« emotionalen Verlaufskurven zu beobachten. Neben hauptsächlich monophasischen Gefühlsverläufen (46%), also nur einmal auftretendem angenehm oder unangenehmen Gefühl, kamen auch bi-, tri- und polyphasische Verläufe vor (21%, 10%, 20%), bei letzteren wechselte – fast immer – die Gefühlsqualität in aufeinanderfolgenden Phasen. Eine Medikamentenwirkung auf die Gefühlsparameter war weder bei den Hebelangaben noch bei den Schätzurteilen festzustellen.

Ein Methodenvergleich zwischen dem ereignissimultanen nonverbalen (Hebelgerät) und dem retrospektiven verbalen (Schätzskalen) Verfahren zeigte hinsichtlich der Gefühlsqualität angenehm–unangenehm bei den Schätzurteilen mehr »neutral«-Urteile als bei den Hebelangaben und einen hohen Zusammenhang zwischen Hebelangaben und Schätzurteilen ( $CC[korr]=.67$ ), der durch eine KFA bestätigt werden konnte: Die Versuchspersonen teilten überzufällig in beiden Verfahren die gleiche Gefühlsqualität mit. Hinsichtlich der Gefühlsparameter Latenzzeit, Gefühlsdauer und Gefühlsstärke waren die Korrelationen zwischen Hebelangaben und Schätzurteilen nicht signifikant. Eine systematische Auswertung der freien Erlebnisbeschreibungen wurde nicht vorgenommen; Ergebnisse mit dem semantischen Differential werden nicht mitgeteilt.

Die Arbeit schließt mit einer Untersuchung des Zusammenhanges zwischen ereignissimulanter Gefühlsbeschreibung und hautelektrischer Aktivität (SCR), die – neben Atmung und Fingerpuls – in sämtlichen Studien gemessen worden war. Die Überprüfung der Beziehung zwischen diesen beiden Datenebenen anhand bereinigter (!) Daten aus Studie C ergab einen positiven Zusammenhang zwischen erlebter Gefühlsstärke und der Höhe der SCRs, der bei drei von sieben Versuchspersonen signifikant war. Ferner erwies sich der Handhebel gegenüber den SCRs in vielen Fällen als sensibler. Ein ähnlicher Vergleich anhand der Daten aus Studie C zeigte bei einem Teil der Versuchspersonen ein Aussetzen elektrodermalen Reaktionen während der Gefühlsbeschreibung, und zwar derart, daß sich das elektrodermale Signal mit Beginn der Hebelreaktion ohne jede Fluktuation fortsetzte und Spontanfluktuationen erst nach Beendigung

der Gefühlsbeschreibung wieder einsetzen, somit also der Eindruck plötzlicher Erregungslosigkeit während der Gefühlsbeschreibung entstand. Das Phänomen wird damit erklärt, daß die Hebelangabe und die SCR-Daten verschiedenes repräsentieren (Intensität der Gefühlsqualität angenehm–unangenehm vs. Intensität der Erregung).

Eine Wertung von Vehrs' Untersuchungen kann einige problematische Punkte der Arbeit bzw. des Hebelgerätes nicht übergehen: Wer sich fragt, warum Vehrs eines der im Literaturteil dargestellten kontinuierlichen Meßverfahren nicht weiterentwickelt hat, erfährt auf S. 16, daß der Autor bei Beginn der Entwicklung seines Hebelgerätes diese Verfahren überhaupt nicht zur Kenntnis genommen hatte, der aktuelle Forschungsstand also erst während (oder nach?) der Konstruktion bzw. Erprobung seines Skaliergerätes rezipiert wurde. Konsequenterweise hängt der Literatur- oder »Theorie«teil gewissermaßen »in der Luft«, und es bleibt unklar, worin die Verbesserungsmöglichkeiten bzw. Vorteile von Vehrs' Hebelgerät etwa gegenüber dem von Wincke, Hoon und Hoon bestehen. Der Gedankengang, mit dem Vehrs der Laborsituation besonders gute Möglichkeiten für die Emotionsinduktion abgewinnt (Erwünschtheit emotionalen Erlebens im Experiment; Mitteilung von Emotionen, ohne Sanktionen befürchten zu müssen; störungsfreie äußere Voraussetzungen, s.S. 11f), ist m.E. nur schwer akzeptierbar: Können die möglichen äußeren Voraussetzungen, die Vehrs für die Laborsituation nennt (feste Terminvereinbarung mit dem Versuchsleiter, Freiwilligkeit der Teilnahme, ausschließliche Widmung des Versuchsleiters der Versuchsperson, klare Rollenverteilung, keine Störung durch äußere Umstände), tatsächlich emotionsfördernder sein als der Alltag, als etwa das Rockkonzert mit allem Drum und Dran oder das Museum mit seinen Originalen statt der im Experiment verwendeten Dias oder ein von Intrigen geprägtes Betriebsklima oder der spontane Tagtraum? Und das auch dann noch, wenn die Versuchsperson mit Elektroden o.ä. behaftet von einem Versuchsleiter beobachtet wird?

Was den Vergleich zwischen Hebelgerät und Schätzskalen betrifft, ist eine eindeutige Aussage zugunsten des einen oder anderen Verfah-

rens aufgrund der Versuchsanordnung (Studie D) nicht möglich: Die Darbietung der TAT-Bilder im leicht abgedunkelten Raum mittels Dias und die ständige Zuwendung eines zweiten Versuchsleiters als Gesprächspartner erwiesen sich bei den Hebelangaben emotional wirksamer als die spätere Vorlage der gleichen Bilder auf kleinen Tafeln beim unbeaufsichtigten Schätzurteil in einem Nebenraum des Labors, mithin besteht eine Konfundierung zumindest zwischen Erhebungsverfahren (Erhebungszeitpunkt), Reizdarbietungsart (Dias vs. Tafel) und Versuchsleitergegenwart. So sind denn auch die häufigeren »neutral«-Urteile und die nicht signifikanten Korrelationen zwischen den beiden Verfahren, etwa hinsichtlich der Gefühlsstärke, statt den retrospektiven Schätzurteilen als »Verschiebungen und Verzerrungen« (S. 116f) genauso gut der durch die Versuchsleiterbeobachtung erhöhten objektiven Selbstaufmerksamkeit sensu Wicklund und der Reizdarbietungsart anzulasten. Ich habe es als den größten Mangel an der Arbeit empfunden, daß diese Konfundierungsproblematik weder bei der Planung der Untersuchung noch bei der Diskussion der Ergebnisse berücksichtigt wurde.

Zwar schränken Vehrs' Studien m.E. nicht im geringsten die Bedeutsamkeit retrospektiver verbaler Daten ein, zeigen aber den Informationsgewinn simultan erhobener kontinuierlicher Daten an, der vor allem aus einer Verringerung der Interpretationsschwierigkeiten bei rein physiologischen Meßdaten besteht. Das Verdienst der Arbeit besteht vor allem darin, daß das Skaliergerät nicht blindlings zur Erlebnisbeschreibung eingesetzt wurde, sondern daß dessen Präzision zuerst einmal gründlich ausgelotet wird und dann erst in unterschiedlichen Zusammenhängen zum Einsatz kommt. Insoweit dürfte Vehrs' Hebelgerät u.a. auch R.-D. Kraemers hauptsächlich musikpädagogisch ausgerichtetem Skaliergerät (s. Die Musikforschung (25) 1972, S. 332f; Musik u. Bildung 1976, S. 525f) überlegen sein, was aber erst ein noch durchzuführender experimenteller Vergleich beweisen müßte.

Insgesamt wurde hier eine Arbeit vorgelegt, die nicht zuletzt wegen des langjährigen, immensen Arbeitsaufwandes größten Respekt verdient und von der vor allem im psychophysiologischen

Forschungsbereich der Musikpsychologie Innovationen zu erhoffen sind. Zur Lektüre empfohlen.

Michael Clemens

**Peter Wilson: Empirische Untersuchungen zur Wahrnehmung von Geräuschstrukturen.** (Schriftenreihe zur Musik, Bd. 23) Hamburg: K.D. Wagner 1984. 235 S.

Seit der Einbeziehung geräuschhafter Klänge in den Orchester-satz, spätestens jedoch seit der Emanzipation der Geräusche als Kompositionsmaterial, stellt sich die Frage nach der Art und den Grenzen der Wahrnehmung von Geräuschstrukturen. Peter Wilson geht dieser Frage in seinen empirischen Untersuchungen nach.

Mit dem Interview von György Ligeti, das anstelle eines Vorwortes steht, wird der Themenstellung ein anschaulicher Kontext gegeben. Die Äußerungen des Komponisten über den Umgang mit Geräuschen unter strukturellen und semantischen Aspekten machen den Leser neugierig auf die Beantwortung der Frage nach den Wahrnehmungsgegebenheiten.

Wilson bezieht sich in seiner Definition von Geräusch auf Pierre Schaeffer. Klang und Geräusch werden auf einem Kontinuum von Klangfarben als Polarisationspunkte gesehen, Geräusche als potentielle musikalische Elemente verstanden, deren strukturelle und semantische Bedingtheiten es zu erkunden gilt.

Ausgangspunkt der Untersuchungen ist die Beurteilung von unterschiedlichen Geräuschfolgen, wobei geordnete und zufällige Verlaufsformen auf ihre Wirkung hin verglichen werden. Aufgabe der Versuchspersonen ist es, ihren Höreindruck in eine graphische Darstellung zu bringen, außerdem die Assoziationen zum Gehörten aufzuschreiben und den Grad der Geordnetheit auf einer Skala anzugeben. Etwas verwirrend erweist sich dabei das Bemühen Wilsons, möglichst umfassende und vielseitige Untersuchungsbedingungen zu schaffen. Außerdem sind dem Verfahren durch die angewendeten technischen Möglichkeiten Grenzen gesetzt.

Die interessanten Einzelergebnisse aus den fünf Versuchsdurchgängen lassen sich nur zu Tendenzen zusammenfassen, eine Einschränkung, die diese Arbeit mit vielen anderen Untersuchungen im empirisch-musikpsychologischen Bereich teilt.

Der Autor kommt zu dem Ergebnis, daß die Bildung von Beurteilungskriterien maßgeblich vom Kontext des Dargebotenen abhängt. Nur bei einem Mindestmaß an Ähnlichkeit zwischen den Klangbeispielen ist es den Hörern möglich, zwischen Zufall und planvoller Struktur zu unterscheiden. Dies könnte im Sinne der Erleichterung von Assimilationsprozessen gedeutet werden. Geräuschsequenzen, deren Strukturierung durch Modulation der Geräuschhelligkeit erfolgt, werden am ehesten als geordnet empfunden, vor allem wenn das Gestaltungsmuster bekannten musikalischen Formschemata entspricht. Die Ergebnisse aus den graphischen Umsetzungen des Gehörten orientieren sich zum Teil stark an der üblichen Notationspraxis. Dennoch ist hier ein Ansatzpunkt gegeben, Unkonventionelles abzubilden.

Die These vom Gegensatz zwischen strukturellem und assoziativem Hören läßt sich nicht belegen. Beide Aspekte scheinen eher komplementär zueinander zu stehen. Erkenntnisse aus dem neurophysiologischen Bereich könnten hier zu einer weiteren Interpretation führen.

Die Assoziationen zu den Geräuschfolgen bewegen sich in einem engen semantischen Raum. Es ist den Versuchspersonen kaum möglich, von Umweltgeräuschen zu abstrahieren. Angaben von Elektronik-, Maschinen- und Naturgeräuschen überwiegen, wobei der emotionale Gehalt von Bedrohung und Gefahr bestimmend ist.

Die Arbeit gibt zahlreiche Anregungen für weitere Untersuchungen. Sie zeigt deutlich auf, daß die hier verwendeten Geräusche nur sehr begrenzt für eine kompositorische Umsetzung geeignet sind.

Krista Warnke



**Polyaisthesis. Beiträge zur Integration der Künste und der Wissenschaften und zu ihrer Umsetzung in die pädagogische Praxis.** Jahrgang 1, Heft 1: Hrsgg. von der Internationalen Gesellschaft für Polyästhetische Erziehung, Wien: VWGÖ-Verlag 1986. 99 S.

Mit Beiträgen zur Integration der Künste ist seit dem Sommer 1986 eine neue Zeitschrift auf den Markt gekommen: Polyaisthesis. Sie erscheint in Halbjahresheften, redaktionell betreut von Wolfgang Roscher, Christian Allesch und Peter M. Krakauer.

Programmatisch ist der die Zeitschrift eröffnende Aufsatz von Roscher, gegen »Separatismen« des Erfindens und Verantwortens gerichtet, gegen die Reduktion menschlicher Wirklichkeit, gegen isolatorische Curricula. Roscher skizziert, wie die Ästhetik, einst eingebettet in kosmologische Systeme, seit der Aufklärung zu einer zwar eigenständigen aber isolierten Disziplin wurde. Er stellt dagegen die Notwendigkeit einer ästhetischen Erziehung, die auf der Integration der einzelnen Wahrnehmungsbereiche beruht. Der Beitrag wird ergänzt durch daseinsanalytische Betrachtungen (H. Tellenbach) und besorgte warnenden Worten, den Bezug zur archetypischen Imagination zu wahren (W. Thomas). Von Untersuchungen über einen möglichen Transfer von Musizieraktivitäten auf andere Verhaltensweisen berichtet W.J. Revers. Steigerungen der Kreativität, nicht aber der allgemeinen Intelligenz, zeigten sich bei Schulkindern. Modelle für eine spielende Freizeitgesellschaft entwirft G. Bauer.

Stärker wissenschaftlich orientiert sind die Aufsätze von O. Neumaier und Chr. Allesch. Neumaier versucht anknüpfend an Aristoteles den Gegenstandsbereich der Ästhetik schärfer zu umreißen, einen Bezugsrahmen zu schaffen für Werk, Wirkung und Wahrnehmung. Allesch grenzt nach einem Überblick über die Geschichte der psychologischen Ästhetik diese als Wissenschaft von den spekulativen Richtungen ab: Ästhetik befaßt sich mit erlebenden und handelnden Subjekten, wobei die Integration verschiedener Sinne zur einheitlichen Erfahrung das entscheidende Problem darstellt. So verstanden geht es in der polyästhetischen Erziehung um die »Vermitt-

lung von Sinn durch die Sinne« (S. 27). Die Zeitschrift stellt einen interessanten Versuch einer Vermittlung zwischen Psychologie und Ästhetik zugleich mit Blick auf eine pädagogische Nutzung dar. Ich hoffe, daß darin auch trockene einzelwissenschaftliche Beiträge als Fundament für weiterreichende Schlußfolgerungen einen Platz finden werden, was jedoch angesichts dessen, daß sich mehrere Autoren dezidiert von der spekulativen Ästhetik abgrenzen, wahrscheinlich ist.

Helga de la Motte-Haber