

100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung. Ein Rückblick in die Zukunft

Heiner Gembris

Zusammenfassung

Dieser wissenschaftshistorische Beitrag versucht die Anfänge der musikpsychologischen Rezeptionsforschung sowie ihre gegenwärtige Situation hinsichtlich ihrer Fragestellungen und methodischen Ansätze zu charakterisieren. Es wird herausgearbeitet, daß es zu Beginn der Rezeptionsforschung nicht nur experimentell-quantitative, sondern auch empirisch fundierte qualitative und phänomenologische Forschungsansätze gegeben hat. Im Laufe der Wissenschaftsgeschichte hat sich jedoch eine einseitige Vorherrschaft experimentell-kognitivistischer Forschungsansätze herausgebildet. An einigen Beispielen aus der jüngsten Literatur wird gezeigt, daß es der kognitivistisch-experimentellen Forschung oftmals an praktischer Relevanz mangelt. Um die praktische Relevanz und ökologische Validität musikalischer Rezeptionsforschung zu erhöhen, schlägt der Verfasser einige Perspektiven vor. Zu diesen zählen ein Abschied vom Leitbild der experimentellen Naturwissenschaft, Methodenvielfalt, die verstärkte Berücksichtigung des situativen Kontextes der Musikrezeption und sensumotorischer Prozesse sowie ein stärkerer Alltagsbezug der Fragestellungen. Schließlich wird darauf hingewiesen, daß die Rezeptionsforschung einer historischen Perspektive bedarf, um sich ihrer Wissenschaftsgeschichte bewußt zu werden und um den zeit- und kulturbezogenen Wandel musikalischer Rezeptionsweisen zu rekonstruieren.

Abstract

This paper characterises the beginnings and current state of reception research and thus concerns the history of science. In particular, it addresses the central issues and methodological approaches of reception research. The author states that initially there were not only experimental and quantitative, but also empirically oriented qualitative and phenomenological research traditions. Although in the course of time, cognitivist and experimental approaches prevailed, some examples from recent research demonstrate that the cognitivist-experimental research often lacks practical relevance. The author suggests several ways to increase the practical relevance and ecological validity of musical reception research. Among those are the stronger consideration of the situational context of music listening and sensory-motor processes, an increased variety of research methods, a

decrease of importance of the experimental paradigm, and a stronger link of research questions to everyday-life issues. Finally, it is argued that reception research requires a historical perspective in order to become aware of its own development and to reconstruct the time and culture specific changes in musical reception.

1. Einleitung

Wenn ein Jahrhundert zu Ende geht und wir sogar an der Schwelle zu einem neuen Jahrtausend stehen, ist dies ein Anlaß, zurückzuschauen, Bilanz zu ziehen und nach Perspektiven für die Zukunft zu fragen. Ein Rückblick auf die vergangenen 100 Jahre musikalischer Rezeptionsforschung ist zugleich auch ein Rückblick auf deren Anfänge. Dies bietet auch eine Gelegenheit, in einer Wissenschaft, die stets an der Gegenwart orientiert ist und üblicherweise aktuell gegenwärtige Rezeptionsweisen erforscht, sich der Geschichtlichkeit nicht nur ihrer eigenen Methoden und Theorien bewußt zu werden, sondern auch der Geschichtlichkeit ihres Gegenstandes, der musikalischen Rezeptionsweisen.

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, die gut 100jährige Geschichte der musikalischen Rezeptionsforschung in ihren vielfachen Verzweigungen, Moden, Paradigmen und Paradigmenwechseln, den Wandel ihrer Inhalte und Methoden, die engen Verflechtungen ihres Gegenstandes mit der geschichtlichen Entwicklung des Musik selbst und mit der Entwicklung der Medien, auch nur ansatzweise zu rekonstruieren. Eine umfassende Geschichte der musikalischen Rezeptionsforschung in ihrer gesamten Komplexität ist bis heute noch nicht geschrieben worden. Vielleicht hat die Rezeptionsforschung auch erst heute, nach gut 100 Jahren, genug Geschichte angesammelt und Vergangenheit erworben, um die Rekonstruktion ihrer Entwicklung als möglich und notwendig erscheinen zu lassen.

Ich bin sicher, aus dem Rückblick in die Vergangenheit der Rezeptionsforschung lassen sich auch neue Perspektiven für die Zukunft gewinnen. Denn in ihrer Geschichte finden wir Fragestellungen und Ansätze, die nicht weitergeführt oder vergessen wurden, die jedoch unter neuer Perspektive mit Gewinn wieder aufgegriffen, aktualisiert und nutzbar gemacht werden können. Daher kann ein Rückblick auch zukunftsweisend sein.

Im folgenden möchte ich zunächst ein Schlaglicht auf einige Ausgangspunkte der Rezeptionsforschung am Ende des 19. Jahrhunderts werfen. Dann folgt ein Schnitt. Ich überspringe 100 Jahre, um dann die gegenwärtige Situation der Rezeptionsforschung – ebenfalls schlaglichtartig – kritisch zu beleuchten. Drittens werde ich versuchen, einige zukünftige Perspektiven der Rezeptionsforschung aufzuzeigen.

Bevor ich damit beginne, möchte ich kurz auf den Begriff der Rezeptionsforschung eingehen. Musikrezeption meint im allgemeinen die verstehende und geistig erfassende Aufnahme von Musikstücken. Daneben ist im Zusammenhang mit dem Musikhören, vor allem in der älteren Litera-

tur, auch von Perzeption und Apperzeption die Rede. Mit Perzeption ist die bloß sinnliche Reizaufnahme als unterste Stufe der Wahrnehmung gemeint. Der Begriff der Apperzeption bezeichnet das bewußte und begrifflich urteilende Erfassen eines Musikstückes. Wie Rösing (1983, S. 1) bemerkt, ist der Begriff Rezeptionsforschung „bis in die sechziger Jahre hinein so gut wie unbekannt“ gewesen. Erst danach avancierte er „zu einem Modebegriff mit Schlagwortcharakter“. Heute wird der Begriff der Rezeptionsforschung als ein diffus-allgemeiner Sammelbegriff gebraucht, unter dessen Dach zumeist empirische Forschungsarbeiten zu psychologischen, physiologischen, soziologischen, ästhetischen oder historischen Fragen des Musikhörens versammelt werden. Dabei sind mit dem Begriff „Musikhören“ elementare Hörvorgänge, Höreindrücke und Hörurteile, das Verstehen von Musik ebenso gemeint wie auch Wirkungen und andere Begleiterscheinungen des Musikhörens. Wenn ich im folgenden von Rezeptionsforschung spreche, beschränke ich mich aus Zeitgründen bewußt auf die musikpsychologische Rezeptionsforschung.

2. Die Anfänge der Rezeptionsforschung

Im Jahr 1895, also vor gut 100 Jahren, erschien die 1863 erstmals publizierte „Lehre von den Tonempfindungen“ von Hermann von Helmholtz bereits in der fünften Auflage. Die „Lehre von den Tonempfindungen“, die als eine „physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“ gedacht war, bildete den Grundstein der Psychoakustik und blieb auch für die Rezeptionsforschung ein maßgeblicher Bezugspunkt. Einen weiteren Grundstein zur Rezeptionsforschung hatte Carl Stumpf mit seiner zweibändigen „Tonpsychologie“ aus den Jahren 1883 und 1890 gelegt.

Neben Helmholtz und Stumpf ist Gustav Theodor Fechner zu erwähnen. In seinem 1860 erschienenen Band „Elemente der Psychophysik“ versuchte Fechner Zusammenhänge zwischen physikalischen Reizen und Wahrnehmungsempfindungen experimentell zu erforschen und durch mathematische Formeln zu beschreiben. Von großer Tragweite für die Rezeptionsforschung sowohl in der Kunst- als auch in der Musikpsychologie war die Begründung der experimentellen Ästhetik durch Fechners Schriften „Vorschule der Ästhetik“ (1876) und „Zur experimentellen Ästhetik“ (1871). In den 60er Jahren unseres Jahrhunderts wurde dieser Ansatz Fechners in den USA durch die von Daniel Berlyne begründete Schule der „New Experimental Aesthetics“ wieder aufgegriffen.

Die trotz aller Unterschiede gemeinsame Arbeitsmethode dieser Pioniere der Rezeptionsforschung war das an der Naturwissenschaft orientierte Experiment. Daß damit allein die Wirkungen der Musikrezeption nicht erklärt werden konnten, war bereits Helmholtz völlig klar. Denn „die Wirkungen künstlerischer Schönheit“ eines Kunstwerkes, so schreibt er im letzten Kapitel seiner „Lehre von den Tonempfindungen“, hängen nicht ab „von dem Teil, welchen wir vollständig analysieren können“ (S. 591).

Weniger bekannt als die Experimente von Fechner, Helmholtz und Stumpf sind die experimentellen Untersuchungen, die Gilman (1891; 1892/93) und Downey (1897) in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts durchführten. Am Abend des 29. April 1891 veranstaltete Benjamin Gilman im Wohnzimmer eines Hauses in Cambridge (USA) ein sog. „experimental concert“, zu dem sich etwa 30 Personen einfanden. Drei Musiker aus Boston trugen kürzere Stücke aus dem Klassischen Repertoire (Beethoven, Mozart, Chopin, Mendelssohn etc.) auf Klavier und Geige vor. Nach dem Vortrag der meist mehrmals gespielten Stücke beantworteten die Zuhörer ein Reihe von offenen Fragen zum Ausdruck der Musik und zu ihrem musikalischen Erleben. Die Eindrücke, Assoziationen, Gedanken und Gefühle der Zuhörer wurden schriftlich protokolliert und ausgewertet mit dem Ziel, Aufschluß über die Eigenheiten der Musik und die durch sie ausgelösten Wirkungen zu erhalten. Ein ähnliches Experiment führte ein paar Jahre später June Downey (1897) durch. Ohne spezielle Fragen notierten die 22 Zuhörer ihre musikalischen Erlebnisse. Einer etwas anderen Darbietungsmethode bediente sich Christian Ruths (1898; zit. n. Rösing 1983, S. 7) bei einem Experiment, das er 1898 in Darmstadt durchführte: Ruths verschaffte seinen Probanden Freikarten zum Besuch von Konzertveranstaltungen; nach dem Konzert wurden sie nach ihrem Musikerleben befragt.

Mit dem Siegeszug der Schallplatte und des Tonbandes war die Durchführung solcher Experimental-Konzerte und Felduntersuchungen für die Rezeptionsforschung nicht mehr erforderlich. Seitdem arbeitet die Rezeptionsforschung praktisch ausschließlich mit technischen Medien zur Musikwiedergabe. Dies war nicht nur ein unschätzbare Gewinn, sondern scheint auch ein Verlust für die Rezeptionsforschung zu sein. Denn die ausschließliche Verwendung technisch reproduzierter Musik hat entscheidend dazu beigetragen, daß die Rezeptionsforschung zu einer Wissenschaft geworden ist, in der das Musikhören fast ausschließlich *in vitro* statt *in vivo* untersucht wird.

Am Beginn der Rezeptionsforschung im vergangenen Jahrhundert standen aber nicht nur die experimentellen Ansätze der erwähnten Autoren, sondern auch andere, eher theoretisch-phänomenologische Arbeiten. Wenig bekannt ist beispielsweise die Tatsache, daß Theodor Billroths Schrift „Wer ist musikalisch?“ aus dem Jahre 1895 zum überwiegenden Teil eine Phänomenologie und Theorie der Musikrezeption ist. In dieser Phänomenologie der Musikrezeption geht Billroth auf sinnesphysiologische Erkenntnisse ebenso ein wie auf die Frage nach Wirkungen verschiedener Arten von Musik. Die unterschiedlichen Erscheinungsweisen der Musikrezeption dienen Billroth schließlich als Basis für die Bestimmung des Wesens der Musikalität. Ähnliches gilt übrigens auch für das etwa 40 Jahre später (1926) erschienene, direkt an Billroth anknüpfende Buch „Wer ist musikalisch?“ von Johannes von Kries, worin der Autor ebenfalls den Fragen der geistigen Verarbeitung von Musik und der Erregung von Gefühlen durch Musik einen breiten Platz einräumt.

Vor allem aber ist in diesem Zusammenhang Friedrich v. Hauseggers Werk „Die Musik als Ausdruck“ zu nennen, dessen zweite, vermehrte und verbesserte Auflage 1887 publiziert wurde. Von Hausegger ging der zentralen Frage nach, wie musikalischer Ausdruck entsteht, auf welche Weise musikalischer Ausdruck wahrgenommen wird und welche Wirkungen er hat. Hausegger stützt seine Theorie zwar nicht durch Experimente; aber er baut sehr wohl auf naturwissenschaftlichen Grundlagen auf, nämlich auf die physiologischen Lehrwerke seiner Zeit, auf anthropologische und psychologische Forschungen, insbesondere aber auf Darwins Buch „Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren“, das 1872 in deutscher Übersetzung erschien. Wie de la Motte-Haber feststellt, schuf Hausegger „einen Beitrag, der auch heute noch Beachtung verdient, weil er teilweise Erklärungen für das Ausdrucksgeschehen fand, die nichts an Gültigkeit eingebüßt haben. Zudem ist seine Schrift gerade heute, wo um die Rückbindung der menschlichen Existenz an Natürliches gerungen wird, ob ihres evolutionären Ansatzes von besonderer Aktualität. Sie läßt sich nicht von ungefähr mühelos mit Forschungen aus jüngerer Zeit in Einklang bringen“, so de la Motte weiter (1996, S. 54f). Leider sind diese Sachverhalte heute allgemein sehr wenig erkannt und berücksichtigt worden.

Schließlich sei in diesem Zusammenhang auch an die Theorie des musikalischen Hörens erinnert, die Hugo Riemann in seiner 1873 publizierten Dissertation „Über das musikalische Hören“ entwickelt hat. Riemann behauptete in seinen jüngeren Jahren von sich selbst, daß es sein größter Wunsch sei, die Fortschritte der musikalischen Komposition mit den jüngsten Entdeckungen in der Akustik und der Physiologie des Ohres in Zusammenhang zu bringen. Tatsache ist aber auch, daß er die Idee einer naturwissenschaftlich-materiellen Begründung der Musiktheorie und Ästhetik mehr und mehr aufgegeben hat.

Zusammenfassend läßt sich über den Ausgangspunkt der Rezeptionsforschung vor etwa 100 Jahren folgendes sagen: Die Erforschung des Musikhörens und seiner akustischen, physiologischen und psychologischen Grundlagen war von Anfang an stark geprägt durch die Orientierung am Ideal einer objektiv messenden Naturwissenschaft. Dementsprechend galt die experimentelle Erforschung elementarer musikalischer Wahrnehmungsvorgänge unter Laborbedingungen als Königsweg der Rezeptionsforschung, woran sich bis heute grundsätzlich wenig geändert hat.

Daneben gab es aber durchaus auch andere Forschungsansätze: nämlich qualitative Beschreibungen von Musikerlebnissen im Anschluß an experimentelle Konzerte in natürlichen Umgebungen sowie naturwissenschaftlich untermauerte, phänomenologische Theorien der Musikrezeption und des musikalischen Ausdrucksverständnisses.

Der Grenzen des naturwissenschaftlichen Experimentierens waren sich sogar die Exponenten der experimentellen Forschung bewußt. So schrieb Carl Stumpf im ersten Band der „Tonpsychologie“: „gerade diese Mannigfaltigkeit der Tonphänomene und Fülle der Kunstgeheimnisse, diese vielen

historischen Wandlungen der Tonsysteme und Tongefühle – das Alles schafft dem Kundigen eben so viele Stützpunkte wie dem Unkundigen Hindernisse in der Untersuchung. Vielleicht lassen sich überhaupt nirgends sämtliche Hilfsmittel der psychologischen Forschung, Selbstbeobachtung und fremde Angaben, statistische Sammlung von Urteilsreihen, physiologische Thatsachen und Hypothesen, Vergleichung der Völker und Zeiten, Biographisches usw. in *gleicher* (Hervorhebung durch H. G.) Vereinigung heranziehen“ (Tonpsychologie I, S. VI). Leider hat sich der hier beschriebene Methodenpluralismus gegenüber der Doktrin von der experimentellen Naturwissenschaft nicht durchsetzen können.

3. Zum gegenwärtigen Stand der Rezeptionsforschung

Wenn man sich im Jahre 1996 in der musikpsychologischen Literatur umschaut, so bietet sich ein vielfältiges und buntscheckiges Bild musikalischer Rezeptionsforschung. Aufzählen lassen sich Befragungen zu musikalischen Präferenzen, Einstellungen und Urteilen, empirische Typologien von Hörern und Hörweisen, experimentelle Untersuchungen zur Entwicklung der musikalischen Wahrnehmung bei Säuglingen, Kleinkindern und Schulkindern, experimentelle und theoretische Studien zur emotionalen und physiologischen Wirkung von Musik, Experimente zur Rezeption von Musik in Filmen und Videoclips, phänomenologische Arbeiten über den Zusammenhang von Musik, Lebenswelt und Jugendkulturen. Wir finden Experimente über therapeutische Wirkungen von Musik, gehirnelektrische Messungen zur zerebralen Verarbeitung von Musik, Versuche zu Wirkungen des Musikhörens im Auto oder auf das Kaufverhalten im Supermarkt, ferner einige Forschungen über den Zusammenhang von psychischen Krankheiten, Persönlichkeitsvariablen, Situationskontexten einerseits und Musikrezeption andererseits.

Neben diesen Forschungen, die in der Regel im universitären Bereich durchgeführt werden, sind auch die Hörerforschungen zu erwähnen, die von öffentlichen und privaten Rundfunkanstalten oder anderen Institutionen teilweise regelmäßig durchgeführt werden. Deren Ergebnisse dringen aber eher selten und mit einiger zeitlicher Verzögerung an die Öffentlichkeit vor.

Die Vielfalt dieser Themen und der methodischen Ansätze darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß vor allem in der angloamerikanischen Literatur kognitivistische Ansätze eindeutig vorherrschend sind. Damit verbunden ist eine stark ausgeprägte Einseitigkeit sowohl in inhaltlicher als auch in methodischer Hinsicht. Musikrezeption wird dabei als ein Prozeß der Informationsverarbeitung und -speicherung gesehen, der ausschließlich experimentell zu untersuchen ist. Fragen nach dem subjektiven Sinn und Bedeutung musikalischer Informationsverarbeitung, nach emotionalen Erleben, nach situativen Bedingungen und sozialpsychologischen Implikationen werden dabei praktisch völlig ausgespart. Möglicher-

Mozart's Piano Sonata in E \flat Major, K. 282, First Mvmt.

Adagio

4

6

8

10

12

13

Abbildung 1:

Notenbeispiel Mozart aus Music Perception 1996, Vol. 13, No. 3, S. 485

weise sind dies aber die letztlich bedeutsameren Fragen. Man kann sich oft auch des Eindrucks nicht erwehren, daß in der kognitivistischen Rezeptionsforschung immer kleinere Aspekte mit immer höherem methodischem Aufwand untersucht wurden, ohne daß damit ein entsprechender Zuwachs an Erkenntnisgewinn verbunden ist.

Um diese Kritik an konkreten Beispielen festzumachen, möchte ich einige Aufsätze heranziehen, die in der Zeitschrift *Music Perception* vom Frühjahr 1996 veröffentlicht wurden. Diese Forschungsarbeiten entstanden, wie Diana Deutsch im Vorwort dieses Bandes schreibt, während eines Stipendiums, das einer Gruppe von Musiktheoretikern und Musikpsychologen im Jahr 1993/94 am „Center for Advanced Study in the Behavioural Sciences“ gewährt wurde. Ich finde diesen Umstand erwähnenswert, weil er zeigt, welcher Typus von Forschung in den Genuß von Förderprogrammen kommt.

Alle sechs Aufsätze befassen sich mit dem ersten Satz von Mozarts Klaviersonate in Es-Dur, KV 282, einem Jugendwerk Mozarts (siehe Abb. 1). Der Satz wird unter kognitionspsychologischen Aspekten analysiert und hinsichtlich der beim Hören stattfindenden kognitiven Verarbeitungsmechanismen von verschiedenen Autoren untersucht.

Ein Ergebnis der ausführlichen Analysen von Narmour (1996) sind graphische Darstellungen, in denen der theoretische Verlauf bzw. die Interaktion zwischen musikalischen Schlußwirkungen und dem Aufbau musikalischer Erwartungen für die ersten vier Takte der Sonate dargestellt wird (siehe Abb. 2). Diese Kurven beruhen auf rein hypothetischen Gewichtungen der Stabilität oder Instabilität z.B. von Intervallen, von Konsonanz und Dissonanz und der tonaler Beziehungen von Akkorden.

Lerdahl (1996) entwickelt nach den Regeln der Generativen Theorie der Tonalen Musik einen Algorhythmus, mit Hilfe dessen sich der Grad an me-

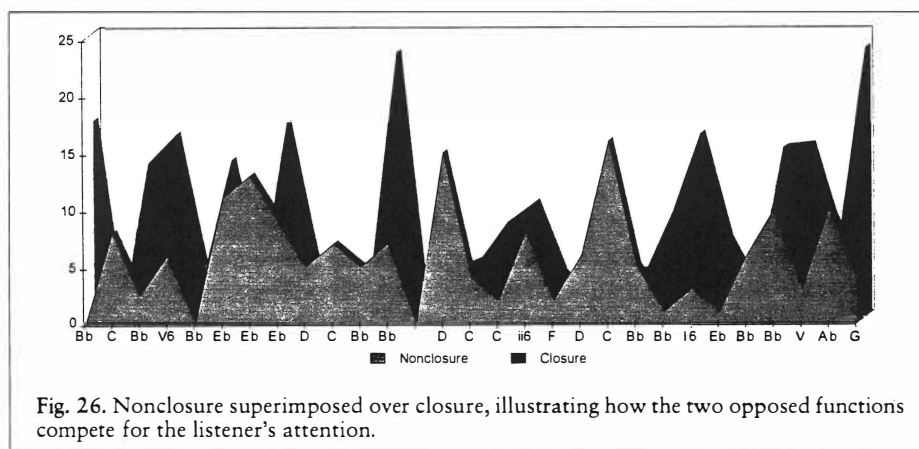


Fig. 26. Nonclosure superimposed over closure, illustrating how the two opposed functions compete for the listener's attention.

Abbildung 2:
Narmour 1996, S. 312

	Surface Dissonance			Pitch-Space Distance			Local Total	Inherited Value	Global Total
	Sc.-Deg.	Inv.	Nh.T.	i	j	k			
T("I"→1) [I]	1	0	0	0	0	0	1	0	1
T(1→2)	0	0	2	0	0	0	2	0	2
T(1→3) [I]	1	0	0	0	0	0	1	0	1
T(1→4) [V ⁶]	0	2	0	0	1	4	7	0	7
T(4→5)	0	2	0	0	0	0	2	5	7
T(7→6)	0	2	2	0	0	0	4	7 + 6	17
T(9→7) [vii ^{o6} /V]	1	2	0	0	1	5	9	7	16
=====									
T(9→8)	0	0	3	0	0	0	3	7	10
T(12→9) [I/V]	1	0	0	1	0	1	3	5	8
T(11→10)	0	0	3	0	0	0	3	5	8
T(12→11)	0	0	0	0	0	0	0	5	5
T(1→12) [V/I]	0	0	0	0	1	4	5	0	5
T(15→13)	0	2	3	0	0	0	5	17	22
T(15→14)	0	2	1	0	0	0	3	12 + 5	20
T(16→15) [V ₂ /ii]	0	2	1	0	1	4	8	5 + 7	20
T(21→16) [ii/I = i/ii]	1	2	0	1	1	5	10	5	15
T(16→17)	1	2	0	0	0	0	3	5 + 7	15
T(17→18)	0	0	3	0	0	0	3	12	15
=====									
T(21→19)	0	2	1 + 3	0	0	0	6	5	11
T(21→20)	0	2	1	0	0	0	3	5	8
T(22→21) [V ₂]	0	2	1	0	1	4	8	0	8
T(1→22) [I ⁶]	1	2	0	0	0	0	3	0	3
T(22→23)	1	2	0	0	0	0	3	0	3
T(23→24)	1	2	0	0	0	0	3	0	3
T(26→25) [ii ⁷]	0	0	1 + 3	0	1	4	9	5	14
T(27→26) [V ⁷]	0	0	1	0	1	4	6	0	6
=====									
T(1→27) [I]	1	0	0	0	0	0	1	0	1
T(27→28)	1	0	0	0	0	0	1	0	1
T(31→29)	1	0	0	0	0	0	1	0	1

Fig. 21. Hierarchical tension values, bars 1–9. Sc.-Deg. = scale degree, Inv. = inversion, Nh.T. = nonharmonic tone. (Continued on next page.)

lodischer und harmonischer Spannung und Entspannung quantifizieren läßt. Das Ergebnis sind Tabellen, in denen Zahlen für den Grad von Spannung und Entspannung in den ersten acht bzw. neun Takten angegeben sind (siehe Abb. 3).

Bharucha (1996) untersucht dasselbe Stück von Mozart in Hinblick auf Töne, die der Wahrnehmung als stabile melodische bzw. harmonische Ankerpunkte dienen können sowie hinsichtlich melodisch und akkordisch instabiler Töne. Er entwickelt eine Rechenformel, mit der sich der Grad der Strebung instabiler akkordfremder Töne zum jeweils nächsten stabilen tonalen Ankerpunkt mit einer Zahl quantitativ angeben läßt. Diesen Wert bezeichnet Bharucha als „Sehnsuchts-Vektor“ (yearning vector) (siehe Abb. 4).

TABLE 2

Yearning Vector for Nonchord Tones in Major Chords

Interval Above Root	Yearning Vector	p (Anchoring to Nearest Neighbor)	K(Up)-K(Down)
Min 2nd	-0.67	—	-1.91
Maj 2nd	0.00	0.78	-0.92
Min 3rd	0.67	1.00	-0.09
Perf 4th	-0.50	0.64	0.42
Aug 4th	0.50	1.00	1.50
Min 6th	-0.75	1.00	-0.35
Maj 6th	-0.17	1.00	-0.50
Maj 7th	0.75	1.00	2.09

NOTE.—Assuming constant activation for all chord tones.

Abbildung 4:
Bharucha 1996, S. 398

Carol Krumhansl (1996) führte eine Reihe von Experimenten durch, um die Wahrnehmung des gleichen Stückes zu untersuchen. Fünfzehn Probanden hörten den ersten Satz der Sonate mehrfach. Sie hatten die Aufgabe, auf dem Bildschirm eines Computers anzugeben, wo sie Gliederungsabschnitte in der Musik wahrnahmen, sie sollten den Grad der wahrgenommenen Spannung beurteilen und das Auftreten neuer musikalischer Ideen anzeigen. Die Ergebnisse zeigten u. a., daß Spannungshöhepunkte mit Abschnittsenden und langsamerem Tempo zusammenfallen, während das Auftauchen neuer musikalischer Ideen mit geringer Spannung und neutralem Tempo zusammenfiel (siehe Abb. 5).

Ich frage mich, welchen Erkenntnisgewinn ich hinsichtlich der Rezeption der ersten acht Takte der Mozart-Sonate z. B. aus dem von Bharucha (1996) mit großer Akribie erarbeiteten Ergebnis beziehen kann, daß der Sehnsuchts-Vektor (yearning vector) der großen Septimen auf den Grundton bezogen den Wert von 0.75 hat und daß Mozart zu 100 Prozent die

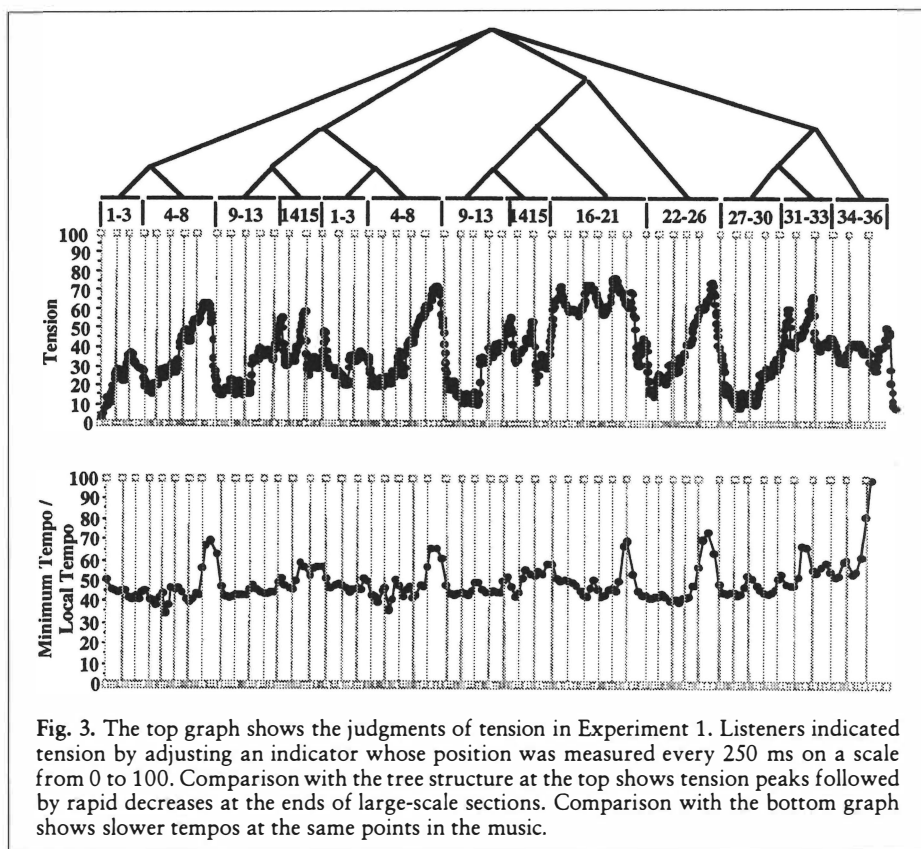


Abbildung 5:
Krumhansl 1996, S. 412

subjektive Erwartung erfüllt, daß die große Sept zum Grundton geführt wird (vgl. Bharucha, 398). Oder was besagen die aufwendigen Berechnungen tonaler Spannungsbeziehungen in den ersten Takten der Mozart-Sonate, die u. a. zu dem Ergebnis führen, daß der Ton d mit einem resultierenden Attraktionsgrad von 0.125 durch den Ton c angezogen wird? (Lerdahl, S. 348) Welche Bedeutung haben solche Ergebnisse für das musikalische Erleben des Hörers insgesamt? Zu fragen ist auch, wie weit Erkenntnisse verallgemeinert werden können, die ausschließlich anhand der ersten Takte einer Mozart-Sonate gewonnen wurden.

In einem kritischen Kommentar zu diesen Forschungsarbeiten geht Leonard B. Meyer in derselben Ausgabe von *Music Perception* (1996) ausführlich und grundsätzlich auf diese Arbeiten und ihre Ansätze ein. Meyers Standpunkt ist, wie er selbst sagt, der eines „sympathetic humanist critic – one who believes that psychological empiricism is a very important way to go but is on the lookout for potholes“ (Meyer 1996, S. 455). Etwas frei

übertragen heißt das: „Diese Forschung ist wichtig, aber statt nach der Straße sucht sie nach den Schlaglöchern.“

Gelegentlich ist bereits von europäischen bzw. deutschen Autoren Kritik an den rein kognitivistischen Ansätzen amerikanischer Prägung geübt worden, vor allem, weil sie in meist sehr künstlichen Versuchsanordnungen unter sehr künstlichen Bedingungen anhand von oft synthetischen Klangreizen sehr spezielle kognitive Teilaspekte der Musikrezeption untersuchen (z.B. Gembris 1995). Helga de la Motte-Haber schreibt: „Fast alle diese psychologischen Forschungen bringen triviale, aus der Musiktheorie bekannte Regeln ans Licht. Weil man die Ergebnisse kennt, haben diese Forschungen eher nur den Wert, Methoden zu erproben“ (la Motte-Haber 1995, S. 38f). Günter Kleinen stellt fest: „Freilich vermißt man eine Theorie der musikalischen Wahrnehmung, die die Komplexität der Phänomene wirklich erfaßt und lebensnah ist“ (Kleinen 1994, S. 18). Dem wäre noch hinzuzufügen: Es fehlt nicht nur an einer Theorie, sondern auch an empirischen Forschungsansätzen, welche der Komplexität der Musikrezeption gerecht werden und lebensnah sind.

Helga de la Motte-Haber hatte bereits vor gut zehn Jahren vorgeschlagen, Prozesse des Verstehens zum zentralen Gegenstand der Musikpsychologie und der Rezeptionsforschung zu machen. Die Untersuchung von Prozessen des Musikverstehens, so la Motte-Haber, „läßt leichter Berührungspunkte mit der Hermeneutik und der Rezeptionsästhetik sichtbar werden, als dies für die Verwendung des (...) Begriffs der ‚Kognition‘ gilt“ (la Motte-Haber 1995 / 1996, S. 455). Der Begriff des Verstehens „dividiert nicht die kognitiven und affektiven Prozesse auseinander, die eng zusammenhängen, wie die Alltagserfahrung lehrt“ (de la Motte-Haber, S. 455). Obgleich die Idee, das Konzept des Verstehens zum zentralen Ansatzpunkt der Rezeptionforschung zu machen, vieles für sich hat, muß man feststellen, daß die Umsetzung dieser Idee in praktische Forschung bisher allenfalls in bescheidenen Ansätzen gelungen ist.

Vielleicht ist in diesem Zusammenhang folgende Beobachtung nicht ganz uninteressant: In jüngerer Zeit scheint sich in der angloamerikanischen Rezeptionsforschung ein gewisses Interesse für Ansätze der Rezeptionsforschung und Theorien der Musikwahrnehmung aus der älteren deutschsprachigen Fachliteratur zu regen. Dies ist deshalb bemerkenswert, weil allgemein die Rezeption deutschsprachiger Forschung im angloamerikanischen Bereich aufgrund der Sprachbarriere sehr mangelhaft ist. Sofern entsprechende Übersetzungen greifbar sind, scheint in der kognitivistischen angloamerikanischen Forschung der jüngeren Zeit eine gewisse Aufgeschlossenheit gegenüber anderen Ansätzen aufzukeimen.

Ich will einige Beispiele dafür nennen: Im Jahr 1993 veröffentlichte Bruno Repp in der Zeitschrift *Psychology of Music* eine Zusammenfassung eines Buches von Alexander Truslit mit dem Titel „Gestaltung und Bewegung in der Musik“, das 1938 erschienen war. Wie Repp fast euphorisch feststellt, ist dieses Buch trotz seines subjektiv-spekulativen Charak-

ters äußerst anregend und höchst relevant für das Verständnis des Bewegungscharakters der Musik (Repp 1993).

In ihrem bereits erwähnten Artikel in *Music Perception* 1996 greift Carol Krumhansl auf die energetische Musikpsychologie Ernst Kurths von 1931 zurück, in der das Erleben von psychischen Spannungs- und Entspannungsprozesse den Kern der Musikrezeption bildet. Ein weiteres Beispiel für diese Tendenz entnehme ich dem jüngsten Heft der Zeitschrift *Psychomusicology* (Vol. 13, 1994), das soeben (mit zwei Jahren Verspätung) erschien und das Thema Filmmusik als Schwerpunkt hat. Für eine Theorie der Filmmusik-Wahrnehmung greift William Rosar auf das Konzept der „physiognomischen Wahrnehmung“ zurück, ein Begriff und ein wahrnehmungstheoretisches Konzept, das Heinz Werner bereits in den 20er Jahren geprägt hatte. Ebenso verweist Rosar auch auf die Nützlichkeit der Einfühlungstheorie von Theodor Lipps, der ein Lehrer von Heinz Werner war.

4. Perspektiven für die Zukunft

Die wichtigsten Aufgabengebiete der Rezeptionsforschung in den nächsten Jahren lassen sich mit folgenden Stichworten umschreiben:

- Die Vorherrschaft einseitig kognitivistischer Forschung bedarf der Korrektur.
- Das Ideal der experimentellen Naturwissenschaften als alleiniges Leitbild der Rezeptionsforschung ist obsolet geworden.
- Die musikalische Rezeptionsforschung braucht mehr Lebensnähe und Alltagsrelevanz der Fragestellungen.
- Die Rezeptionsforschung braucht ökologische Validität und Vielfalt der Methoden.
- Ältere Konzepte und Ansätze der Rezeptionsforschung sollten auf ihre Nützlichkeit geprüft, gegebenenfalls aufgegriffen und aktualisiert werden.
- Die Rezeptionsforschung braucht neben den systematisch-synchronistischen Ansätze auch eine historiographische Forschung.

Ich will diese Stichpunkte kurz erläutern:

1. Seit Beginn der wissenschaftlichen Rezeptionsforschung hat die experimentelle Naturwissenschaft als Vorbild und Modell gedient. Neben einer Vielzahl wichtiger Erkenntnisse über das Musikhören haben sich auch die engen Grenzen dieses Ideals gezeigt. Das naturwissenschaftlich-experimentell orientierte Denken führt dazu, daß lediglich solche Aspekte der Musikrezeption erforscht werden, die dem Messen und Zählen zugänglich sind, während vielleicht wesentlichere Aspekte unerforscht bleiben. Deshalb ist der Abschied von dem Modell der Naturwissenschaften als alleinigem Leitbild der Rezeptionsforschung längst überfällig.

2. Es gibt keine Musikrezeption ohne situativen, sozialen und individuellen Kontext. Wir wissen aus der Alltagserfahrung, daß ein und dieselbe Musik nicht nur von unterschiedlichen Menschen ganz unterschiedlich rezipiert werden kann, sondern auch bei ein und derselben Person zu verschiedenen Zeiten, in unterschiedlichen Situationen und Stimmungen zu ganz verschiedenen Wirkungen führen kann. Bereits die Theoretiker der Barocken Affektenlehre, so etwa Athanasius Kircher in seiner Schrift „Phonurgia Nova“ aus dem Jahre 1673, haben ausdrücklich darauf hingewiesen, daß dieselbe Musik in Abhängigkeit von den unterschiedlichen Temperamenten und Verfassungen der Hörer ganz unterschiedliche Wirkungen ausüben kann. Was Kircher und andere Forscher und Theoretiker bereits vor mehr als 300 Jahren beschrieben haben, was wir in der Alltagserfahrung immer wieder erleben können, was auch in einigen empirischen Studien nachgewiesen wurde, nämlich die Kontextgebundenheit musikalischer Wirkungen, ist in der Rezeptionsforschung sträflich vernachlässigt worden. Es gibt ein krasses Mißverhältnis zwischen der unbestrittenen Relevanz situativer Kontextvariablen auf der einen Seite und der weitgehenden Ausblendung dieser Sachverhalte auf der anderen Seite. Wenn die Rezeptionsforschung das Ziel anstrebt, lebensnahe und ökologisch valide Forschung betreiben zu wollen, muß sie künftig die Einflüsse situativer Faktoren und Kontexte auf die Musikrezeption wesentlich mehr berücksichtigen.

3. In jüngeren Untersuchungen zur Wirkung von Musik etwa im Kaufhaus oder am Arbeitsplatz wird, wie Klaus-Ernst Behne beobachtet hat, im Unterschied zu Untersuchungen aus früheren Jahrzehnten auffällig häufig die Wirkungslosigkeit von Musik festgestellt. Andererseits kann in Situationen des selbstbestimmten Musikhörens in vielen Lebenszusammenhängen keineswegs von Wirkungslosigkeit der Musik die Rede sein. Auch dieser Sachverhalt weist auf den entscheidenden Einfluß von Kontextvariablen hin und auf die Notwendigkeit, diese zum Gegenstand der Rezeptionsforschung zu machen.

4. Einer der wichtigsten Aspekte der Musik und der Musikrezeption ist der Aspekt der Bewegung und Mitbewegung. Trotz verschiedenster und konträrer Auffassungen über Musik und ihre Rezeption sind sich die unterschiedlichsten Autoren, vom Anfang bis hin zur zeitgenössischen Rezeptionsforschung, in einem Punkt einig: nämlich in der Auffassung, daß Musik Bewegung sei und daß Mitbewegungen des Hörers bei der Rezeption eine wichtige Rolle spielen. Merkwürdigerweise ist gerade die Rolle und Bedeutung der sensomotorischen und bewegungsdynamischen Aspekte der Musikrezeption bislang äußerst mangelhaft erforscht. Fraisse (1982) hat z.B. darauf hingewiesen, daß eine Rhythmuswahrnehmung ohne motorische Mitbewegungen nicht möglich ist. In jüngerer Zeit hat Manfred Clynes (z.B. 1980; s. auch de Vries 1991) in einer Reihe von Untersuchungen die Bedeutung sensomotorischer Aspekte für das Verständnis des emotionalen Ausdrucks in der Musik experimentell herausgearbeitet.

Könnte es nicht sein, daß kognitive Vorgänge wie die zeitliche Gruppierung musikalischer Ereignisse durch sensumotorische Prozesse beeinflusst werden? Es spricht einiges dafür, daß unmittelbare sensumotorische Begleiterscheinungen der Musikrezeption der kognitiven Verarbeitung zeitlich vorangehen, weil akustisch bzw. musikalische Reize mit motorischen Nervenzellen verschaltet werden, bevor sie in der Großhirnrinde eintreffen (vgl. Gembris 1995). Beispielsweise erörtert Ulric Neisser in seinem einflußreichen Buch „Kognitive Psychologie“ (1974) die Möglichkeit, „daß die Gedächtnisspanne im Grunde eine rhythmische Struktur“ (278ff.) sei. Ich meine, es ist an der Zeit, die sensumotorischen Aspekte der Musikrezeption, ihren Zusammenhang mit emotionalem Erleben und kognitiver Verarbeitung von Musik eingehender zu untersuchen.

5. Helga de la Motte-Haber hat, wie bereits erwähnt, dafür plädiert, das Verstehen zum zentralen Ansatz der Rezeptionsforschung zu machen. Wenn man das Verstehen zum zentralen Ansatz der Rezeptionsforschung macht, dann wird man zwangsläufig auch wieder auf das Konzept der Einfühlung zurückgreifen müssen, denn Einfühlung ist eine wichtige Form und Methode des Verstehens. Durch das Konzept der Einfühlung ließen sich enge Verbindungen zwischen Psychologie, Ästhetik und Hermeneutik herstellen. Obgleich der Vorgang der Einfühlung beim Erleben und Verstehen von Musik eine wesentliche Rolle spielt, hat die Einfühlung in der Rezeptionsforschung der letzten Jahrzehnte keine Rolle gespielt. Die Einfühlungstheorien, wie sie von Vertretern der psychologischen Ästhetik wie Theodor Lipps, Johannes Volkelt und Karl Groos entwickelt wurden, sollten deshalb neu überdacht, auf ihre heutige Anwendbarkeit überprüft und erweitert werden.

6. Rezeptionsforschung, die lebensnah und praktisch bedeutsam sein will, sollte das Labor öfter mal verlassen und hinaus ins Leben treten. Dort braucht sie vielleicht weniger das experimentelle Instrumentarium, sondern eher ein Bündel an methodischer Vielfalt. Methodische Vielfalt erfordert aber auch mehr Mut zur Subjektivität und Unkonventionalität. Was die Entwicklung methodischer Phantasie und Innovation angeht, so kann die meist akademische Rezeptionsforschung aus anderen Bereichen wie der Marktforschung lernen. Ein Beispiel: Das Hamburger Marktforschungs-Institut Lintas hat einen methodischen Ansatz entwickelt, der auf den Namen YOYO getauft wurde, was die Abkürzung ist für „Youth Observes Youth's Obsessions“. „Die Jugend erforscht, was die Jugend bewegt: YOYO ist die erste und einzige Jugendstudie, bei der nicht erfahrene und ergraute Marktforscher versuchen, die Zielgruppe Jugend aus der Ferne zu betrachten. Sondern es sind Jugendliche selbst, die Altersgenossen be- und hinterfragen“, und die als Gleiche unter Gleichen dichter am Untersuchungsgegenstand dran sind. (Krüger 1996, S. 25) Dieser Ansatz beinhaltet mehrere methodische Stufen, die Methoden der teilnehmenden Beobachtung, teilstrukturierte Einzelbeobachtungen und ganztägige Workshops mit Jugendlichen umfassen und hier nicht im einzelnen geschildert werden

können (Krüger 1996, S. 31). Wären nicht dieser Ansatz oder auch die anfangs erwähnten experimentellen Konzerte Beispiele für Wege, die üblichen Laborexperimente durch in-vivo-Untersuchungen der Musikrezeption zu erweitern?

7. Besonders in einer Zeit, in der die Finanzierung von Forschung immer schwieriger wird, gerät auch die Rezeptionsforschung unter einen Legitimationsdruck und in die Notwendigkeit, ihre Nützlichkeit auszuweisen. Aufgrund dieser Situation wird es zunehmend wichtig, neben einer reinen Grundlagenforschung auch eine angewandte Rezeptionforschung stärker zu etablieren, die auf eine lebensnahe Nutzenanwendung oder einen praktischen Gebrauchswert zielt. Es gibt solche Forschungen durchaus, Beispiele sind Untersuchungen zu Wirkungen des Musikhörens auf das Autofahren (la Motte-Haber & Rötter 1990), auf das Kaufverhalten (Rötter & Plößner 1995) oder Untersuchungen der Musikrezeption in therapeutischen Kontexten. Insgesamt gibt es viel zu wenig solcher anwendungsbezogenen Forschungsarbeiten, obwohl ein objektiver Bedarf vorhanden ist. Zur Rezeption der wirtschaftlich wichtigen und mit manchen irrationalen Ideologien befrachteten New-Age Musik etwa hat die Rezeptionsforschung bislang wenig gesagt und nichts erforscht, was der allgemeinen Aufklärung dienlich wäre (Ausnahme: das Buch von W. M. Stroh 1994). Zu den in der jüngeren Zeit desöfteren in den Medien berichteten Massenhysterien junger Mädchen und anderer Fans bei Rock- und Popmusik-Veranstaltungen hatte die Rezeptionsforschung ebenfalls nichts zu sagen, das haben dann andere getan. In diesem Zusammenhang sei beiläufig auch daran erinnert, daß Ernst Kurth bereits Anfang der 30er Jahre eine „musikalische Massen- und Suggestionpsychologie“ als eines der Teilgebiete der Musikpsychologie dargestellt hatte (Kurth 1931/1947, S. 70). Bis heute wurde dieser Gedanke nicht weiter verfolgt, bedauerlicherweise, wie ich finde. Eine wichtige Aufgabe der Rezeptionsforschung besteht darin, ihre Nützlichkeit, ihren praktischen Gebrauchswert und ihre Aktualität vermehrt in den Vordergrund zu stellen.

8. Musikalische Rezeptionsweisen unterliegen ebenso wie die Musik selbst einem historischen und kulturellen Wandel. Die Etablierung einer empirischen Rezeptionsforschung vor etwa 100 Jahren versetzt uns heute in die Lage, die Idee einer empirisch fundierten Geschichte musikalischer Rezeptionsweisen in die Tat umzusetzen. Die Geschichte der musikalischer Rezeptionsweisen bis zum Beginn unseres Jahrhunderts läßt sich allenfalls unvollständig und fragmentarisch auf der Basis von oft unzuverlässigem Quellenmaterial rekonstruieren, welches sich außerdem nur auf die Kunstmusik bezieht.

Seit Beginn der empirischen Rezeptionsforschung befinden wir uns jedoch in einer sehr viel günstigeren Situation, weil wir uns auf Experimente, Befragungen, Statistiken und Daten stützen können, die hinsichtlich ihrer Aussagekraft und Reichweite besser einzuschätzen sind. Dieser Sachverhalt macht eine historische und zugleich empirische Rezeptionsforschung

überhaupt erst möglich. Dieses historische Potential der Rezeptionsforschung ist bis heute noch nicht entdeckt worden. Die Rezeptionsforschung braucht diese historische Dimension, denn sie befaßt sich mit einem Gegenstand, der gerade in unserem Jahrhundert hochgradig dem zeitlichen Wandel unterworfen ist. Eine historiographische Rezeptionsforschung hätte den zeit- und kulturbezogenen Wandel von musikalischen Rezeptionsweisen anhand der im Laufe der Jahrzehnte gesammelten empirischen Daten zu rekonstruieren. Eine solche historiographische Rezeptionsforschung wäre zugleich auch ein Beitrag zur Kulturgeschichte.

Literatur

- Berlyne, D. E. (Ed.) (1974). *Studies in the New Experimental Aesthetics: Steps to an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation*. New York: Halsted Press.
- Bharucha, J. J. (1996). Melodic anchoring. *Music Perception*, 13, (3), Spring 1996, 383–400.
- Billroth, Th. (1895). *Wer ist musikalisch?* Nachgelassene Schrift, hrsg. von E. Hanslick Berlin: Paetel.
- Downey, J. E. (1897). A Musical Experiment. *American Journal of Psychology*, 9, 63–69.
- Fechner, G. Th. (1860). *Elemente der Psychophysik*. 2. Bd. Leipzig; Nachdruck Amsterdam: Bonset 1964.
- Fechner, G. Th. (1871). *Zur experimentellen Aesthetik*. Leipzig, Nachdruck Hildesheim: Olms 1978.
- Fechner, G. Th. (1924). *Vorschule der Aesthetik* (3. Aufl.). Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Fraisse, P. (1982). Rhythm and Tempo. in: Deutsch, D. (Ed.) *The psychology of music*, New York: Academic Press, 149–181.
- Gembris, H. (1995). Das Konzept der Orientierung als Element einer psychologischen Theorie der Musikrezeption. *Jahrbuch Musikpsychologie Bd. 11*, hrsg. von K.-E. Behne, H. de la Motte-Haber, G. Kleinen, 1994, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 102–118.
- Gilman, B. I. (1891/92). Report on an Experimental Test of Musical Expressiveness. *American Journal of Psychology*, 4, 558–576.
- Gross, K. (1902). *Der ästhetische Genuß*. Gießen: Ricker.
- Hausegger, F. von (1887). *Die Musik als Ausdruck*. 2., vermehrte und verbesserte Auflage, Wien: Karl Konegen.
- Helmholtz, H. v. (1863/1896). *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. 5. Aufl. Braunschweig: Vieweg.
- Kries, J. von (1926). *Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie der Tonkunst*. Berlin: Springer.
- Krüger, C. (1996). Die Egotaktiker in der Medienfalle. Ergebnisse des Lintas Jugendtrendmonitors YOYO. In: Deese, U. Hillenbach, P. E., Kaiser, D. & Michatsch, Chr. (Hrsg): *Jugend und Jugendmacher. Das wahre Leben in den Szenen der Neunziger*. Düsseldorf u. München: Metropolitan.
- Krumhansl, C. L. (1996). A perceptual analysis of Mozart's piano sonata K. 282: Segmentation, tension, and musical ideas. *Music Perception*, 13, (3), 401–432.
- Kurth, E. (1931). *Musikpsychologie*. Berlin; Nachdruck Bern 1947: Krompholz.

- la Motte-Haber, H. de (1985/1996). *Handbuch der Musikpsychologie*. 2., ergänzte Aufl. 1996, Laaber: Laaber.
- la Motte-Haber, H. de & Rötter, G. (Hg.) (1990). *Musikhören beim Autofahren. Acht Forschungsberichte*. Frankfurt: Lang.
- la Motte-Haber, H. de (1995). Der einkomponierte Hörer. In: la Motte-Haber, H. de & Kopiez, R. (Hrsg), *Der Hörer als Interpret* (S. 35–41). Frankfurt: Lang.
- Lerdahl, F. (1996). Calculating tonal tension. *Music Perception*, 13, (3), 319–364.
- Lipps, Th. (1903). *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Bd. I: Grundlegung der Ästhetik. Hamburg u. Leipzig: Voss.
- Meyer, L. B. (1996). *Commentary. Music Perception*, 13, (3), 455–483.
- Narmour, E. (1996). Analyzing form and measuring perceptual content in Mozart's sonata K. 282: A new theory of parametric analogues. *Music Perception*, 13, (3), 265–318.
- Neisser, U. (1974). *Kognitive Psychologie*. Stuttgart: Klett.
- Repp, B. H. (1993). Music as Motion: A Synopsis of Alexander Truslit's (1938) Gestaltung und Bewegung in der Musik *Psychology of Music*, 21, 48–72.
- Riemann, H. (1873) *Über das musikalische Hören*. Diss. Göttingen 1873; auch publ. unter „Musikalische Logik“, Leipzig.
- Rosar, W. H. (1994). Film music and Heinz Werner's theory of physiognomic perception. *Psychomusicology*, 13, 154–165.
- Rösing, H. (1983). Einleitung: Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft. In: Rösing, H. (Hg.): *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*. Darmstadt: Wiss. Buchgemeinschaft, 1–22.
- Rötter, G. & Plößner, C. (1995). Über die Wirkung von Kaufhausmusik. *Jahrbuch Musikpsychologie Band 11*, hrsg. von K-E. Behne, H. de la Motte-Haber, G. Kleinen, 1994, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 154–164.
- Ruths, Chr. (1898). *Experimental-Untersuchungen über Musikphantome und ein daraus erschlossenes Grundgesetz der Entstehung, der Wiedergabe und der Aufnahme von Tonwerken*. Darmstadt: Schlapp.
- Stroh, W. M. (1994). *Handbuch New Age Musik*. Regensburg: Con Brio.
- Stumpf, C. (1886/1890). *Tonpsychologie*. 2 Bde., Leipzig: Hirzel.
- Volkelt, J. (1925–1927). *System der Ästhetik* (2. stark veränderte Aufl.), 3 Bde., München: Becksche Verlagsbuchhandlung.
- Vries, B. de (1991). Assessment of the affective response to music with Clyne's sentograph. *Psychology of Music*, 19, 46–64.