

Bücher

Christian G. Allesch: Geschichte der psychologischen Ästhetik.

Verlag für Psychologie, Dr. C.J. Hogrefe, Göttingen 1987, 546 S.

Kein Zweifel: dies ist ein gutes Buch, ein notwendiges Buch, ein des Lesens wertiges Buch. Die Beziehung zwischen Psychologie und Ästhetik ist seit fast 100 Jahren nicht mehr mit diesem Format behandelt worden. Da offensichtlich die Psychologie der Ästhetik wieder salonfähig wird – Herrmann definiert neuerdings Psychologie auch als Wissenschaft von den Werken und Gebilden –, tut es gut, daran erinnert zu werden, daß dieses Gebiet nicht wie ein *deus ex machina* auf der Bühne der *mainstream psychology* auftaucht, sondern eine ebenso lange wie facettenreiche Tradition besitzt. Dies ist das Verdienst des nun erschienenen, recht umfangreichen Werkes.

Das Schwergewicht liegt im Aufweis der implizit oder explizit in den verschiedenen Ästhetiken enthaltenen psychologischen Annahmen, Voraussetzungen oder Konsequenzen. Dies ist auch das Neue, verglichen mit der bisher zu diesem Themenkreis erschienenen Literatur.

Das Buch ist in vier große Abschnitte unterteilt: Urgeschichte der psychologischen Ästhetik, Vorgeschichte der psychologischen Ästhetik, Begründung der psychologischen Ästhetik, Gegenwartsaspekte der psychologischen Ästhetik. Die Anordnung dieser Kapitel folgt – wie es sich für ein Geschichtsbuch gehört – dem historischen Lauf der Dinge. Dennoch kommt der an Zusammenhängen interessierte Leser auf seine Kosten, denn Allesch kommentiert die einzelnen Phasen dieser Historie, indem er auf spätere oder frühere Entwicklungen verweist, Gemeinsamkeiten und Unterschiede beleuchtet. Es gelingt ihm, ein Geflecht von verschiedenen Ästhetik-Ansätzen herzustellen und deren wechselseitige Beeinflussung deutlich zu machen.

Ein Beispiel: Bei der Abhandlung der Schillerschen Ästhetik (d.h. deren psychologischer Bezüge) wird ein Bogen gespannt, der von Kant bis Fechner reicht und so Stück für Stück die Schillersche Denkfigur hervortreten läßt (um genau zu sein: Schillers Gedanken werden mit denen von Shaftes-

bury, Rousseau, Winckelmann, Herder, Croce, Humboldt und Kierkegaard in Beziehung gesetzt).

Natürlich ist sich Allesch durchaus darüber im klaren, daß er keine vollständige Sammlung aller Theorien vorlegen kann. Gleich zu Anfang wird jedoch jener Grundtenor angeschlagen, der meiner Ansicht bis heute die empirisch arbeitende Ästhetik beherrscht: der Unterschied zwischen normativer Regularität und psychischer Wirkung. Griechischen Baumeistern (Vitruv, Heron) war aufgefallen, daß sich die ästhetische Wirkung eines Tempels steigern läßt, wenn man nicht sklavisch den Bauvorschriften (dem Kanon) folgt, sondern die Regel verletzt. Und das heißt: Es geht den Baumeistern nicht um »ein in Marmor und Stein errichtetes *meßbares*, sondern (um) ein *empfundenes* Ebenmaß« (S. 9). Dies ist der Kern der Begründung für psychologische Forschungen auf diesem Gebiet – bis heute.

Es ist unmöglich, all die Theorien und Systeme der Ästhetik, die Allesch kritisch referierend bespricht, auch nur annähernd aufzuzählen. Natürlich fehlt in diesem Buch auch nicht der Hinweis auf bereits früher erschienene Überblicke über die Ästhetik, und der Leser wird nicht nur auf bekanntere Sammlungen verwiesen (wie z.B. die Übersicht von Gilbert & Kuhn oder das Mammutwerk von Tatarkiewicz), sondern auch auf Bücher aus dem italienischen Sprachraum aufmerksam gemacht.

Mit Gewinn und Vergnügen wird man dieses Buch in jedem Fall lesen. Wer schon vieles von diesem Gebiet kennt, hat stets ein zuverlässiges Kompendium zur Hand, wer sich in das Gebiet einarbeiten möchte, findet was er/sie sucht.

Holger Höge

Peter Brünger: Geschmack für Belcanto- und Pop-Stimmen. Eine repräsentative Untersuchung unter Jugendlichen in einer norddeutschen Großstadt. Diss. Phil. Hannover 1984. 314 S.

Brüngers Dissertation beschäftigt sich mit der Frage, ob Jugendliche Pop- oder Belcanto-Stimmen bevorzugen. Des weiteren versucht er, die Ursachen der gefundenen Präferenzen zu ergünden. In dem Experiment, an dem 685 Schüler unterschiedlicher Schultypen teilnahmen, wurde den

Probanden im Rahmen eines recht ausgeklügelten Designs eine achttaktige Tonfolge mit unterschiedlicher Gesangsart und unterschiedlichem Arrangement dargeboten. Die gewählte Methode der Bedingungsvariation hielt dabei entweder die Variable »Singstimme« oder die Variable »Begleitung« konstant.

Die Musikbeispiele mußten je nach Versuchsbedingung paarweise oder als Dreiergruppe beurteilt werden, dann folgte eine umfangreiche Fragebogenuntersuchung, die einen möglichst genauen Aufschluß über Hörgewohnheiten, soziales Umfeld, Präferenzen und dergleichen geben sollte. Im dritten Abschnitt des Experiments erklangen alle zwölf Versionen des Musikbeispiels noch einmal, nur diesmal waren sie einzeln auf einer Rangskala zu beurteilen.

Das Musikbeispiel des Versuches:



Interessant ist ein nun nach der Beschreibung des Versuches folgender Abschnitt über eine sonographische Analyse der verwendeten Stimmbeispiele, die eine anschauliche Beschreibung der Obertonstruktur liefert. Die Wahl der statistischen Verfahren zur Analyse der erhobenen Daten ist eher schlicht (vgl. Literaturverzeichnis!), aber korrekt.

Die Ergebnisse lassen sich mühelos mit der Alltagserfahrung in Einklang bringen: Die überwiegende Mehrzahl der Jugendlichen bevorzugt »unausgebildete Pop-Stimmen«, jedoch hauptsächlich bei Gymnasiasten zeigt sich eine ambivalente Geschmacksbindung. Besonders unbegleitete Stimmen erzeugen bei den Schülern Aversionen. Haben Schüler eine starke Bindung an die Eltern, so besitzen sie eher einen traditionellen Stimmgeschmack, dies sei ein Anzeichen für die Bedeutung des Ablösungsprozesses vom Elternhaus. Dafür spricht auch außerdem, daß Mädchen ihre Vorliebe für

»Pop-Stimmen« ca. 2 Jahre früher entwickeln als Jungen (früherer Eintritt der Pubertät). Weitere Faktoren für die Entwicklung des Stimmgeschmacks sind das Singen in der Familie, Freizeitaktivitäten, Häufigkeit und Intensität des Musikkonsums sowie das Spielen von Instrumenten. An dieser Stelle sei noch ein Satz aus der Dissertation zitiert, der durch eine gewisse Arroganz unangenehm auffällt: »Der wohl wesentlichste Faktor für die Entwicklung des Stimmgeschmacks ist der Grad geistiger Aktivität und allgemeiner Bildung« (Brünger über die Gymnasiasten, p. 255). Soweit zu den mit großem Fleiß erzeugten, aber nicht sehr sensationsträchtigen Ergebnissen.

Das letzte Kapitel der Studie »Schlußfolgerungen« enthält ein Plädoyer für den Belcanto-Gesang. Er vermöge »psychische Qualitäten – Liebe, Trauer, Wut, Haß – wesentlich intensiver auszudrücken als die Pop-Stimme« (p. 262). Aus vielen Sätzen – besonders zu Anfang des Kapitels – schimmert eine sehr »Werte-konservative« Haltung des Autors durch: »Gegenwärtig beobachten wir aber einen Trend, nach dem volkstümliches Singen sich mehr dem populären Singstil technisch manipulierter Lautsprecherstimmen anzunähern scheint, obwohl die Stimmeinstellung von Pop-Stimmen ohne technische Apparate nicht zu erreichen ist. Dies bedeutet, der populäre Singstil kann den traditionellen nicht ersetzen, würde seine Tradition nicht weitervermittelt, bedeutete dies die Gefahr einer kulturellen Verarmung« (p. 262). Oder: »Wenn nun aber nach den vorliegenden Daten die populäre Lautsprecherstimme dem Wunsch der meisten Jugendlichen entspricht, so ist zumindest zu befürchten, daß diese Einstellung – da triebhaft fixiert – als Geschmacksqualität ihr weiteres Leben hindurch bestehen bleibt.«

Etwas verängstigt liest man weiter und fragt sich, welche Schlußfolgerungen Brünger nun ziehen wird. Aber das Kapitel endet harmlos: Brünger geht es um die Erweiterung des Stimmgeschmacks, um ein breiteres Verständnis für verschiedene Singstile und um eine verbesserte Didaktik des Singens. Und dagegen ist ja nichts einzuwenden.

Günther Rötter

Markus Böhler: Musik und ihre Psychologien. Eschborn bei Frankfurt (Fachbuchhandlung für Psychologie) 1987. 142 S.

Hier liegt ein Buch vor, von dessen Überschrift der Leser einen informativen Überblick über die Richtungen der Musikpsychologie, über die gewählten konzeptionellen Ansätze und Methoden erwarten darf. Hält das Buch, was sein Titel verspricht?

Die Einleitung schränkt vorweg ein, aber bedeutet diese Verzeichnisse nicht schon ein grundlegendes Handicap? Danach seien nicht zu finden: Methodenprobleme, informationstheoretische Klärungen, Psychophysik, Hörtheorien, kognitive Musikpsychologie und Philosophisches. Vielmehr liege die Idee zugrunde, »mosaikartig zusammenzutragen«, was in der »entsprechenden Literatur« dem »an der Wirkung der Musik Interessierten« begegne, insbesondere sollten »verstreute und spezielle Aussagen zum Musikerleben« zusammengestellt werden.

Die drei Hauptteile stehen unter den Überschriften: 1. Nichtklinisch-psychologische Aspekte der Musikwahrnehmung, 2. Neuropsychologische Aspekte der Musikwahrnehmung und 3. Komplexe Psychologien und Psychotherapie. Andere Aspekte sind zugeordnet: dem Nichtklinischen Bereich ein etwas absonderliches Sammelsurium aus Sozial-, Öko-, Kognitions-, Entwicklungs-, Differential-, Gestalt- und Emotionalpsychologie (!) sowie ein ethnobioologisches Konzept. Unter Kapitel 2 findet sich kursorische Information über neuronalen Verlauf, zerebrale Reizverarbeitung, Hemisphärendifferenzierung, EEG und anderes, darunter Amusie und die »Musica enchiridis« des Mittelalters, von der ein gewagter Bogen zu den Archetypen C.G. Jungs und dem Kitsch gespannt wird.

Ähnlich wagemutig wird im 3. Kapitel eine Verbindung gezogen von Aristoteles und der Katharsis, dem chinesischen Weisen Wu, den Mythen und Märchen vorgeschichtlicher Zeiten über Ignatius von Loyola hin zu Entspannungs- und Hypnoseübungen unserer vom Psychomarkt geschröpften Zeitgenossen, festgemacht an der transpersonalen Psychologie à la Assagioli und Tart.

Daß mir die Absicht einer sachlichen Information unter der Hand zur Andeutung einer Satire geriet, hat seinen Grund in Willkür und Beliebigkeit, mit der der Autor auf an und für sich weitgehend »seriöse« Autoren

zurückgreift, um – nur subjektiv akzeptabel – ein irrationales Verhältnis zur Musik und zu dem, was sich bis in unsere Tage an Wissen darüber angesammelt hat, rational zu gestalten. Dieser Versuch ist total mißlungen. Er entbehrt jeglichen wissenschaftlichen Charakters. Jeder Anschein trügt.

Bei näherem Hinsehen strotzen denn auch Text, Anmerkungen, Literaturangaben und Register von Fehlern. Wichtige neuere Fachliteratur fehlt: so etwa Band 10 über Systematische Musikwissenschaft des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft von 1982 und die beiden 1985 erschienenen gewichtigen Handbücher der Musikpsychologie.

Günter Kleinen

Malcolm Budd: Music and the Emotions. The Philosophical Theories.
London (Routledge & Kegan Paul) 1985. 190 S.

Das Verhältnis von Musik und Emotion ist im 20. Jahrhundert nicht unbedingt eine glückliche Beziehung. Man mag sich an den von Adorno eingeführten Typus des »emotionalen Hörers« erinnern, dessen Musikverständnis wie folgt beschrieben wird: »Gehört wird nach dem Satz von den spezifischen Sinnesenergien: man empfindet Licht, wenn einem auf das Auge gehauen wird.« Solche kritischen Vorüberlegungen wehrt der Autor der hier zu erörternden Abhandlung dadurch ab, daß er die Respektierung der Autonomie von Musik zur Prämisse seiner Argumentation erklärt. Dem entspricht methodisch die Beschränkung auf ein »philosophisches Interesse«, wobei allerdings nicht sehr deutlich wird, was den eigenen philosophischen Ansatz vom Ansatz jener »philosophischen Theorien« unterscheidet, die unmittelbarer Gegenstand der Untersuchung sind. De facto handelt es sich um eine Art *conceptual analysis*, verbunden mit der Aufforderung, die Ergebnisse der Analyse an der eigenen musikalischen Erfahrung zu überprüfen (»What is presupposed is an acquaintance with music, against which the abstract nature of the argument can be tested«). Dabei gilt folgende normative Voraussetzung: »From the point of view of the listener, the value of music is intrinsic, not merely instrumental: the listener values the experience of a musical work in itself.« (S. 175). Es wird also das Konstrukt eines adäquaten Hörers vorausgesetzt, dessen Eigenschaften sich mit

einiger Mühe indirekt aus der Kritik an anderen Konstrukten erschließen lassen. Welche Theorien nun hat der Autor ausgewählt? »Die« philosophischen Theorien gewiß nicht; denn zum einen fehlen ganz wesentliche Positionen, und zum anderen sind in vielen Fällen Zweifel angebracht, ob es sich überhaupt um eine »philosophische« Theorie handelt. Hier wird erneut der Mangel an methodischer Vororientierung spürbar. Als Philosophie im disziplinären Sinne können eigentlich nur die Positionen von Schopenhauer, Susanne K. Langer und R.K. Elliott gelten. Der Ansatz von Leonard B. Meyer wird demgegenüber als »informationstheoretisch« qualifiziert. Und philosophisch im engeren Sinne sind gewiß auch nicht die Ansätze von Hanslick, Pratt und Gurney, denen jeweils eines der acht Kapitel des Buches gewidmet ist. Philosophisch so bedeutsame Theorien wie die von Hegel und Adorno werden nicht einmal in einem Nebensatz erwähnt. Dies wird man dem von der Tradition analytischer Philosophie geprägten Verfasser allerdings nicht zum Vorwurf machen wollen. Bedenklicher ist es da schon, daß der sprachanalytische Ansatz des späten Wittgenstein und Goodmans semiotische Rekonstruktion von Gefühlsprädikaten nur eine ganz beiläufige Erwähnung finden. Es handelt sich in summa also eher um »ästhetische Theorien«, deren Methoden von metaphysischer Intuition (Schopenhauer) bis zur quasi-biologischen Ableitung musikalisch erfahrbarer Emotionen aus ursprünglich sexuellen Regungen (Gurney) reichen.

Eine positive Seite des Buches ist sicherlich die Sorgfalt und Genauigkeit, mit der die verschiedenen Theorien analysiert und kritisch überprüft werden. Dabei erweist sich zunächst die Inadäquatheit von Versuchen, Gefühle essentialistisch auf den Begriff bringen zu wollen: »Emotions form a heterogeneous class, and one, moreover, of which the membership is uncertain.« (S. 14). Hier nun wäre eigentlich der Übergang zu einer hermeneutischen Argumentation wünschenswert gewesen: daß musikalisch relevante Emotionen an ein bestimmtes Vorverständnis gebunden sind. Die historische Dynamik gerade der philosophischen Diskussion von Rousseau bis zur Gegenwart bleibt aber zugunsten einer Systematik unberücksichtigt, die »Musik schlechthin« im Blick hat. Allerdings wird eingeräumt, daß der ästhetische Wert einer Musik nicht immer in ihrer Fähigkeit begründet ist, intrinsisch Emotionen zu verkörpern. Der Mangel an historischer Rückbindung beeinträchtigt nicht zuletzt die Gültigkeit der gegen einzelne theo-

retische Thesen vorgebrachten Kritik: So ist vor dem Hintergrund der nachbarocken Deutung des Verhältnisses von instrumentalem und vokalem Ausdruck die assoziative Orientierung an emotionalen Qualitäten der menschlichen Stimme sehr wohl ein ästhetisch relevantes Hörmodell, aber eben in Abhängigkeit von der Geltung der für die Musik dieser Epoche charakteristischen Stilkonventionen. Übrigens sympathisiert Malcolm Budd ganz offensichtlich mit einem romantischen Vorverständnis von Musik, etwa wenn er der These Schopenhauers zustimmt, daß der Einflußbereich der Musik so weit reiche wie die »innere Welt der Emotionen selbst«, und hinzufügt: »I believe that this is so.« (S. 176). Entsprechend rigoros werden alle Theorieansätze kritisiert, die den Wert der Musik auch von außermusikalischen Kriterien her zu bestimmen versuchen, vor allem natürlich die heteronom verstandene wirkungsästhetische Begründung der Relevanz von Emotionen (Evokations- bzw. Transmissionstheorie, S. 123). Andererseits möchte der Autor nicht umstandslos in das »emotionsfeindliche« Lager der Formalisten überwechseln. Selbst Langers elegante These, daß Musik als präsentativer Symbolismus ein strukturelles Analogon des emotionalen Lebens darstelle, ist ihm noch zu intellektualistisch (S. 116). Verwunderlich bleibt da die Auszeichnung von Edmund Gurneys »The Power of Sound« aus dem Jahre 1880 als »the most thorough and wide-ranging work of distinction written on the philosophy of music« (S. 53). Denn Gurneys Reduktion des Problems auf die Ausdrucksqualitäten »melodischer Schönheit« und seine Suche nach quasi-biologischen Stimuli ist kaum auf der Höhe der Zeit. Die größte Zustimmung findet die von Elliott ausgearbeitete fiktionalistische Expressionstheorie, deren Kernthese so umschrieben wird: »To experience music as if it were the expression of emotion it would be necessary to experience it as if someone were expressing his emotion in the sounds which compose the music.« (S. 131). Diese Erfahrung wiederum könne eine Innensicht involvieren (»I make believe that I feel E and that I am expressing my E in the sounds of M«) oder eine Außensicht (»I make believe that someone else feels E and that his E is expressed in the sounds of M«.) (S. 135). Hier wären weitere Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Subjektivität am Platz gewesen, wie sie auch durch den Verweis auf analoge Fragestellungen der Poetik (Theorie des lyrischen Ich) nahegelegt werden.

Da Budd in seiner Kritik stets auf Kontexte verweisen kann, die die

behauptete Allgemeingültigkeit der jeweils vertretenen Thesen in Frage stellen, kommt er zu dem Resultat, daß keine der erörterten Theorien korrekt sei, daß es also einer neuen, weniger monolithischen Theorie bedürfe, um dem Problem gerecht zu werden. Dazu habe er einige Erfordernisse spezifiziert. Spezifizieren wir also Erfordernisse, die wesentlich sind, ohne daß sie in dieser Abhandlung berücksichtigt würden: die Entwicklung eines interdisziplinären Modells ästhetischer Analyse und Theoriebildung mit den entsprechenden methodologischen Voraussetzungen, die Klärung der Wechselbeziehungen zwischen Systematik und Historik, deskriptiver und normativer Argumentation, produktions- und rezeptionsästhetischer Perspektive, aber auch zwischen abstrakter begrifflicher Bestimmung und Überprüfung am Phänomen, etwa durch eine konkrete Interpretation solcher musikalischer Passagen, die Komponisten mit guten Gründen »molto espressivo« genannt haben. Einem Philosophen der Musik ist also sehr viel zuzumuten, wenn seine Stimme heute noch Gehör finden soll.

Jörg Zimmermann

Rainer Dollase, Michael Rüsenberg und Hans J. Stollenwerk: Demoskopie im Konzertsaal. Mainz: Schott 1986. 247 S.

Nach den »Rock People« und dem »Jazzpublikum« hat das Autorentrio nun seine Trilogie – konsequent – abgeschlossen und mit »Demoskopie im Konzertsaal« eine bemerkenswerte Fülle weiterer Fakten vorgelegt und versucht, diese auf sehr breiter Basis theoretisch einzuordnen und vergleichend zu diskutieren. In der Konzertsaison 1979/80 haben die Autoren in 13 Kölner Musikveranstaltungen 2011 Konzertbesucher nach – etwa – dem gleichen Verfahren befragt wie in den beiden vorangegangenen Studien. Das Bild, das sie so von den 13 Publika entwerfen, ist selbstverständlich nicht repräsentativ aber vermutlich doch nicht untypisch für die bundesdeutsche Konzertszene. Es überrascht, in wie vielen Details dieses Bild gängigen Erwartungen widerspricht, wenn z.B. die Trostfunktion von Musik bei jenen Musikfreunden (den Besuchern bei Peter Alexander und Maria Hellwig) am seltensten anzutreffen ist, denen gerade dies von anderen so gern zum Vorwurf gemacht wird! Fast durchweg ist es gelungen, nicht nur die

Ergebnisse sondern auch methodische Überlegungen in sehr allgemein verständlicher Weise darzustellen, entscheidende Stationen der Argumentation werden graphisch sehr geschickt aufbereitet. Die Stärken dieser Arbeit findet man dort, wo die Autoren »zu Hause« sind, in der sozialpsychologischen bzw. sozialwissenschaftlichen Diskussion des Konzertverhaltens, so in der Vorstellung eines eigenen Erklärungsschemas der musikalischen Sozialisation. Weniger überzeugt haben mich jene Passagen, in denen ausdrucks- bzw. genuin musikpsychologische Probleme aufgegriffen werden.

Aber auch was den Grundtenor der Arbeit betrifft, sind einige Zweifel angebracht. Methodisch ist es sicherlich nicht glücklich, daß vor allem die Publika als Ganzes und weniger deren Binnenstruktur untersucht bzw. verglichen werden. Ekkehard Josts Kritik am Mittelwertsfetischismus blieb hier leider ungehört. Die sehr forcierte Orientierung an den drei klassischen (abhängigen) Variablen der Sozialisationsforschung (Alter, Geschlecht und Ausbildung) im Schlußkapitel bringt bisweilen zu holzschnittartige Ergebnisse, die eine nicht vorhandene Einfachheit der Verhältnisse suggerieren könnten. Auch die Dichotomie von Real- und Symbolkultur scheint mir so zu grob. Und schließlich ist auch zu fragen, ob die wichtigste Variable dieser Studie (Symbolfunktion) nicht anders (z.B. Intensität des Musikerlebens und begleitende Attributionen) hätte benannt werden müssen. Dann wäre aber eine der zentralen Folgerungen hinfällig, daß z.B. das Schlagerpublikum »realistischer und nüchterner« sei als andere Konzertbesucher. Überhaupt würde manches glaubwürdiger erscheinen, wenn die Antipathie gegen den gebildeten Musikkonsumenten, über den zweifellos einiges Kritisches zu sagen ist, allzuoft »kryptonormativ« (eine Lieblingsvokabel der Autoren) zwischen den Zeilen schimmert (wenn sie einem nicht gerade ins Gesicht schlägt). Aber der Schott-Verlag übertreibt eindeutig, wenn er (in Musik und Bildung 1987, Heft 3, S. 256) für dieses Buch mit der Feststellung wirbt: »Eine voreingenommene theoretische Betrachtung der Daten zeigt ...«.

Trotz mancher Einschränkungen eine äußerst anregende Studie, die der sozialpsychologischen Erforschung des Musikgeschmacks in empirischer und theoretischer Hinsicht zweifellos wichtige Impulse geben wird, eine Pflichtlektüre für jeden, der sich mit dem Musikleben der Gegenwart ernsthaft auseinandersetzen will.

Klaus-Ernst Behne

Elisabeth Elstner: Hörerpostanalyse von zwei Rundfunkanstalten. Zuschriften zu Unterhaltungsmusiksendungen. Diss. Köln 1984, 251 S. kart., DM 28,— (Bezug über die Autorin: Alvenslebenstraße 6, 5000 Köln 1)

Die beherrschende Stellung des Rundfunks auf dem Unterhaltungsmusiksektor, der statistisch belegte, weitverbreitete Konsum von U-Musik auf seiten der Hörer und die daraus resultierenden Konsequenzen für das Musikhörverhalten waren Anlaß zu dieser Untersuchung. Ihr Ziel ist es *mit der Methode der Inhaltsanalyse Kommunikationsprozesse deskriptiv zu erfassen* (S. 15). Also mittels einer Hörerpostanalyse zu überprüfen, ob Unterhaltungsmusiksendungen im Rundfunk den Anforderungen eines »Kommunikationsmediums« genügen. Nach Meinung der Autorin sollten die Funktionen eines Rundfunksenders über die der Informationsvermittlung, Bildung und Unterhaltung hinausgehen. Sie selbst stellt die Forderung, daß der »Kommunikation« eine *übergreifende Funktion* (S. 32) zukommt. Der Rundfunk als Massenmedium wird *erst dann Kommunikationsmedium ... wenn der Sender zum Empfänger und umgekehrt der Empfänger zum Sender wird* (S. 18). Die Hörerpost stellt dabei das Rückmeldelement dar, das zum Rückkopplungselement wird, wenn es direkten Einfluß auf den Sender ausübt. Diese Prämisse bestimmt den Hauptteil ihrer Arbeit, in der insgesamt 2611 schriftliche Reaktionen auf Unterhaltungsmusiksendungen inhaltsanalytisch untersucht wurden. Dabei entfallen 1408 Zuschriften auf den WDR, einen öffentlich-rechtlichen Sender und 1203 auf den RTL (Compagnie Luxembourgeoise de Telediffusion), ein privat-wirtschaftlich organisiertes Unternehmen. Elstner ermittelt in ihrer Analyse demographische Daten, formale Daten (Form der Schriftstücke, Format und Länge des Briefes, Art des Papiers, Schriftart – handschriftlich oder maschinenschriftlich) und inhaltliche Daten (Art der An- und Abrede, vor allem aber die Wünsche, Anmerkungen und Kommentare der Schreibenden). Die beiden Stichproben werden anhand dieser Kategorien mit einem quantitativen Verfahren, der Häufigkeitsanalyse, ausgewertet und verglichen. Die Hörerpost an den WDR zeichnet sich durch einen förmlichen, konventionellen Stil aus. Inhalte der Briefe sind vorwiegend Bitten um zusätzliche Information zu bestimmter Musik, Schallplatten oder Sendungen. Dagegen sind die Briefe an den RTL häufiger personen-

orientiert, d.h. an bestimmte namentlich bekannte Moderatoren gerichtet. Ihr Stil ist zwanglos, unkonventioneller und neben dem Wunsch nach Information finden sich ebenso konkrete Beiträge zu Sendungen, Autogrammwünsche und ähnliches. Was liegt näher als diese Unterschiede durch eine Analyse der Sendungen, auf die geantwortet wurde, zu erklären. Im Buch wird in der Interpretation der Daten mehrfach auf diese Möglichkeit verwiesen, eine Analyse jedoch unterlassen. Warum? Elisabeth Elstners Interesse ist es, unter allen Umständen die Ergebnisse der Inhaltsanalyse mit der eingangs formulierten Forderung nach »Kommunikation als übergreifende Funktion« zu konfrontieren. So zieht sie am Ende ihrer Untersuchung resignativ den Schluß, daß sich in den Zuschriften beider Sendungen weniger kommunikatives Verhalten manifestiert als eine Haltung, die Rundfunk als Dienstleistungsunternehmen benutzt. Da die Autorin davon ausgeht, daß Kommunikation *Auseinandersetzung mit Inhalten und nicht allein das Abfragen von Informationen* (S. 182) bedeutet, daß *Kommunikation in Sendungen geschieht, in denen der Hörer Fragen und Erlebnisse einbringen kann, die dann Gegenstand einer Diskussion werden* (S. 181), repräsentieren für sie die Hörerbriefe kein Rückkopplungselement, sondern nur Rückmeldungselemente. Man möchte hier Zweifel anmelden, ob der Autorin bezogen auf ihre Prämisse nicht ein gedanklicher Fehler unterlaufen ist. Ihr Ergebnis, daß man Zuschriften an einen Sender nicht als Bestandteile eines »Kommunikationsprozesses« betrachten kann, basiert auf einer unpräzisen Handhabung des Kommunikationsbegriffes.

Kommunikation wird im Text als umgangssprachliches Wissen behandelt. Einzige Quelle stellt das philosophische Wörterbuch, herausgegeben von G. Klaus und M. Buhr (Leipzig 1976) dar, während Standardliteratur zur Informationstheorie bzw. zur Kybernetik, aus der meines Erachtens ihre Begriffe wie die angeführten Modelle stammen, fehlt. Stattdessen werden unreflektiert die verschiedenen Anwendungen des Begriffs, wie sie Buhr und Klaus in lexikalischer Form geben, vermischt. So ist für Elstner »Kommunikation« in erster Linie Rückkopplung (S. 18). Findet in diesem Prozeß eine gegenseitige Beeinflussung statt, kann dies mit dem sogenannten »Einfachen Regelkreis-Modell« abgebildet werden (S. 19). Dagegen steht eine Definition des Kommunikationsprozesses, nach der das Modell »Sender – Kanal/Medium – Empfänger« dem Kommunikationsprozeß

zugrundeliegt (vgl. hierzu z.B. A.A. Moles, Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung, Köln 1971; Umberto Eco, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt 1981). Für Elstner ist dieser Vorgang lediglich ein Steuerungsprozeß (S. 18). Es stellt sich die Frage, ob der Rückkopplungsprozeß, wie ihn die Kybernetik definiert, mit dem Kommunikationsprozeß identisch ist. Oder ob nicht vielmehr dem Rückkopplungsprozeß die Übermittlung von Information zugrundeliegt, die in der Kybernetik die Funktion hat, eine Rückkopplung zu initiieren? So spitzfindig diese Ausführungen in einer Rezension auch sein mögen, erhehlen sie doch die Folgen dieser einmal gedachten Prämisse. Elstners erklärtes Ziel ist es, Kommunikationsprozesse zu erfassen. Um das auch zu verwirklichen, hätte sie nicht nur die Reaktionen der Empfänger in der Hörerpost analysieren müssen, sondern auch die übermittelten Botschaften/Informationen der Sender, in diesem Fall der Unterhaltungsmusiksendungen, auf die geantwortet wurde. Ausgehend von ihrer Auffassung von Kommunikation gleichsam als moralischer Größe, muß zwangsläufig jegliche Form von Kommunikation, wie sie meiner Meinung nach auch in den untersuchten Hörerbriefen vorliegt, negativ als einseitiger Vorgang der Steuerung bewertet werden. Aber auch in ihrem eigenen Gedankengang bewegt sie sich nicht folgerichtig. Gerade wenn sie beklagt, daß Kommunikation in ihrem Sinn nicht stattfindet und wenn sie wechselseitige Beeinflussung von Hörer und Rundfunk einfordert, wäre es dann nicht konsequenterweise notwendig gewesen, ebenfalls die Sendungen zu untersuchen, auf die die Hörerreaktionen erfolgt sind? Wie sind Sendungen gestaltet, die keine Rückkopplung bewirken und wie müßten Sendungen konzipiert sein, damit ein Rückkopplungsprozeß stattfinden kann? Stattdessen wird der Medienkunde und der Musikpädagogik die Rolle zugeteilt, die willen- und meinungslose, manipulierbare Hörermasse zur Kommunikationsfähigkeit zu erziehen (S. 188ff.). Und wie? Natürlich durch Aufklärung und handlungsorientierten Unterricht. Hat ein Schüler diesen in der Schule absolviert, ist er zum demokratischen, mit kritischem Bewußsein handelnden, immer die Auseinandersetzung fordernden, emanzipierten Hörer geworden. Damit scheint dann die Gefahr des passiven Konsumierens gebannt, ebenso die des schlechten Geschmacks, der ausländische Lieder ablehnt und dessen Herzenswünsche schöne alte deutsche Lieder sind. Wie so oft erscheinen die

pädagogischen Implikationen und das zwanghafte Bestreben nach pädagogischer Verwertbarkeit einer empirischen Untersuchung gekünstelt und mit sanfter Gewalt am Schluß der Arbeit angeschweißt.

Trotz solcher gedanklicher und begrifflicher Unstimmigkeiten stellt die Substanz der Arbeit – die Inhaltsanalyse der Hörerpost – eine Fülle von interessantem Material zur Verfügung. Für die Analyse der Hörerpost benutzt sie präzise beobachtende und hart am Material arbeitende Kategorien, die ein differenziertes Bild dieser Hörerpost entstehen lassen. Die Ergebnisse dieser Analyse und die Interviews, die sie mit Mitarbeitern der beiden Sendern geführt hat, schälen die Konturen und Unterschiede zwischen einer privaten und einer öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt in der Wahrnehmung ihrer Hörer heraus. Gerade angesichts der aktuellen Diskussion um die Einführung privater Sender hat die Autorin die Verwertbarkeit ihrer Ergebnisse unterschätzt.

Barbara Barthelmes

Edwin Gordon: Musikalische Begabung – Beschaffenheit, Beschreibung, Messung und Bewertung. Mainz: Schott 1986. 185 S.

Edwin Gordon, weltweit wohl einer der bedeutendsten Forscher in diesem Gegenstandsbereich, legt mit dem vorliegenden Band eine Art Zwischenbilanz seiner langjährigen wissenschaftlichen Bemühungen und zugleich eine gelungene Einführung in die Theorie der musikalischen Begabung vor.

Zunächst beschreibt er ihre Beschaffenheit, indem er die historische Entwicklung ihrer Theorien andeutet, um sie dann im Zusammenhang des Entwicklungsprozesses in eine erste Ordnung zu bringen. Freilich wird dadurch nur die Kette des Gewebes gezogen; den zugehörigen Schuß, durch den erst das Ganze entsteht, liefert Gordon mit seinen fast systematisch gegliederten *Merkmale*n der musikalischen Begabung.

Der Leser, der bis dahin dem Autor gefolgt ist, hat bereits jetzt eine ungefähre Vorstellung dessen, was musikalische Begabung sei. Durch die geniale Unterscheidung in zwei verschiedene Arten musikalischer Begabung, die stabile und die in Entwicklung, wird Gordon das bislang schwierige

Anlage-Umweltproblem mit einem Schlage los und gewinnt so einen brauchbaren Ansatz für eine offene musikalische Begabungstheorie. Er führt diese gar nicht explizit und im Detail aus, sondern beschreibt das Ganze in der ihm eigenen Schlichtheit und wissenschaftlichen Redlichkeit auf streng empirischer Basis. Das macht das Buch für den nicht mit empirischen Forschungsmethoden vertrauten Leser zwar etwas schwerer lesbar, hat aber den unschätzbaren Vorteil, daß nur präzise Angaben und eindeutige Aussagen anstelle der sonst in diesem Felde gern gebrauchten blumigen Theoreme zu finden sind. Nach einer recht genauen Beschreibung der stabilen ebenso wie der musikalischen Begabung im Entwicklungsstadium setzt sich Gordon mit der Messung beider auseinander. Hier bringt er nicht nur seine umfangreiche Erfahrung, sondern auch die Hauptintention seiner Forschungstätigkeit ein. So erscheint es natürlich, daß die Informationen dieser beiden Kapitel besonders dicht wirken und überzeugen, selbst wenn man gegen Tests gelegentlich Vorbehalte geltend machen möchte.

In den letzten beiden Kapiteln befaßt sich Gordon mit der Bewertung sowohl der stabilen als auch der musikalischen Begabung im Entwicklungsstadium. Dies geschieht – wie könnte es auch anders sein – auf streng empirischer Basis. Dennoch spricht viel Einfühlungsvermögen, große pädagogische Sensibilität und eine grundsätzlich pragmatisch orientierte Vernunft aus dem ganzen Buch.

Es ist wissenschaftlich konzipiert und dient dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – der Praxis in überzeugender Weise.

Musikwissenschaftler sollten es ebenso kennen wie Pädagogen.

Horst Ruprecht

Dietmar Gräf: Die Veränderbarkeit der Einstellung zur Musik und zum Musikunterricht durch Werkanalyse. Studien zur Psychologie und Therapie in der Musikpädagogik, hrsg. v. Robert Wagner, Bd. 2, Frankfurt 1985, Verlag Peter Lang, 305 S.

In der an der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation vorgelegten Arbeit war es Absicht des Verfassers, musikalische Analyse als Unterrichtsmethode einzusetzen und ihre Auswirkung auf die Einstellung

zur »Klassik«, auf das Verständnis für Musik – hier für das im Unterricht behandelte Beispiel –, auf die Frage, ob auch der affektiv-emotionale außer dem kognitiven Zugang zur Musik verbessert werden kann und auf eine positivere Schülereinstellung zum Musikunterricht zu untersuchen. Die Anlage des Experiments reduzierte diesen Anspruch auf wenige konkrete Einzelheiten. »Einstellung zur Klassik«, unter der der Verfasser (S. 7) die Musik vom »9. Jahrhundert bis zur Avantgarde« versteht, wurde am Begriff »Klassik« erhoben, während für die im Titel genannte »Musik« das kurze Klavierstück »Wichtige Begebenheit« aus Robert Schumanns »Kinderszenen« stand, das auch den Gegenstand der Analyse im Unterricht bildete. Das »Verständnis« wurde durch die Frage zu erfassen versucht »Glaubst Du das Stück verstanden zu haben?«

Der Unterricht bestand aus der Einheit von einer Schulstunde. Versuchspersonen waren jeweils zwei Schulklassen des 7. Schuljahres als Experimental- und Kontrollgruppe, wobei letztere keinen Unterricht erhielt sondern nur Fragebögen zum Hörbeispiel ausfüllte. Bei den drei- und sechsfach abgestuften Skalen zur Erfassung der Wertschätzung wurde Intervallskalenqualität angenommen. Die Auswertung erfolgte mittels einfacher und mehrfaktorieller Varianzanalysen. Den Schwerpunkt des Fragebogens zur musikalischen Analyse bildete der Bereich der Harmonik mit Benennung von Akkorden und ihren Funktionen. Bestehen hier Probleme für das Kriterium der Validität im Hinblick auf das Verständnis für das Stück, so für die Objektivität mit Fragen wie »Wodurch entspricht das Stück der Überschrift?«, auf die als Antwort erwartet wird »... durch das Tempo (gemessen schnell), die Dynamik (forte), die Rhythmik, die klare Form, die kompakten Akkorde und die verständliche Harmonik« (Anhang 4).

Im auswertenden Teil werden detailliert vielfältige Beziehungen zwischen einzelnen Fragen überprüft und durch Signifikanztests belegt. Einwände müssen vor allem gegen die Anlage der Arbeit, ihren Verallgemeinerungsanspruch, nicht zuletzt auch gegen die unzulängliche Verarbeitung von Sekundärliteratur gemacht werden. Zum Teil wird aus zweiter Hand zitiert und verkürzt. So werden Zusammenhänge oder Widersprüche konstruiert, die sachlich nicht bestehen (S. 8 und 9). Eine durchaus verständliche Äußerung Jopts (S. 11) zur Vorgehensweise der Psychologie wird interpretierend verwechselt mit dem Verhalten von Schülern im Unterricht

(»Das kann doch nur so verstanden werden, wenn ...«; eben nicht!). Im musikgeschichtlichen Teil zur Analyse des Stücks erfährt man: »Freilich weiß der Leser, daß sowohl Schumann als auch Edler den Prosa- und Poesiebegriff in eigenwilliger Form definieren und gebrauchen« (S. 65). Weitere Beispiele für Mißverständnisse ließen sich anführen.

Die Ergebnisse besagen, daß zwar im Sinne der Hypothesen des Verfassers das Verständnis für das Stück sowie das Gefallen daran sich erhöhten, die Einstellung der Schüler zum Musikunterricht und zum Begriff »Klassik« dagegen durch den gehaltenen Unterricht keine positive Veränderung erfuhr.

Eberhard Kötter

David J. Hargreaves: The Developmental Psychology of Music.
Cambridge: University Press 1986. 259 S.

Die musikalische Entwicklung, der in den 50er und 60er Jahren nur vereinzelte Studien gewidmet waren, weckt erneut wieder das forschende Interesse. Dafür gibt es zweierlei Gründe: Einmal erwachte mit dem stark favorisierten Ansatz der kognitiven Psychologie auch das Bedürfnis, die Veränderungen geistiger Repräsentation zu beobachten, und zum zweiten haben sich mit der Verschiebung der Altersstruktur neue nach Antworten drängende Fragen gestellt. Entwicklungspsychologie wird nicht mehr nur als Kinderpsychologie verstanden, sondern sie betrifft die ganze Lebensspanne. Da sich in der wachsenden Zahl an Handbüchern zur Musikpsychologie auch zusammenfassende Kapitel zur Entwicklungspsychologie finden, zudem aus jüngster Zeit Publikationen vorliegen, die sich ausschließlich mit diesem Gebiet befassen, hat es ein Autor nicht leicht, durch neuartige, vielleicht schwer zugängliche Materialien zu fesseln, wenn er dieses Thema in Buchform darstellt.

Hargreaves löst dieses Problem durch eine neuartige Konzeption. Entwicklungspsychologie wird begriffen als Verbindungsstück zwischen allgemeiner, differentieller und Sozial-Psychologie. Dieser Gedanke ist zwar nicht ganz neu, bei der Konzeption eines Buches jedoch schwer einzulösen. Wird die Musikaltätsforschung im Zusammenhang mit der Persönlich-

keitspsychologie behandelt, den sozialen Einflüssen ein eigenes Kapitel gewidmet, so erscheinen plötzlich die Einflüsse des kulturellen Umfeldes auf verschiedene Kapitel (4 und 7 im vorliegenden Fall) aufgeteilt, je nachdem, ob sie als Argument im Zusammenhang der Diskussion um Anlage und Umwelt gebraucht werden oder aber im Widerstreit von Schule mit anderen kulturellen Institutionen eine Rolle spielen.

Hargreaves skizziert eingangs Kinderpsychologie eingeteilt in zwei Kapitel, die dem Vorschul- und dem Schulalter gewidmet sind. Dabei läßt er sich von traditionellen Ordnungsgesichtspunkten leiten, derart, daß nacheinander der Erwerb der Tonhöhenunterscheidung, des harmonischen Hörens, rhythmischer Fähigkeiten usw. besprochen werden. Es folgen dann Kapitel, in denen er versucht, entwicklungspsychologische Befunde in Relation zu setzen zur allgemein-psychologischen Forschung. So werden in diesem 260 Seiten starken Buch viele Sachverhalte kurz angerissen, die man nicht in einer Entwicklungspsychologie erwarten würde, beispielsweise der Hevnersche Adjektivzirkel oder die Berlynesche Aktivierungshypothese. Dies macht die Stärke und die Schwäche von Hargreaves Buch aus. Für den mit der Musikpsychologie noch wenig vertrauten Studenten bietet es auf engem Raum eine Einführung an, die über den Titel hinausgeht. Für den an Spezialliteratur interessierten Fachmann werden jedoch zu viele Dinge »angetippt«, die bereits lehrbuchhaft aufgearbeitet sind und Hargreaves Buch zu weit von seinem Thema entfernt. Leider sind vor allem die theoretischen Konzeptionen von »Entwicklung« nicht vollständig abgehandelt (es kommen vor allem Piaget und seine Kritiker zur Sprache).

Wer ein geschlossenes Menü liebt, ist mit diesem Buch schlecht bedient, wer hingegen gern hie und da nascht, hervorragend.

Helga de la Motte-Haber

Eva-Marie Heyde: Was ist absolutes Hören? Eine musikpsychologische Untersuchung. München 1987. 536 S.

Noch immer umgibt die Fähigkeit des absoluten Gehörs das Flair des Besonderen, und diejenigen, die sie nicht besitzen, fühlen sich als die von Natur aus weniger Begnadeten, die sich ein c für ein e vormachen lassen. Die

wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Phänomen, das bei Personen zufällig aufzutreten scheint wie das zweite Gesicht, begann Ende des 19. Jahrhunderts und hat bis heute zu keiner endgültigen Klärung geführt. Auch die vorliegende Arbeit stellt trotz ihres Umfangs und Materialreichtums keineswegs den Anspruch, das Problem restlos zu erhellen. Die Autorin macht deutlich, daß die Titelfrage nicht in Form einer abgrenzenden Definition beantwortet werden kann, die überindividuelle Gültigkeit beanspruchen könnte. Gemäß der Prämisse, daß es *das* absolute Gehör nicht gibt, sondern allenfalls eine Skala, die kontinuierlich zwischen Absolut- und Relativhörern vermittelt, daß darüber hinaus die Gewichtung der einflußnehmenden Faktoren bei jeder Person differenziert vorgenommen werden muß, verzichtet die Untersuchung auf vorgefaßte Erklärungsmodelle und ermöglicht dadurch die angemessene Berücksichtigung vielfältiger Gesichtspunkte.

Ein ausführlicher Literaturbericht dient als Einführung in den Themenkreis und gibt auch dem unvorbereiteten Leser einen guten Überblick über den Stand der Forschung und vor allem über wesentliche Aspekte des absoluten Hörens. Dabei zeigt sich eine auffallende Konstanz der Diskussionspunkte, insbesondere des Problems der Erlernbarkeit sowie der Abgrenzung zum relativen Gehör. Konnten viele Beobachtungen bereits der ersten Arbeiten später experimentell bestätigt werden, so bot das Thema doch genug Anlaß zu vorurteilsbeladenen Fehden, die wenig zur Aufklärung beitrugen. »Letzten Endes läßt sich an dem wissenschaftlich dubiosen ›Kleinkrieg‹ häufig genau ablesen, welcher Autor über ein sogenanntes absolutes Gehör verfügt und wer nicht.« (S. 47)

Heydes Untersuchung liegen fünf Versuchsreihen zugrunde, die sich auf die Fähigkeit der Identifikation bzw. Reproduktion vorgegebener Tonhöhen und Tonarten wie auf deren emotionale Beurteilung anhand des Polaritätsprofils beziehen. Die Tonbeispiele sind dabei bewußt praxisorientiert, d.h. neben der Identifikation von Einzeltönen und Akkorden wurden Ausschnitte aus Musikstücken und Klavierkadenzen vorgespielt, deren Tonart bestimmt werden sollte – ein Verfahren, das in bisherigen Arbeiten wenig angewandt wurde. Außerdem wurde der Einfluß von Stimmtonschwankungen untersucht, um Aufschluß über das Verhältnis von genauer Tonhöhenwahrnehmung und Urteilkategorisierung zu gewinnen.

Die Versuche, deren Ergebnisse im Anhang detailliert dokumentiert werden, zeigen die Abhängigkeit des absoluten Gehörs von internalisierten Wahrnehmungsrastern, die entscheidend vom musikalischen Umfeld geprägt sind. Das absolute Gehör erscheint demnach als spezifische Funktion des Langzeitgedächtnisses, die auf mehr oder weniger differenzierten Kategorisierungssystemen beruht, die in gewissem Maße erlernbar sind. Letztlich jedoch muß die Frage nach der Rolle genetischer Faktoren ungeklärt bleiben, da ausreichende Untersuchungen bislang fehlen. Auch die von Heyde aufgrund von Fragebögen zum musikalischen Verhalten der Versuchspersonen bestätigte bekannte Annahme, daß Absolut Hörer einen höheren musikalischen Bildungsstand besitzen als Relativ Hörer, ist wenig aussagekräftig, wenn erstere ausschließlich unter Studenten und Lehrern der Musikhochschulen ausgesucht werden, wie es hier geschehen ist. Die Frage, ob es absolutes Hören geben kann, das nicht an die Fähigkeit der Tonbenennung gebunden ist, wäre in diesem Zusammenhang durchaus von Interesse und könnte eine Modifizierung der vorgestellten Ergebnisse verlangen.

Klaus Angermann

Vladimir Karbusicky: Grundriß der musikalischen Semantik.

Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986 (Grundrisse, Bd. VII). IX, 316 S., DM 53,–

In den letzten Jahren hat – verglichen mit der Zeit von 1970 bis 1980 – die Zahl der Veröffentlichungen zur Semiotik der Musik stark nachgelassen. Über die Gründe läßt sich trefflich spekulieren, aber auch einiges mit Gewißheit ausmachen: Die Linguistik hat ihre Pilotfunktion innerhalb der wissenschaftlichen Diskussion eingebüßt. Damit ist auch ein Schatten auf die Disziplinen gefallen, die sich an der Linguistik orientiert und die ihre theoretischen Modelle von dort bezogen hatten. Den Leerlauf einer linguistisch orientierten musikalischen Semiotik kann man deshalb nur noch in sporadischen Publikationen aus dem englischsprachigen Raum beobachten.

Solange sich die Musiksemiotiker mit formalen Strukturen begrenzter Reichweite beschäftigen, konnten grundsätzliche Widersprüche bei der

semiotischen Interpretation von Musik vernachlässigt werden. Aber genau diese Widersprüche sind der Grund für das Ausbleiben wirklich interessanter Forschungsergebnisse. Die geschichtliche Dimension der Musik wurde in der Semiotik zumeist sträflich vernachlässigt und dementsprechend belanglos waren auch die theoretischen Vorstellungen und die Forschungsergebnisse über den Gehalt oder die Bedeutung von Musik.

Von diesem Hintergrund hebt sich Karbusickys Schrift, die schon im Titel zu erkennen gibt, daß sie sich vor allem mit den Problemen der musikalischen Bedeutung beschäftigt, wohltuend ab. Der Verfasser stellt klar, daß Musik nicht insgesamt als ein semiotisches System betrachtet werden kann und daß es in der Musik auch asemantische Strukturen gibt. Einerseits wird der umfassende Anspruch der Semiotik relativiert, andererseits bekommen die musikspezifischen Fragestellungen ein deutlicheres Profil. Dies ist ein großer Gewinn für die semiotische Diskussion und könnte den Beginn einer neuen anregenden Diskussionsphase markieren.

Bezeichnend für Karbusickys Konzeption einer musikalischen Bedeutungslehre ist die Verknüpfung von semiotischer und anthropologischer Theoriebildung. Die Vielschichtigkeit der Argumentation stellt eine Herausforderung für den Leser dar. Der Autor versteht es jedoch mit einer Fülle von Musikbeispielen immer wieder am konkreten Fall die schwierigen Probleme anschaulich zu erörtern. Nach einem problemeneröffnenden Vorwort kommen im ersten Kapitel terminologische Fragen zur Sprache. Karbusicky begründet hier seine positive Bezugnahme auf die Semiotik von Peirce. Bedeutsam für die weitere Argumentation ist auch seine Anknüpfung an energetische Musikauffassungen. Im Hinblick auf die Verträglichkeit dieser philosophischen Grundannahmen mit dem prozessualen Charakter der Konstitution und Vermittlung von Bedeutung in der Musik kommen allerdings kritische Einwände gegen eine energetische Musikauffassung nicht zur Geltung.

Im folgenden Kapitel werden die von Peirce formulierten Zeichenqualitäten (Index, Ikon, Symbol) auf ihre musiksemiotische Tauglichkeit hin überprüft. Mit Peirce glaubt Karbusicky einen entscheidenden Schritt zu einer »anthropologisch aufgefaßten Musikontologie« (S. 55) tun zu können. Besondere Aufmerksamkeit findet dabei das Index-Zeichen, das bisher in der Musiksemiotik wenig beachtet wurde. Die Annahme einer grund-

legenden indexikalischen Qualität der Musik ist für Karbusickys Semantik-konzeption entscheidend. Der Index-Begriff bildet das halbwegs verborgene Zentrum der gesamten Konzeption. Er wird dabei allerdings philosophisch überlastet und ihm wird eine Begründungsfunktion zugemutet, die er nicht zu leisten vermag: Mit dem Begriff des Index lasse sich das Problemfeld des musikalischen Ausdrucks differenzieren und der Zusammenhang zwischen Musik und menschlichen Stimmungen und Zuständen erläutern. Intonation und Färbung der menschlichen Stimme seien die auffälligsten Erscheinungsformen der Indexikalität, die unmittelbar an Situationen und psychische Regungen gebunden seien und einen Zustand unmittelbar übertragen (synergisch) und ein spontanes Mitgerissensein hervorrufen (sympathetisch wirken) würden (S. 61). Der Index-Begriff wird zur Schnittstelle von Naturphilosophie und Ästhetik und damit zum neuralgischen Punkt dieser Semantikkonzeption. Die Überlagerung oder Vermischung von Kausalbeziehungen (unmittelbare Wirkung) und interpretatorischen Leistungen (Anzeichen) wird so zu einer problematischen Hypothek für die gesamte Konzeption. Hier müßten weiterreichende und tiefergehende sinnesphilosophische Erörterungen angestellt werden. Obwohl Karbusicky kommunikativen Musiktheorien mit Recht skeptisch gegenübersteht, bringt ihn die Annahme einer indexikalischen Grundschrift in der Musik ungewollt in die Nähe seiner theoretischen Gegner. Ebenso wenig wie ein Klang »von Natur aus« ein Zeichen ist, ist Ausdruck immer eingebunden in den sozialen Prozeß der Bedeutungskonstitution und -vermittlung. Auch in dieser Frage zeigt sich, daß die Semiotik unbedingt einer anthropologischen Aufklärung bedarf. Die Semiose lebt u.a. von der menschlichen Expressivität, sie erklärt dementsprechend auch einen Teil menschlicher Expressivität, ist aber nicht die Bedingung ihrer Möglichkeit und auch nicht die angemessene kategoriale Erfassung des Ausdrucksverhaltens.

Die beiden anderen grundlegenden Zeichenklassen (Ikon und Symbol) werden in dem Kapitel über die Verweisungsrelationen unter allgemeinen Gesichtspunkten und im Hinblick auf die Musik aufschlußreich erörtert. Die symbolistische Vorentscheidung vieler Semiotiker wird kritisiert: In den Künsten sei nicht so sehr das Symbol die entscheidende Zeichenkategorie, sondern eher ein ikonisierter Index oder ein indexikal angereichertes Bild. Die drei folgenden Kapitel vertiefen und ergänzen die semioti-

sche Systematik durch philosophische, anthropologische und musikästhetische Überlegungen, die durch Originalität, Vielfalt und Anschaulichkeit beeindrucken. Das Musikalische wird in seiner Spannung zwischen Natur und Kultur eingekreist, wobei vielleicht der Gesichtspunkt der Rationalisierung ein zu starkes Gewicht bekommt. Als Beispiel für die Schwierigkeiten, die auch Karbusicky noch immer mit der musikalischen Semantik hat, stehe der folgende Satz: »Es ist wiederum ein Symptom der Intentionalität der Wahrnehmung, der semantischen Aktivität schlechthin, wenn rein formale Klangrealien als Bilder oder Indizes perzipiert werden.« (S. 165/166). Statt der Gleichsetzung geht es um die Vermittlung der Wahrnehmungsintentionalität mit der Semiose.

Der aristotelische Begriff der Mimesis, der mehr und anderes meint als Nachahmung, wird von Karbusicky als ontologisches Modell interpretiert. Der Kern dieses Kapitels ist eine sehr anregende Studie über anthropologische Aspekte des musikalischen Rhythmus, über den Zusammenhang von Mimesis und Bewegung und über Bewegungsgesten in der Musik. Im letzten Kapitel seines Buches stellt Karbusicky erneut unter Beweis, daß eine Semiotik (Semantik) der Musik nicht ohne anthropologische Aufklärung zu haben ist. Genau in diesem Punkt bedarf es jedoch weiterführender Arbeiten, für die Karbusicky zum Teil die Wege mit diesem Buch geebnet hat. Dabei dürfte deutlich werden, daß die wuchernde Metaphorik der Semiotik einer historisch begrenzten Kunst- und Musikauffassung entspringt und damit auf unsere Lebensformen zurückverweist, in denen solche Anschauungen ihren Rückhalt haben, ein Gedanke, der Karbusicky keineswegs fremd ist. Man darf zu Recht auf weitere Veröffentlichungen zur systematischen Musikwissenschaft und Musikphilosophie des Verfassers gespannt sein.

Reinhard Schneider

Gerhard Klemm: Untersuchungen über den Zusammenhang musikalischer und sprachlicher Wahrnehmungsfähigkeiten. Frankfurt am Main: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften) 1987. 363 S.

Diese bei Horst-Peter Hesse entstandene Hamburger Dissertation gliedert sich in einen theoretischen und einen empirischen Teil. Ersterer

umreißt den Zusammenhang von Sprache und Musik, beleuchtet ihre Berührungspunkte in der pädagogischen Praxis, versucht die psychologischen Grundlagen abzuklären und hebt die Bedeutung musikalischer Hörfähigkeiten für verbale Fähigkeiten wie Sprechen, Lesen, Rechtschreiben und verbale Intelligenz hervor. – Der Autor schildert in diesem Teil den Diskussionsstand, soweit er für die Formulierung seiner leitenden Fragestellungen relevant ist.

Die anschließend dargestellte empirische Untersuchung steht auf dem soliden Fundament einer wohlüberlegten Testbatterie, einer erfreulich umfangreichen Stichprobe von 308 Probanden sowie dem differenzierten Einsatz des Statistical Package for the Social Sciences (SPSS). Die Auswertung stützt die Grundhypothese, daß musikalische Wahrnehmungsfähigkeiten, wie sie in Bentley- und Wing-Testscores objektiviert sind, sich zweifelsfrei auch auf sprachliche Wahrnehmung und allgemeinere Fähigkeiten wie die Intelligenz auswirken. Entsprechend kann man daraus eine Legitimationsbasis für mehr Musikerziehung in den frühen Schuljahren ableiten.

Einige Relativierungen seien aus Rezensentensicht angebracht: Erstens wird mit »musikalischen Wahrnehmungsfähigkeiten« operiert, wie sie mit den schon erwähnten Musikalitätstests erfaßt werden. Mit der Anwendung dieses Instrumentariums begibt sich der Autor in klaren Widerspruch zum selbst formulierten Ausgangspunkt der Studie bei der kognitiven Psychologie (Neisser u.a.): Die gemessenen Diskriminierungs- und Behaltensleistungen haben gerade nichts zu tun mit kognitiver Strukturierung und Hierarchisierung im Prozeß der Wahrnehmung. – Zweitens bedeutet die Wahl der Stichprobe (Schülerinnen und Schüler ausschließlich des 5. und 6. Schuljahrs) eine in den Konsequenzen nicht reflektierte Begrenzung: Da die Tests lediglich eine entwicklungspsychologische Momentaufnahme wiedergeben, liegt die Gefahr nahe, aus dem zeitlichen Querschnitt Entwicklungsverläufe zu prognostizieren. Der Autor sitzt dieser Gefahr auf, zumal er – nicht immer korrekt – korrelative Zusammenhänge im Sinne von Ursache und Wirkung interpretiert. – Drittens werden die Möglichkeiten, aus den Testdaten und deren statistischer Auswertung Transfereffekte abzuleiten, überstrapaziert. Gerade das vermeintlich legitimierende Heranziehen des Erziehungskonzepts von Kodaly gegen Ende des empirischen Teils erscheint deplaziert. Denn in die Interpretation der für das ungarische

Musikgrundschulsystem möglicherweise zutreffenden Zusammenhänge gehören weit mehr Variablen, als in Klemms Experiment berücksichtigt sind, nicht zuletzt solche der allgemeinen Bedingungen der Schule und des Unterrichts – somit auch politische.

Günter Kleinen

Otto E. Laske (Hrsg): CC AI The Journal for the integrated Study of Artificial Intelligence, Cognitive Science and Applied Epistemology. Volume 3: Cognitive Musicology. Gent 1986. 301 S.

Nach einer Einführung des Herausgebers, in der das Arbeitsfeld der »Cognitive Musicology« umrissen wird, erläutert Manfred Clynes Prinzipien des musikalischen Denkens, die auf der Basis von sogenannten Mikrostrukturen beruhen. Diese Prinzipien könnten seiner Meinung nach in der Synthese programmierter Musik Verwendung finden. Der Beitrag von Marc Leman beschreibt ein Prozeßmodell des Hörens, und im dritten Kapitel (Mira Balaban) wird ein Computer-System für Musiktheorie auf der Grundlage der Expertensystem-Sprache Prolog vorgestellt. Richard D. Ashley berichtet dann über ein Programm zur »Repräsentation und für die Anwendung musikalischen Wissens«. Den Abschluß des Heftes bildet dann neben einem Ausblick auf weitere Forschungsprojekte eine Abhandlung von Christofer Fry über »Flavors Band«, das ist ein System zur Realisierung von Partituren durch Synthesizer. Beurteilung: Das Buch ist interessant für einen Leser, der über einschlägige Kenntnisse im Fach Informatik verfügt.

Günther Rötter

Karin Poppensieker: Die Entwicklung musikalischer Wahrnehmungsfähigkeit. Mainz: Schott 1986. 152 S.

Bei vielen musikpsychologischen Untersuchungen und Tests wird kritisiert: erstens das Reizmaterial sei künstlich und ohne wirkliche Relevanz für den ästhetischen Gegenstand, um den es eigentlich geht; zweitens würden

die Versuchspersonen als dumm, unwissend und ohne Kenntnis von Zusammenhängen behandelt. Es ist wohlthuend, in der Arbeit von Karin Poppensieker das Gegenteil solcher Ignoranz verwirklicht zu sehen – und das angesichts der Tatsache, daß ihre Stichprobe aus Kindern besteht.

Diese von Hans-Peter Reinecke betreute Hamburger Dissertation hat als Kern eine empirische Untersuchung über die Entdeckung melodischer Strukturen als Kriterium der Entwicklung musikalischer Wahrnehmungsfähigkeit. Voraus geht eine umsichtige Darstellung psychologischer Theorien der musikalischen Wahrnehmung und von deren Entwicklung.

Den Hintergrund geben die ökologische Wahrnehmungstheorie von James J. Gibson, der Strukturalismus und der entwicklungspsychologische Ansatz von Jean Piaget. Die Autorin versteht es mit Geschick, gestaltpsychologische Gesetze, das Auffinden von Invarianten (in Gibsons Ansatz) usw. an musikbezogenen Beispielen zu demonstrieren, so daß die Darstellung besonders für musikalisch interessierte Leser anschaulich wird. Wie im Vorwort verkündet, wird tatsächlich die »Bedeutung psychologischer Wahrnehmungstheorien für die Erklärung strukturierender Prozesse in der musikalischen Wahrnehmung« herausgearbeitet (S. 72).

Die eigene Untersuchung gruppiert sich um Gibsons Beobachtung, daß unsere Wahrnehmung mit Hilfe der (gelernten!) Feststellung von Invarianten funktioniert. In der Versuchsanlage ist der gegenwärtige Stand der Wahrnehmungspsychologie, insbesondere der kognitive Ansatz, in die Tat umgesetzt.

Die Tests beziehen sich insgesamt auf das Erkennen invarianter melodischer Strukturen: 1. bei Klangfarbenvariation, 2. bei rhythmischer Variation, 3. bei Transposition und 4. bei gleichzeitiger Variation mehrerer musikalischer Parameter. Die auf verschiedenen Instrumenten realisierten Klangbeispiele bestehen aus Musikstücken diverser Komponisten von Mozart bis Satie und Scott Joplin. Als Probanden dienten 280 Kinder im Alter von 5 bis 13 Jahren.

Die Ergebnisse entsprechen im Grundsatz den Erwartungen: Mit dem Alter stellen sich kontinuierlich deutliche Lernfortschritte ein, wobei die Klangfarbe anfangs die größten Probleme bereitet: im Alter von 5–6 Jahren fällt es noch schwer, »die Tonhöhenorganisation losgelöst von der spezifischen Klangfarbe zu identifizieren.« (S. 104). In der Formulierung der

Autorin zeigen die Tests insgesamt, »daß die Fähigkeit, invariante melodische Strukturen zu entdecken, sich relativ unabhängig von der spezifischen Form des variierten Kontextes entwickelt, ... daß die Fähigkeit, zur Abstraktion tonhöhenbezogener Strukturen sowohl von klanglichen, rhythmischen wie auch harmonischen und ausdrucksbezogenen Aspekten eines Musikstücks gleichzeitig erworben wird, ... daß die Entwicklung der musikalischen Wahrnehmungsfähigkeit der Komplexität musikalischer Strukturen angemessen verläuft ... Unsere Wahrnehmung ist immer mit dieser ganzheitlichen Wirkungsweise von Musik konfrontiert: Daß sich die Fähigkeit zum Erkennen invarianter Strukturen auf entwickeltem Niveau relativ unabhängig von den im Kontext variierten verschiedenen musikalischen Parametern entwickelt, ist daher nicht überraschend« (S. 111f.). – Weitere Resultate liegen beispielsweise darin, daß musikalische Vorerfahrungen und das soziale Umfeld die Testleistungen positiv beeinflussen.

Daß die Resultate der Untersuchung sich mit den Einsichten und Erwartungen treffen, die zur Vorbereitung der Experimente erarbeitet wurden, beweist, wie wohlüberlegt das experimentelle Vorgehen war, und befestigt die hypothetischen Erkenntnisse auf dem Niveau empirischer Absicherung.

Eine kleine Randkritik sei angebracht: mit zwei Wörtern geht die Autorin etwas gedankenlos um. Zum einen verwendet sie mehrfach den Begriff phänomenal (zu deutsch: unglaublich, erstaunlich, einzigartig) anstelle des richtigeren phänomenologisch. Zum anderen folgt sie der schon von einem anderen Forscher auf dem Gebiet der musikalischen Entwicklungspsychologie praktizierten Unsitte, mit Dissonanzen angereicherte Musik in einer Beispielserie für Kinder als kakophon zu bezeichnen, obwohl diese aus Sicht der Kinder bekanntlich und hier wieder neu bestätigt gar nicht unbedingt »schlecht« klingt.

Günter Kleinen

Rosalie Rebello Pratt (Ed.): The Third International Symposium on Music in Medicine, Education, and Therapy for the Handicapped.
Boston: University Press of America 1985. 269 S.

Vom 31. Juli – 5. August 1983 fand in Ebeltoft (Dänemark) das 3. Internationale Symposium über Musik in der Medizin, Erziehung und Therapie für

Behinderte statt. Die Beiträge der Referenten sind in dem vorliegenden Band zusammengefaßt. Sie gruppieren sich um fünf Themenbereiche: 1. Musikalische Lerntheorie und Behinderte, 2. Musikerziehung und Behinderte, 3. Musiktherapie und Behinderte, 4. Medizin und Behinderte und 5. Die Geschichte der Musik und Musiktherapie (zum letztgenannten Themengebiet ist nur ein Beitrag vorhanden). In den meisten Arbeiten werden Positionen, Programme, Theorien und Erfahrungen mit Behinderten dargestellt, zwei schlichte experimentelle Arbeiten sind auch dabei (über Einstellungsveränderungen bei Musiklehrern und die Anwendung von Gordon's »Primary Measures of Musical Audiation« bei emotional gestörten Kindern). Sicher war das Symposium ein nützlicher und vitaler Dialog der Teilnehmer, wie die Herausgeberin im Vorwort bemerkt. Die einzelnen Beiträge bieten jedoch eigentlich nichts, was nicht schon irgendwie bekannt ist. Der einzige Beitrag, der vielleicht einige neue Perspektiven bietet, ist der von Osguthorpe und Ditson über den »AlphaSyntauri Synthesizer als ein musiktherapeutisches Mittel (device) für behinderte Schüler«, weil hier Möglichkeiten gezeigt werden, durch »Reverse-role tutoring«, »Team compositions« oder »Team performances« mit Hilfe des Computers soziale Beziehungen herzustellen.

Heiner Gembris

Gilbert Rouget: Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Trance. Chicago und London: The University of Chicago Press 1985. 395 S.

Große Bücher haben ihre Geschichte, und oft ist der Anlaß, dem sie ihre Entstehung verdanken, eher klein. In diesem Fall wurde der Autor im Jahre 1968 gebeten, auf einem internationalen ethnologischen Kongreß ein Referat über die Beziehungen zwischen Musik und Besessenheit zu halten. Seine Unzufriedenheit mit dem Manuskript führte ihn 1972 zu dem Entschluß, es vollständig zu überarbeiten, woraus das vorliegende Buch entstand. Es erschien 1980 in der französischen Originalfassung (Editions Gallimard). Daß jetzt eine Übersetzung ins Amerikanische vorliegt, ist ein doppelter Gewinn, hat doch die enge Zusammenarbeit zwischen dem Autor und der

Übersetzerin Brunilde Biebuyck dazu geführt, daß der Autor manche der Formulierungen in der vorliegenden amerikanischen Fassung für besser hält als die Originalversion. Für diese amerikanische Übersetzung wurden außerdem verschiedene Korrekturen und Ergänzungen vorgenommen sowie Fotos hinzugefügt; ein Vorwort von Michel Leiris mußte aus editorischen Gründen entfallen.

Die Trance ist ein Phänomen, das in fast allen Kulturen der Welt zu beobachten ist. Gegenstand dieses Buches ist die Frage, warum Trance meistens mit Musik verbunden ist und welche Beziehungen zwischen Trance und Musik bestehen. Was diese Fragen so schwierig macht, ist die Tatsache, daß es eine verwirrende Vielfalt höchst unterschiedlicher, ja widersprüchlicher Erscheinungsformen der Trance gibt, die in den verschiedensten Kontexten und, last not least, auf die unterschiedlichste Weise mit Musik verbunden sind.

Die erste Aufgabe, vor die sich der Autor gestellt sieht, ist die Klärung der Begriffe und der Beziehungen zwischen Trance, Ekstase, Besessenheit, Schamanismus, Weissagung, Exorzismus und anderen Phänomenen. Rouget betrachtet Trance und Ekstase als zwei entgegengesetzte Pole eines Kontinuums. Dabei ist Ekstase u.a. durch Unbeweglichkeit, Stille, Einsamkeit, sensorische Deprivation und Trance durch die gegensätzlichen Merkmale, also extensive Bewegung, Lärm, die Gegenwart anderer Personen und sensorische Überstimulation gekennzeichnet. Landläufig würde man, wenn ich nicht irre, wohl eher erwarten, daß es sich genau umgekehrt verhält; auch in einem Modell der verschiedenen Bewußtseinszustände von Roland Fischer, einem Experten auf diesem Gebiet, ist Ekstase nicht mit Ruhe und Bewegungslosigkeit verbunden, sondern mit dem höchsten Grad an Erregung (s. Roland Fischer: *A Cartography of the Ecstatic and Meditative States. The experimental and experiential features of the perception-hallucination continuum are considered.* In: *Science*, Nov. 1971, vol. 174, no. 4012, S. 897–904). Obgleich Rouget in einer Fußnote (S. 328) auf eine frühere Arbeit von Fischer (1969) verweist, nimmt er keinen Bezug auf das Modell Fischers.

Auf der Grundlage zahlreicher ethnologischer Berichte und Daten sowie eigener Beobachtungen, die er seit 1946 in vielen Ländern der Welt durchgeführt hat, erstellt Rouget zunächst eine Typologie der Hapterscheinungs-

formen der Trance. Ein Hauptanliegen des Buches ist es nun, zu zeigen, wie diese verschiedenen Formen der Trance eingebunden sind in die kulturellen, sozialen, ideologischen und religiösen Systeme der jeweiligen Kultur; darzustellen, wie die Trance ausgelöst wird, wie sich ihre Dynamik entwickelt, welche Arten von Musik mit ihr verbunden sind und welche Rolle der Tanz dabei spielt. Das Spektrum der Kulturen, das mit Beschreibungen, Berichten und Analysen dabei aufgeblättert wird, ist gewaltig: es umfaßt schwarzafrikanische, arabische, asiatische, südamerikanische, indonesische und mediterrane Völker und Stämme. Die Musik in den Besessenheitsritualen ist ebenso vielfältig wie diese selbst; es gibt ebensoviele Besessenheits-Musiken wie Besessenheitskulte. (Unter Musik wird jedes Klangereignis verstanden, das mit der Trance verbunden ist, nicht auf Sprache reduziert werden kann und ein gewisses Maß an rhythmischer und melodischer Organisation aufweist. Vgl. S. 63). Sie äußert sich vom leisesten Rascheln einer Rassel bis zum ohrenbetäubenden Lärm einer Trommel. Sie kann vokal oder instrumental sein (meist ist sie beides). Bis auf das Klavier gibt es keine Instrumente, die nicht verwendet werden: »Practically speaking, they can all do the job [...] S. 77). Es gibt also keine spezifischen Trance-Musikinstrumente. Dasselbe gilt auch für die anderen Charakteristika der Musik, für Melodik, Rhythmik, Tempo, Dynamik. Die Ansicht Danielous, daß die Charakteristika der Musik, die für Trance verwendet wird, auf der ganzen Welt gleich seien, kann, wie Rouget meint, nicht ernstgenommen werden. Er widerspricht auch der verbreiteten These, daß es bestimmte Rhythmen oder neurophysiologische Effekte (alpha driving) seien, die Trance auslösen. »If one particular rhythmic is thought to trigger trance in one region, and in another a quite different rhythmic performs the same function, the reason must be that any rhythmic, or any rhythmic system (...) can do the job as well as any other.« (S. 90). So verhält es sich auch mit der Melodik. Es gibt keine Tonart, keinen Modus, der spezifisch für Trance wäre. Die einzigen Elemente, die als universelle Bestandteile der Musik bei Besessenheitskulten betrachtet werden können, sind offenbar Crescendo und Accelerando: »... these two features may well be regarded as constituting veritable universals of possession music.« (S. 84). Aber auch davon gibt es Ausnahmen. Bei der Analyse des Verhältnisses Trance-Musik in all den vielen Kulturen gelangt Rouget immer wieder zum selben Fazit: In keiner Kultur gibt

es Musik, die im Sinne eines Ursache-Wirkungs-Verhältnisses Trance auslöst. Es ist vielmehr der jeweilige kulturelle, soziale und situative psychologische Kontext, der entscheidend ist. Es ist die »ganze Situation«, die zusammen mit der Musik zur Trance führt und, wie bei den Buschmännern, die Medizin-Lieder zur Wirkung bringt. Um kurz bei den Medizin-Liedern zu verweilen, weil man in solchen Fällen – wie auch beim Tarantismus – meist schnell das Etikett »Musiktherapie« zur Hand hat: Rouget schreibt dazu: »... a medicin song is not therapeutic in and of itself but is only one element of a therapy. Let us file this information in the dossier of research about musicotherapy.« (S. 144). Das gemeinsame Auftreten von Trance, Musik und Tanz hat immer wieder dazu geführt, hier eine Kausalverbindung zu konstruieren. Die Rolle der Musik ist weniger, Trance zu produzieren, als vielmehr, Bedingungen zu schaffen, die für ihr Entstehen günstig sind, ihre Form zu regulieren und sie für eine soziale Gruppe kontrollierbar zu machen (vgl. S. 320). Rouget weist auf einer außergewöhnlich breiten interkulturellen Basis sowohl mit Beispielen aus der Gegenwart als auch durch historische Dokumente überzeugend nach, daß es in keiner Kultur bestimmte musikalische Ursache-Wirkungs-Verhältnisse gibt. Dies ist eine Erkenntnis, die ein neues Licht auf die gesamte musikalische Wirkungsforschung werfen mußte.

Sehr befremdlich wirkt das Kapitel »The Renaissance and Opera«; darin vertritt Rouget die Meinung, »opera (...) is a form of possession.« (S. 227). Dieses Kapitel enthält einen längeren Abschnitt »Letter on the Opera«, in dem ein afrikanischer Musikethnologe einen Opernbesuch beschreibt. Ihm erscheint die Oper wie ein Besessenheitsritual. Was uns allen sehr vertraut ist, kommt uns in seinen Beschreibungen und Interpretationen sehr fremd, ja absurd vor. Können wir ernsthaft glauben, die Besessenheitsrituale anderer Kulturen und ihre Musik besser zu begreifen als andere Kulturen unsere Oper?

Rougets Werk zeichnet sich durch nüchterne Betrachtung der Fakten und durch vorsichtige, umsichtige Interpretationen aus. In erster Linie ist es ein ungewöhnlich kompetentes musikethnologisches Standardwerk, das die Beziehungen zwischen Musik und Trance umfassend darstellt und analysiert. Es enthält eine Diskographie, eine Filmographie, Schlagwortindex, sowie Indices der Religionen, Sekten, Gottheiten und religiösen Figuren

sowie der ethnischen Gruppen und Orte und ein Personenregister. Die Übersetzung erscheint nicht immer ganz überzeugend (z.B. »rhythmics« wo »rhythm« gemeint ist oder »musicotherapy« statt »musictherapy«, s.o.). Dieses Buch ist auch für die Musikpsychologie von großer Bedeutung, nicht zuletzt deshalb, weil es viele bemerkenswerte Aspekte für die musikpsychologische bzw. musiktherapeutische Wirkungsforschung bietet. Mich persönlich hat es zu dem Versuch angeregt, die eigene Musikkultur mit den Augen eines Musikethnologen zu sehen.

Heiner Gembris

Walter Scheuer: Zwischen Tradition und Trend. Die Einstellung Jugendlicher zum Instrumentalspiel. Eine empirische Untersuchung. Diss. Universität Hannover 1986, Mainz: Schott 1988, 244 S.

Der Verfasser legt eine umfangreiche empirische Studie zu Präferenzen für sieben ausgewählte Instrumente vor. Befragte sind 1435 Schüler repräsentativ ausgewählter Klassen der Jahrgänge 7 bis 9 in Haupt- und Realschulen sowie Gymnasien Hannovers im Jahr 1983. Die Arbeit schneidet eine wichtige Frage an, zu der es erstaunlicherweise nur wenige, zudem erheblich ältere Veröffentlichungen gibt.

Scheuer kritisiert mit Recht Befragungen, die Präferenzen lediglich an vorgegebenen Begriffen für Musikinstrumente erheben. Ausgehend von Klausmeier (1978), der den Symbolcharakter und das Gestische des Spiels betont, entwickelt er einen Fragebogen mit einem interessanten, dreifachen Ansatz: Außer einem verbalen Teil mit standardisierten Fragen vor allem zum sozialen Umfeld werden klingende Musikbeispiele präsentiert sowie Videofilme, die Gestalt, Handhabung und Spielbewegung der Instrumente zeigen. Der Grad des Gefallens wird auf einer neunstufigen Skala erhoben. Skalierungsprobleme und Auswahl und Anwendung der Auswertungsmethoden von der einfachen Häufigkeitsauszählung über multivariate Verfahren bis zur Clusteranalyse werden eingehend reflektiert.

Die Auswertung bringt eine Fülle interessanter Ergebnisse. Vor allem die Clusteranalyse zeigt, daß es unter Schülern sehr unterschiedliche Gruppen mit spezifischen Vorlieben und Abneigungen gegenüber Instrumenten gibt

und z.B. eine vermutete allgemeine Präferenz für die E-Gitarre nicht auftritt. Die Vielseitigkeit der Anlage des Fragebogens äußert sich in einander widersprechenden Ergebnissen am Beispiel der Violine, die als Begriff kaum gewählt, als Klangbeispiel relativ positiv, dem visuellen Eindruck nach jedoch eher negativ beurteilt wird. Während bei Angaben zum sozialen Umfeld schulischer Einfluß auf Präferenzen nicht festzustellen ist, ergeben sich gegeneinander zielende Einwirkungen von Elternhaus und Massenmedien. Der Versuch, die Ergebnisse auch zu den psychoanalytischen Interpretationen Klausmeiers (1978) in Beziehung zu setzen, gelingt nicht immer. Das liegt vielleicht an der Schwierigkeit, Sachverhalte wie stärkere Vater- oder Mutterbindung mit standardisierten Fragen wie der nach einem möglichen Reisebegleiter erfassen zu wollen.

Einige kritische Fragen betreffen lediglich Einzelaspekte der Versuche: Da der Verfasser den Kriterien der Bedingungsvariation folgen will, ergeben sich bekannte Probleme der Musikpsychologie zum Verhältnis zwischen Exaktheit des Designs und musikalischer Realität, die für die Generalisierbarkeit der Ergebnisse nicht unwesentlich sein dürften. Das Klangbeispiel ist so komponiert, daß es auf allen Instrumenten gespielt werden kann, was zugleich bedeutet, daß es für kaum eines wirklich spezifische Spieleffekte verdeutlichen kann. Typisches am Gitarre- im Unterschied zum Violinspiel, das auch für Instrumentalunterricht, der über die Anfangsgründe hinaus ist, bedeutsam wäre, geht somit nicht ein.

Um bei den Videofilmen ohne das klangliche Moment allein das visuelle (warum eigentlich?) zu erfassen, werden die im Ensemble unisono spielenden Instrumente auf gleichen Pegel abgemischt, damit keines hervorsticht. Ist aber wirklich nur die Lautstärke entscheidend für das sich Voneinander-abheben von Instrumenten?

Insgesamt stellt die Arbeit einen wertvollen Beitrag zu einem bisher vernachlässigten Gebiet dar. Weiter offene Forschungsfragen formuliert Scheuer im Zusammenhang mit der Diskussion musikpädagogischer Konsequenzen. Der von ihm bereits angesprochene, jetzt aber erst aufgetretene Synthesizer-Boom wäre ein weiterer Untersuchungsgegenstand.

Eberhard Kötter

Norbert Jürgen Schneider: Handbuch Filmmusik – Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film. München: Ölschläger 1986. 362 S.

Einen Titel ähnlicher Art gab es zuletzt vor rund 60 Jahren: 1927 erschien das »Allgemeine Handbuch der Film-Musik« von Hans Erdmann und Giuseppe Becce, das nicht nur bedeutendste theoretische Werk zur Stummfilmmusik (mag auch die Differenzierung einer grundsätzlich illustrativ gedachten Musik in »Expression«, »Description« und »Incidenz« schon dem damaligen Standard der Filmmusik nicht mehr ganz gerecht geworden sein), sondern zugleich ein praktischer Ratgeber, der die sozialen, ökonomischen und kooperativen Fragen der Filmmusik ebenso bedachte wie die notwendige Verfeinerung der Kinotheken-Praxis, und der zu diesem Zweck sein »thematisches Skalenregister« mit über 3000 Werkausschnitten, nach der cue-sheet-Manier systematisiert, für den allabendlichen Gebrauch zur Verfügung stellte.

Inzwischen liegt nun – innerhalb der »Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München« – abermals ein »Handbuch Filmmusik« vor, das sich mit seinem Gegenstand in theoretischer und praktischer Absicht befaßt, diesen freilich – ein für ein Handbuch etwas seltsamer Vorgang – a priori einschränkt auf die Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film.

Der Autor Norbert Jürgen Schneider, Professor für Musiktheorie an der Münchner Musikhochschule, ist durch seine kompositorische Tätigkeit (u.a. Musik zu über 30 Filmen) und seine Dozentur für Filmmusik an der HFF geradezu prädestiniert für den doppelten Anspruch dieses Buches, Filmpraktikern (Komponisten, Regisseuren, Cuttern, Produzenten), Cinéasten und Musikfreunden Einblick zu geben in das z.T. abenteuerliche Gefüge filmmusikalischer Produktionsbedingungen und -vorgänge, aber auch »fast zwangsläufig eine theoretische Darstellung des komplexen Phänomens Filmmusik« (Klappentext) vorzulegen.

»Es gilt zu zeigen«, so die Einleitung, »wie man in einer wichtigen Phase des deutschen Films mit Musik umgegangen ist: wie man Musik geplant, komponiert, eingespielt, montiert und finanziert hat, – wie man über Musik denken, reden und schreiben kann, – wie sie im fertigen Film wirkt und dramaturgisch funktioniert.« Das Material basiert auf persönlichen Gesprächen des Autors mit Filmkomponisten, Cuttern, Regisseuren, auf Filmana-

lysen und auf der Auswertung von Sekundärliteratur, nicht zuletzt auf den eigenen Erfahrungen als Filmkomponist und Dozent für Filmdramaturgie.

Die durchaus ehrenhaften Skrupel des Autors, durch eine allzu handfeste Auslegung des Praxisbegriffs, etwa durch dramaturgische Hilfen, mit beizutragen zu jener Entmündigung des Hörens, wie sie die Bewußtseinsindustrie im Namen sogenannter Unterhaltung betreibt, haben ihn, zum Nutzen des Lesers, nicht davon abgehalten, seine umfangreichen Insider-Kenntnisse aufzuarbeiten. Wir erfahren Lesenswertes über die Situation der Filmkomponisten in der BRD (und ihren im Vergleich zu den USA beklagenswerten Amateur-Status), über die je nach Konstellation vorhandene oder verweigerte Kooperation zwischen Regisseur und Musiker, über die weitgehend dem trial-and-error-Prinzip verpflichteten Praktiken des Musikanlegens und der Filmmischung, über die unterschiedlichen Regietemperaturen im Hinblick auf das Verhältnis von Bildschnitt und Musikschnitt, über den gerade im Neuen Deutschen Film überaus hohen Stellenwert der Archivmusik und über die Arbeit im Tonstudio, bei der zunehmend die Mehrspurproduktion die ausgeschriebene Partitur ersetzt.

Andererseits fragt man sich, ob der Tunnelblick auf den Neuen Deutschen Film (dessen zumindest filmmusikalische Bedeutung allmählich gegen Null zu gehen scheint: 1980 wurde zum letztenmal eine Filmmusik mit dem Filmband ausgezeichnet) unter musikdramaturgischem Aspekt Ergiebiges hat ausmachen können. Noch enger gefragt: ob es denn eine eigenständige Musikdramaturgie des Neuen Deutschen Films überhaupt gibt. Damit ist zugleich der theoretische Anspruch des »Handbuchs« berührt. Zwar qualifiziert die *captatio benevolentiae* der Einleitung das Buch »zunächst als Materialiensammlung. Die Theorie wird folgen«. Gleichwohl melden zumindest 5 von 10 Kapiteln (Filmmusik/Musik im Film – Der Neue Deutsche Film – Der Autorenfilm und die Konsequenzen – Allgemeine Grundlagen der Musikdramaturgie – Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film) schon dadurch filmhistorische und filmmusiktheoretische Ansprüche an, daß sie sich mit bereits vorliegenden Konzeptionen auseinandersetzen. Von den zum Teil überaus informativen, zum Teil mit Modebegriffen wie analoge und digitale Kommunikation operierenden Passagen über die psychologischen und physiologischen Differenzen von Auge und Ohr, über Innovation und Verschleiß des Zeichensy-

systems Filmmusik sei das Kapitel über dramaturgische Funktionen der Filmmusik und die Systematik der Bild-Musik-Zuordnungen herausgegriffen. Man kann das Gefühl des Unzureichenden, das der Autor angesichts der in der Literatur gängigen Modelle der Bild-Musik-Zuordnung empfindet (Becce/Erdmann, Lissa, Thiel, Paulis inzwischen zurückgenommene Kategorien Paraphrase, Polarisierung und Kontrapunkt) durchaus teilen. Ob freilich viel damit gewonnen ist, triadische oder mehrpolige Beschreibungsraster durch ein bipolares Modell zu ersetzen, dessen Brennpunkte durch illustrative, untermalende, paraphrasierende, expressive Filmmusik einerseits und kontrapunktierende, kommentierende, bewußt wahrgenommene Filmmusik andererseits gekennzeichnet wären, scheint mir fraglich schon angesichts jener Parkszenen aus Louis Malles »Les amants«, in der das Andante aus Brahms' Streichsextett op. 18 mühelos auf beide Pole gleichzeitig zu beziehen ist. Ergiebiger bleiben allemal die vom Autor aufgelisteten 20 Subfunktionen (von A wie »Atmosphäre herstellen« bis Z wie »Zeitempfindungen relativieren«), die an exemplarischen Szenen des Neuen Deutschen Films veranschaulicht werden. Wenn allerdings, so Schneider selbst, die Konsequenzen des Autorenfilms filmmusikalisch in der Nähe des Dilettantischen, Belanglosen und wahllos Privaten liegen, wenn »die interessantesten Soundtracks der Neuen Deutschen Filmregisseure ... ausgeklammert« bleiben, weil Kurzfilme nicht behandelt werden, wenn die wohl wichtigsten filmmusikalischen Konzepte nur angerissen werden, weil »die komplexen Melodramtypen oder Collageformen bei Kluge, Syberberg oder Fassbinder ... in der hier geforderten Verkürzung kaum darstellbar sind«, dann gewährt die Restmenge (musikdramaturgische Steckbriefe von 26 Filmen und 19 Regisseuren) zwar in Einzelfällen sogar sehr erhellende Einblicke in die musikdramaturgischen Vorstellungen einzelner Filmemacher (z.B. Geissendörfers an Hollywood orientierter Professionalismus, Kluges assoziierende Montage privater Fundstücke, Noevers Insistieren auf funktionaler Musik, Syberbergs Polyphonie einander ergänzender Text-, Bild- und Klangfunktionen) und deren Kooperation mit »ihren« Musikern, legt aber andererseits den Schluß nahe, daß es *die* Musikdramaturgie des Neuen Deutschen Films nicht gibt.

Norbert Jürgen Schneider ist mit seinem »Handbuch Filmmusik« (zu dem auch ein Komponistenlexikon gehört) ein Werk gelungen, das trotz

einiger Ärgerlichkeiten (stilistische und inhaltliche Sprünge, eine schlecht sortierte Bibliographie, schließlich die schier grenzenlose Großmut der Redaktion in Sachen Grammatik, Interpunktion, Rechtschreibung) vor allem für denjenigen, der sich intensiv mit den Bedingungen und Methoden der Produktion von Filmmusik auseinandersetzen möchte, eine an Primärmaterial reich sprudelnde Informationsquelle darstellt. »Die Theorie wird folgen« ? Wir sind gespannt.

Hans Emons

Josef B. Schörkmayr/Günther Witzany: Musik mit Behinderten. Das NO PROBLEM MUSIC-Therapiekonzept. Stuttgart: Gustav Fischer 1987. 106 S.

Hereinspaziert, meine Damen, meine Herren, hereinspaziert: »Wir entwickelten eine weltweit bisher einzigartige Musiktherapie für erwachsene Behinderte, die in wesentlichen Punkten von bisherigen Modellen abweicht.« (S. 12) »Wir schließen also bewußt methodologische und theoretische Schwächen bisheriger Musiktherapiekonzepte, die sich noch nicht am modernsten Stand wissenschaftstheoretischer Grundlagenforschung orientiert haben, aus. (...) Bei unserem Ansatz kann von methodisch-strategischem Verhalten nicht die Rede sein, da wir uns am neuesten kommunikationstheoretischen Terminus einer ›intersubjektiven Verständigungsbasis mit ›hermeneutischer Tiefenstruktur‹ orientierten. ... Wir tragen diesen neuesten Ansprüchen an Wissenschaftlichkeit bewußt Rechnung, indem wir auf den geläufigen wissenschaftlichen Fachjargon verzichtet haben ...« (S. 1ff.) Wir »möchten (...) darauf hinweisen, daß es sich hier um einen Paradigmawechsel handelt, also um einen völligen Neuansatz ...« (S. 7). Sollten Sie den Eindruck haben, hier in eine Art Wissenschafts- oder Musiktherapiezirkus geraten zu sein, geht es Ihnen wie mir. Erstaunlich, was sich hier alles tut: Man arbeitet, die Finger am Puls der neuesten Wissenschaftsentwicklung, mit elektronischen Musikinstrumenten, Synthesizer, Drumcomputer, Jazzrhythmik und ›Groove‹. Beflügelt von der unkonventionellen Idee, Musiktherapie sei »das, was von einem Musiktherapeuten praktiziert wird« (S. 9), sei »Darbietungskunsttherapie« (S. 12), fügen die beiden Auto-

ren, ein österreichischer Magister und ein österreichischer Doktor der Philosophie, diese Ingredienzien aufs Wunderbarste zusammen und präsentieren den (möglicherweise an Problembewußtsein leidenden) Lesern die NO PROBLEM MUSIC-Therapie. »Die Verwendung der Jazz- bzw. Beat/Pop-Rhythmik in der NO PROBLEM MUSIC-Therapie und die Schulung und Förderung des ›Grooveerlebens‹ beim erwachsenen Behinderten bedeutet in der Musiktherapie einen Paradigmenwechsel.« (S. 28f.) Mit großer Befriedigung nimmt man zur Kenntnis, daß der Begriff des Paradigmenwechsels, nachdem er seit gut 20 Jahren in der Diskussion ist, nun bis in die Heimat der Autoren vorgedrungen ist und Eingang in die Musiktherapie gefunden hat (wenngleich unklar ist, ob von Paradigmen in der Musiktherapie überhaupt die Rede sein kann, da es hier eigentlich keine Theorien gibt, auf die der Begriff des Paradigmas anzuwenden wäre). Freilich stellt der »radikale Anspruch des NO PROBLEM MUSIC-Therapiekonzeptes« (S. 14) hohe Ansprüche an den Therapeuten: »Der Musiktherapeut muß ein versierter, universitär ausgebildeter Musiker sein. Mediziner und Psychologen – genauso wie Pädagogen – können Randbedingungen stellen, die zum Gelingen beitragen, nicht aber jene Kenntnisse vermitteln, über die ein versierter Musiker verfügt.« (S. 12) Das erfordert natürlicherweise eine »gänzlich neu strukturierte Ausbildung des Therapeuten durch einen Fachmann (nicht durch Psychologen oder Mediziner)«. (S. 102) Nachdem festgestellt ist, welches Instrument dem jeweils Behinderten am meisten zusagt, wird »mitunter zehn Stunden lang ohne Ermüdungserscheinungen« im Studio geprobt, wobei der Musiktherapeut »in den Behinderten ernsthaft professionelle Musiker einer professionellen Band sehen« sollte (S. 60). So erarbeitete Stücke werden dann öffentlich aufgeführt. »Nach ca. 20 bis 30 Auftritten gibt es mit den Musikern des NO PROBLEM ORCHESTRA keinerlei Probleme mehr. Sie wissen, wofür es geht, wofür sie spielen, wofür sie üben, für wen sie spielen – sie kennen ihren Wert.« (S. 71) No Problem – wie schön. Einige Hörbeispiele mit kurzen Hinweisen sind dem Buch auf einer Single-Schallplatte beigelegt, zahlreiche Fotos illustrieren Phasen der Arbeit. Auf den Seiten 81ff. werden lobende ärztliche, pädagogische und andere Stellungnahmen zu den Erfolgen der NO PROBLEM MUSIC-Therapie seitenfüllend präsentiert. Man fühlt sich unwillkürlich an die Buden ambulanter Jahrmarktshändler erinnert, wo Dankeschreiben aus

aller Welt, in denen die wohltätigen Wirkungen der Mittelchen gegen Rheuma, Gicht und Hühneraugen gepriesen werden, die Wände zieren. Zweifellos könnte die Verwendung elektronischer Musikinstrumente in der Musiktherapie interessante Perspektiven bieten, und auch wissenschaftstheoretische Überlegungen sind notwendig. Aber allein mit begrifflicher Großspurigkeit und einer gewissen, von tieferreichenden Fachkenntnissen weitgehend unbelasteten Begeisterung läßt sich keine neue Methode herverzaubern; hier laufen pseudowissenschaftliches Getue und maßlose Selbstüberschätzung Amok.

Heiner Gembris

Walter Schurian: Psychologie ästhetischer Wahrnehmungen.

Opladen: Westdeutscher Verlag 1986. 204 S.

Unsere Sinne nehmen wahr auch jenseits des experimentell Faßbaren. Eine Erweiterung des Wahrnehmungsbegriffs über seine positivistische Einengung hinaus steht an, und die Einbeziehung ästhetischer Gesichtspunkte könnte zur Neufassung beitragen.

Zentrale Denkfigur in Schurians Verständnis der Wahrnehmung ist der Begriff der Resonanz: »Wahrnehmung als Resonanz zwischen innen und außen, Bewußtsein und Unbewußtsein, Träumen und Planen usw.« (S. 7) Aus Kreisprozessen entstünde ein Feld für die Wahrnehmungen mit einander überlappenden Resonanzflächen als Voraussetzung (ebd.). – »Betrachtung und Bedeutung, Wahrnehmung und ästhetischer Gegenstand bilden ein Raster, das sich durch Resonanz auszeichnet; das eine bringt das andere zum Schwingen, beide zusammen erst bilden den Klang.« (S. 9)

Die Vorstellung, daß Außen und Innen, physische und psychische (auch metaphysische) Erfahrungen wie Schwingungssysteme aneinander gekoppelt sind und sich gegenseitig verstärken, knüpft an derzeit weit verbreitete Anschauungen wie die von der »Welt als Klang« an (dem Nada Brahma, das Siegfried Berendt mit der Überzeugungskraft eines Gurus geradezu populär gemacht hat) und rückt zugleich von der behavioristischen Vereinfachung psychischer Geschehnisse im Sinne des Reiz-Reaktions-Schemas ab.

Schurian weitet den Wahrnehmungsbegriff mit Blick auf Ästhetisches,

wobei den Leser zuweilen ausgesprochen poetische Formulierungen erfreuen: »Die ästhetischen Wahrnehmungen sind gerichtet auf die Öffnungen, die an den Mauern festgefügtter Bedingungen sich ergeben, und die ausgefüllt werden mit Ansichten und Einsichten, Durchblicken und Ausblicken ... Wahrnehmungen verlaufen ... auch unvorhergesehen, offen und ungleichgewichtig.« (S. 8)

Das Ästhetische fügt den empirischen Wahrnehmungen ein spannungsreiches Pendant an die Seite: »Aus der unendlichen Vielfalt der natürlichen Formen, Farben und Funktionen gestalten sich mittels der ästhetischen Wahrnehmungen weiterführende, noch unabsehbare, zusätzliche Strukturen. Das Ästhetische spielt sich in Zwischenbereichen ab: darin formt sich die menschliche Wahrnehmung Gebilde, die den Funktionen und der natürlichen Aneignung vorgelagert bleiben und Ausblicke auf andere Seiten der Wirklichkeit freigeben.« (S. 9) Der Leser ist gespannt, auf welche Weise diese »Zwischenbereiche«, die »zusätzliche Strukturen«, die »andere Seite der Wirklichkeit« erschlossen werden.

Schurian macht sich in kritischer Auseinandersetzung zentrale Positionen einer »ökologischen Wahrnehmungspsychologie« im Sinne J.J. Gibsons zu eigen, geht aber deutlich darüber hinaus, indem er das Ästhetische alltäglichen Verhaltens in der Umwelt einbezieht und auch Dinge akzeptiert, die zwischen unmittelbarer sinnlicher Erfahrung und »dem eigentlichen Erkennen« liegen, das eher intuitiv über die schon erwähnte Resonanz vollzogen wird. Wenn Schurian da unter anderem von »grundwirksamen Energiefeldern der Wahrnehmungen« spricht und Formulierungen wie diese gebraucht: »Empfindungen sagen spontan alles oder nichts, sie bereiten die Resonanzböden für Eindrücke, dies ist der Bereich der Ahnungen und Annäherungen« (S. 12), so wird wissenschaftsgeschichtlich die Nähe zu Gestalt- und Ganzheitspsychologie deutlich. Dies geschieht aber nicht von einer einseitigen oder gar in der Psychologie längst überholten Position, sondern ist inhaltlich begründet. Denn Schurian akzentuiert das Ästhetische an der Wahrnehmung. Er kritisiert das immer noch weit verbreitete Vorurteil vom Luxuscharakter des Ästhetischen. Das Ästhetische habe von Anfang an die biologischen und technischen Entwicklungen in einer selbständigen Art und Weise begleitet. »Das Ästhetische ist ein eigenständiger Eingriff des Menschen mittels der orientierenden Wahrnehmung in die

Natur und darüber hinaus.« (S. 19) Es setze Ankerpunkte der Orientierung und schaffe ein »freies Territorium, auf dem Wahrnehmungen ungebunden, unökonomisch ausgreifen können in alle bekannten und unbekannten Regionen. Das Ästhetische bildet somit ein System, das sich selbstorganisierend in der Geschichte als eine eigenständige Evolutionslinie herausbildet.« (ebd.)

Verdienstvoll ist der Versuch, unorthodox Ergebnisse empirischer psychologischer Forschung (darunter eine eigene Untersuchung) mit vorwissenschaftlichen Erkenntnissen, Alltagstheorien und Befunden der Verhaltensforschung zu ergänzen; denn er führt – bei aller Problematik im einzelnen – zu der schon erwähnten, dringend notwendigen Ausweitung des Wahrnehmungsbegriffs.

Die eingearbeitete empirische Studie über die Frage, was ein »schönes« Bild sei, offenbart eine krasse Diskrepanz zum zuvor entwickelten Entwurf einer offenen und auch auf eine Wahrnehmung des »anderen« gerichteten Ästhetik. Denn in der Frage nach dem Schönen laufen seit Baumgarten und Kant die Fäden aller ästhetischen Reflexionen schnittpunktartig zusammen. Bei Schurian wird die Fragestellung ausgedünnt und in den möglichen Perspektiven auf eine einzige, zudem noch problematische Dimension reduziert. Empirisch erforscht wird nämlich das Urteil einer Probandengruppe hinsichtlich einer Gegenüberstellung der Position Hundertwassers mit der Mondrians (und Vasarelys in einer vermittelnden Stellung). Ein derartig eingegengtes und vorstrukturiertes ästhetisches Urteil läßt sich mit der Methode des Paarvergleichs und bei sorgfältiger Anwendung der angezeigten statistischen Verfahren untersuchen. Durch die gewählte inhaltliche Fragestellung setzt sich Schurian jedoch seiner eigenen Kritik aus und löst die durch definitorische Vorarbeit geweckten Erwartungen nicht ein. Der »Hauptbefund«, daß »heute eine eher Hundertwasser-nahe Auffassung schöner Malerei vorherrscht« (S. 73), enttäuscht. Wo bleiben da alltagsnahe Definitionen der Schönheit, wie sie als Bestandteil individueller Lebensstile beobachtbar sind (inklusive Möbel, Tapeten, Kleidung, Postkarten, Fotos usw.)? Wo bleiben die beredt beschworenen utopischen Momente des Ästhetischen?

Ein weiterer problematischer Punkt sind die »stammesgeschichtlichen« Ableitungen, die in keinem Fall wirklich überzeugen, weil sie allzu hypo-

thetischen Charakter tragen. Immerhin scheint es, daß die durch kulturelle Praxis wie durch psychologische Forschungsergebnisse widerlegte Parallelismushypothese des großen Zoologen und Philosophen Ernst Haeckels (1866 als »biogenetisches Gesetz« formuliert) heute noch fasziniert. Der allgemeine Glaube daran, daß zwischen der Evolution der Arten bis hin zum Menschen und der Individualentwicklung eines Lebewesens parallele Entwicklungen stattfinden, daß jeder in der Entwicklung verkürzt seine Stammesgeschichte rekapituliert, hat zwar viele Forschergenerationen in Biologie, Psychologie und fast sämtlichen Geisteswissenschaften – auch in Musikpsychologie und -pädagogik – beschäftigt; jedoch sind daraus eher Fragen als gesicherte Erkenntnisse erwachsen. Ich sehe es als Verdienst der Studie Schurians an, daß diese Fragen wieder in die Fachdiskussion gebracht werden. Denn Resultate aus den angrenzenden Wissenschaftsdisziplinen, speziell aus der physiologischen Forschung und der Verhaltensforschung, können Fragestellungen und Erkenntnisse der psychologischen Ästhetik um bislang ausgeklammerte oder vernachlässigte Aspekte bereichern.

Günter Kleinen

R. Spintge und R. Droh (Eds.): Musik in der Medizin – Music in Medicine. Neurophysiologische Grundlagen, Klinische Applikationen, Geisteswissenschaftliche Einordnung. Berlin: Springer-Verlag 1987. 427 S.

In diesem Band sind Materialien aus Vorträgen zusammengefaßt, die auf zwei internationalen Symposien zum Thema »Musik in der Medizin« in Lüdenscheid gehalten wurden. Die Texte sind in drei Teile gegliedert: Teil I enthält 8 Beiträge zur Grundlagenforschung; in Teil II sind 26 Artikel der klinischen Anwendung gewidmet, und im Teil III sind drei geisteswissenschaftliche Aspekte zu Musik und Medizin dargestellt.

Musik, so schreiben David et al. im ersten Teil, kann zunächst als physikalisch meßbares Schallereignis betrachtet werden. »Sie erreicht unser Ohr als Luftdruckschwankungen, die sich als Longitudinalwellen von einer Schallquelle, z.B. einem Musikinstrument, mit einer Geschwindigkeit von 330 m/sec. in Luft ausbreiten.« Welche Prozesse setzen diese Schallwellen im Gehirn in Gang (Petsche et al. und David machten EEG-Studien, Clynes

postuliert neurochemische Prozesse), welche Hemisphäre verarbeitet musikalisches Material bei welchen Völkern (Tsunoda), welche Analogien bestehen zwischen Musik und Sprache (Terhardt, Roederer), hat Musik Überlebensqualität (Roederer) – diesen Fragen gehen die Forscher in den Beiträgen zum Teil I nach. Roederer (S. 81) weist bei seinem Vergleich zwischen Sprache und Musik darauf hin, daß die Wahrnehmung von Musik zwar, wie auch die Wahrnehmung der Sprache, komplizierte kognitive Aufgaben umfaßt, in welchen Informationen mit Hilfe akustischer Signale transportiert, analysiert, gespeichert, wieder abgerufen, verglichen und interpretiert werden, daß jedoch die eigentliche Besonderheit der Musik darin zu bestehen scheint, daß sie viel mehr mit rein affektiven Zuständen verbunden ist als mit dem Informationsgehalt der musikalischen Botschaften, den sie transportiert.

Diese Fähigkeit der Musik, Affekte hervorzurufen und zu beeinflussen, wird in der klinischen Praxis genutzt. Im zweiten Teil des Buches berichten verschiedene Forschergruppen über ihre Erfahrungen mit der Anwendung von Musik im Zusammenhang mit Operationen, bei Zahnbehandlungen, bei der Geburtshilfe und bei verschiedenen psychischen Störungen. In den ersten drei Bereichen – Operation, Zahnbehandlung und Geburtshilfe – wird eine entspannte, angstabwehrende Wirkung der Musik erwartet, die Streß reduzieren und Rekonvaleszenz begünstigen soll. Ob ihre Erwartungen erfüllt wurden, haben die Forscher mit subjektiven (Befragung der Patienten) und objektiven Daten (Hormonmessungen, Blutdruck, Puls, Transpiration) überprüft. Die Ergebnisse sprechen für den Einsatz von Musik, wenn sie vom Patienten ausgesucht wurde, obwohl die objektiven Daten nicht in allen Meßgrößen und in allen Studien signifikante Unterschiede zwischen Patienten mit und ohne Musik-Einspielung erbrachten.

Die zweite Hälfte des zweiten Teils gibt einen Eindruck von den vielfältigen Anwendungsbereichen der Musiktherapie bei psychischen und/oder physischen Störungen. Es ist hier nicht die Möglichkeit, die Beiträge zu würdigen, in denen von Erfahrungen mit der aktiven wie mit der rezeptiven Musiktherapie berichtet wird. Es wird die Vielfalt der Themen deutlich, die auf den beiden Lüdenscheider Symposien behandelt wurden – dies sei in dankbarer Anerkennung gewürdigt. Der kleine Wermutstropfen, der der Freude über die vorliegenden Arbeiten dennoch beigemischt ist, rührt von

dem beinahe ungetrübt scheinenden Enthusiasmus über die Anwendung von Musik in Medizin und Psychologie her, der so wenig die Grenzen der Methode, ihre Kontraindikationen erkennen läßt. Ein bißchen von der kritischen Würdigung von Musik zwischen Ausdruck und Manipulation der Gefühle, die Harm Willms so pointiert dargelegt hat, hätte dem positiven Gesamteindruck der Bemühungen um Musik in der Medizin nicht geschadet.

Der dritte und letzte Teil des Buches ist der historischen Partnerschaft zwischen Musik und Medizin (Pratt & Jones), dem Genuß von Musik (Lutz) und einem kühnen und inspirierenden Entwurf eines »Quantum Interfacing System for Music and Medicine« (Eagle) gewidmet.

Marianne Hassler