

Tamino Abele: Die Entwicklung des begrifflichen Verständnisses von Musik bei Kindern und Jugendlichen. Frankfurt/M.: R. G. Fischer 1991, 199 S.

Die methodisch anspruchsvolle Studie von Tamino Abele will einen musikpsychologischen Beitrag zur Klärung des über das aktuelle Wahrnehmen und Erleben eines konkreten Musikstücks hinausgehenden begrifflichen Verständnisses von Musik leisten (16). »Begriffe« werden dabei definiert als »idiosynkratische Erkenntnisstrukturen des je einzelnen Subjekts, entstanden aus der je eigenen individuellen »Konstruktionsgeschichte« (32). Dem Autor geht es also nicht um Wortbedeutungen, wie er mehrfach betont (u. a. 143).

Die Untersuchung wird vom Autor in das Umfeld der genetischen Kognitionstheorie gestellt, was sich auch an der starken Orientierung an PIAGETs Gedanken (Interaktionismus, Konstruktivismus) und Terminologie (Assimilation, Akkomodation) festmachen läßt. Die Faszination, die den Leser beim Studium von Piagets »Weltbild des Kindes« (1926/1978) erfaßt, bleibt hier jedoch aus. Es geht um relativ spezielle, individuelle Begriffssysteme, die man auch als »persönliche Konstrukte« bezeichnen könnte. KELLYs Arbeiten bleiben vom Autor jedoch unberücksichtigt. Der Terminus »Alltagstheorie« taucht ebenso wenig auf, obwohl er durchaus verwendbar gewesen wäre. Abele kritisiert die musikpsychologische Entwicklungsforschung, die den Begriffserwerb (concept acquisition) von Kindern auf der Handlungsebene untersuche, wobei keine Rückschlüsse auf das vom Autor präferierte Verständnis von »Begriff« möglich seien (52). Hier muß jedoch angemerkt werden, daß die vom Autor interviewten Versuchspersonen älter als 11 Jahre waren, was in den von ihm angesprochenen Studien häufig nicht der Fall ist. Aufgrund des Alters aber wird eine rein verbale Datenerhebung überhaupt erst möglich, wie Abele selbst im Rahmen einer Vorstudie festgestellt hat. Leider fehlt an dieser Stelle sowohl eine für den Musikpsychologen oder -pädagogen schlüssige Begründung

für die Kritik als auch einige einschlägige, englischsprachige Veröffentlichungen zur Entwicklungspsychologie im Literaturverzeichnis (z. B. HARGREAVES 1986).

Das Datenmaterial für die größtenteils qualitative Auswertung wurde mit Hilfe von semi-strukturierten Interviews erhoben, die sich vorwiegend auf die Themenbereiche »Aufbau von Musikstücken«, »Merkmale zur Unterscheidung verschiedener Klassen von Musik« und »Musik als Sprache« bezogen. Die Gruppe von 32 Versuchspersonen, von der eine Hälfte etwa 12 und die andere etwa 17 Jahre alt war, gliedert sich jeweils weiter in acht musikalisch aktive und acht weniger aktive Kinder.

Innerhalb der Studie wird mit Recht häufig auf die Problematik der Auswertung mit ihren Kategoriensystemen und die eingeschränkte Generalisierbarkeit der Ergebnisse hingewiesen.

Positiv zu bewerten ist in bezug auf das Auswertungsverfahren der Aspekt der »Relation«: werden bestimmte Antwortaspekte von der Versuchsperson mit anderen Aspekten verbunden, spricht Abele von Relationen erster, zweiter und dritter Ordnung, wodurch die Differenziertheit einer Aussage zutage treten und sogar quantifiziert werden kann. Der entscheidendste Kritikpunkt an der Arbeit scheint mir die Tatsache zu sein, daß die Verbalisierungsfähigkeit musikalischer Sachverhalte zum Kriterium des begrifflichen Verständnisses von Musik wird. Erwartungsgemäß zeigten die musikalisch aktiven sowie die älteren Probanden, bedingt durch schulische oder außerschulische Bildung, eine differenziertere Sicht von musikalischen Konzepten (Melodie, Harmonie, Rhythmus). Beide Altersgruppen gehörten etwa der gleichen piagetschen Entwicklungsstufe an, sodaß eine Differenzierung der kognitiven Strukturen m. E. allein auf den Zuwachs expliziten, deklarativen Wissens zurückzuführen ist. Ein anderer Schluß ist kaum möglich, da die kognitive Entwicklungsstufe nicht ermittelt wurde.

Neben diesem Befund gibt es auch einige aufschlußreichere Ergebnisse, so z. B., daß die jüngeren Jugendlichen eher wahrnehmungszentriert und handlungsorientiert denken, während die älteren dazu tendieren, Abstraktionen vom eigenen Handeln vorzunehmen und auch Wirkungen und Funktionen von Musik zu thematisieren. Eine Erklärung für den Übergang von der Handlungs- zur Begriffsebene kann Abele nicht anbieten (172). Es ist bemerkenswert, daß es Fälle zu geben scheint, in denen, vermutlich aufgrund mangelnder Anreize oder Hörerfahrung, ein vorzeitiger Abbruch der Entwicklung des begrifflichen Verständnisses stattfindet. Beachtenswert ist auch, welche unterschiedliche Begriffe und »Fehlvorstellungen« (184) sich

bei den Probanden im Hinblick auf gleiche Wörter aufdecken lassen. Die Entwicklungssequenz des begrifflichen Verständnisses von Musik, die der Autor hypostasiiert (Kap. 4), deckt sich in etwa mit den Ergebnissen der musikalischen Entwicklungspsychologie, wie sie bereits an wesentlich jüngeren Kindern erforscht worden ist.

Eine Frage indes bleibt dem aufmerksamen Leser auch am Schluß unbeantwortet: Muß ein Hörer die verbalisierbaren, begrifflichen Strukturen überhaupt besitzen, um Musik verstehen zu können, oder gibt es auch eine etikettenlose, »sprachlose« Assimilationsstruktur? Die praktische Relevanz der Veröffentlichung sollte vom geeigneten Leser selbst differenziert bewertet werden.

Andreas C. Lehmann

Albert S. Bregman: Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound. Cambridge - London: The MIT Press 1990, 773 S.

Auditory Stream Segregation nannte Albert S. Bregman jenes Phänomen, das am leichtesten daran verdeutlicht werden kann, daß wir nicht Folgen von Tönen, sondern Melodien hören. Aufgrund von Geschlossenheit, Nähe, Beziehungen u. a. m. »gestalten« wir in der Wahrnehmung akustische Erscheinungen zu einer Einheit, formen einen »auditory stream« aus einzelnen Tönen. Das muß nicht eine Melodie sein. Auch bei dem sog. Cocktail-Party Effekt liegt ein Streaming vor: Aus dem Stimmengewirr einer Party vermögen wir eine Klangfarbengruppierung herauszuhören und dadurch zu verstehen, was uns eine Person gerade erzählt.

Bregman hat seit 1971 Forschungen zu diesem Phänomen des Streamingeffektes angestellt. Neben seinen eigenen (auch früher zu datierenden Untersuchungen) wurde vor allem die von Diana Deutsch 1974 beschriebene Skalenillusion und der Nachweis van Noordens wichtig, daß in der Höhenlage differierende alternierende Töne quasi zweistimmig gehört werden. Die Bedingungen für das Phänomen der Stream Segregation, die im Zentrum des vorliegenden Buchs steht, wurden immer genauer untersucht. All diese Untersuchungen sind quasi handbuchartig von Bregman zusammengestellt. Neben diesem Überblick über die Untersuchungen zur zeitlichen Organisation der Hörwahrnehmung hat er einen zweiten Block an Forschungen zu Erscheinungen der Verschmelzung bei gleichzeitig erklingenden Frequenzen gesetzt.

Solche Erscheinungen reichen von dem Eindruck der Residualtonhöhe bis hin zum Phänomen der Konsonanz. Dieser zweite Teil von Bregmans Buch ist jedoch weniger detailreich und - was die Anwendung auf Musik betrifft - nur als Andeutung eines Problems zu verstehen.

Bregman geht es nach fast 20 Jahren Einzelforschung um mehr als nur um einen gut gegliederten arbeitsparenden Reader zum Streamingeffekt. An seinen eigenen Publikationen läßt sich ablesen, daß er um die Bildung einer Theorie bemüht ist, in der der Streamingeffekt quasi als Grundlage der Hörwahrnehmung erscheint. Und um zu einer Theorie zu gelangen, überträgt er die seit den 1960er Jahren für das Sehen entwickelte Theorie der »Analyse visueller Szenen« auf das Hören.

Objekte nehmen wir wahr durch Gruppierungen und Differenzierungen im visuellen Feld (rsp. in dessen Abbildung auf der Retina). Für eine grobe Primärskizze genügt oft als erstes eine Hell-Dunkel-Skizze. Angenommen das Ohr bildet eine Art Spektrogramm der einströmenden akustischen Ereignisse ab, warum sollte nicht auch hier in der Wahrnehmung Gleiches zu Gleichem gefügt (und damit auch Distanzen betont) werden? Gruppierung von Frequenzen, die zueinander zu gehören scheinen, d. h. Streaming, ist die Grundlage des Hörens.

Im Bemühen von Bregman um einen theoretischen Ansatz zeigt sich ein grundsätzlicheres Unbehagen, das mit der Zahl steigender Einzeluntersuchungen in den letzten Jahren entstanden ist. Die immer detaillierter werdenden Forschungen zu lesen, ist oft mit der quälenden Frage verbunden, wie es denn um ihre Einordnung und Gewichtung in einer Wahrnehmungstheorie bestellt sei. Neu ist die Theorie von Bregman nicht. Denn wie immer die Szenenanalyse wichtige Impulse aus der Computerwissenschaft und der Neurophysiologie erhalten hat, so ist sie doch eine modifizierte Gestalttheorie bei der von der Analyse des Ganzen zu den Details fortgeschritten wird.

In Bregmans Buch wird dieser Bezug zur Gestalttheorie durch den Hinweis auf eine der ersten gestalttheoretischen Untersuchungen verdeutlicht. 1912 hatte mit dem Phänomen der Scheinbewegung (Phi Phänomen) Max Wertheimer einen Perceptual-Streaming-Effekt entdeckt, der Anlaß für eine bis heute nachwirkende Neukonzeption der Wahrnehmungstheorie wurde.

Helga de la Motte-Haber

Nicholas Cook: Music, Imagination, and Culture. Oxford: Clarendon Press 1990, 265 S.

Hauptthema des Buches ist der Unterschied zwischen der Art und Weise, wie einerseits über Musik gesprochen und gedacht wird, und wie sie andererseits »erfahren« wird. Der im folgenden knapp skizzierte Gedankengang erscheint in der vorliegenden Arbeit in aller Ausführlichkeit und wird mit zahlreichen Beispielen aus Musik und Sekundärliteratur belegt.

Worte und Bilder werden nie voll dem gerecht, was sie ausdrücken sollen. Das führt Nicholas Cook zu der Frage, inwieweit Worte überhaupt musikalische »Erfahrungen« ausdrücken können. Die meisten Menschen, auch wenn sie wenig musikalische Vorbildung haben, können Freude an Musik haben und sie gerne hören. Dieses Hörvergnügen ist jedoch sicher nicht auf ein Verfolgen der Strukturen zurückzuführen, sondern es muß andere Ursachen haben. Worauf beruht es, und inwieweit ist das Musikerleben des musikalischen Laien mit dem Ergebnis einer musiktheoretischen Analyse vereinbar?

Cook vertritt die Ansicht, musikwissenschaftliche Forschung sei sauber zu trennen in einen rein musikwissenschaftlichen Ansatz, der mit den Mitteln einer Musikkultur arbeitet, und einen eher naturwissenschaftlichen Ansatz, der nach allgemeingültigen, die Grenzen von Musikkulturen überschreitenden Aussagen strebt.

Seine Argumentation ist in vier Abschnitte gegliedert. Im ersten Abschnitt geht es um die musikalische Form. Sie ist das offensichtlichste Beispiel für das sinnvolle Kombinieren von Klängen beim Musikhören mit Hilfe der Vorstellungskraft. Inwieweit spielt musikalische Form für den Musikgenuß eine Rolle? Versuche zeigten, daß auch Menschen, die in der Lage sind, bestimmte Strukturen zu hören, es normalerweise nicht unbedingt tun. Dies führt Cook zu Fragen betreffs der ästhetischen Relevanz des aktiven Zuhörens.

Die weitere Argumentation geht dahin, daß man gerade die Diskrepanz zwischen dem, was der Musikhörer »normalerweise« hört, und dem, was sich theoretisch über die Musik sagen läßt, als ein Attribut ansehen kann, das eine Musikkultur definiert. Abschnitt zwei befaßt sich mit der Asymmetrie zwischen Produktion und Rezeption von Musik. Bei der Produktion von Musik sind gewisse analytische Fähigkeiten erforderlich, die dem Interpreten ermöglichen, den Notentext sinnvoll zu strukturieren. Diese Fähigkeiten sind aber keine Voraussetzung, um die Musik zu hören.

Cook versucht, die strukturellen Mittel darzustellen, die einem Musiker ermöglichen, die Musik adäquat zu interpretieren.

Im dritten Abschnitt werden wichtige Faktoren für den Weg der Musik vom Komponisten zum Hörer erörtert, etwa die Schwierigkeit, musikalische Vorstellungen mit den Mitteln der Notation auszudrücken, oder die Bedeutung, die das Vorwissen des Hörers beim Musikerleben spielt. Schließlich definiert Cook zwei Arten des Musikhörens: Während der Hörer beim »musicological listening« die Musik als Objekt wahrnimmt und analytisch hört, wird beim »musical listening« die Subjekt-Objekt-Teilung von Musik und Hörer aufgehoben, und man hört Musik allein, um ästhetischen Genuß zu haben. (Die musikpsychologische Forschung hat sich bisher hauptsächlich auf das »musicological listening« konzentriert.) Dabei legt der Autor Wert darauf, daß hier lediglich zwei Arten unterschieden werden sollen, die sich gegenseitig bereichern können. Ein »Verstehen« von Musik durch Symbole und Zeichen allein ist für ihn unvollständig, wenn es nicht durch eine Art ästhetischer Teilnahme vervollständigt wird. Daher plädiert er dafür, den Begriff »verstehen« für Musik nicht anzuwenden - man könne sie lesen, memorieren, spielen, komponieren und hören - kurz: fühlen.

Der letzte Abschnitt nimmt Stellung zum Verständigungsproblem Neuer Musik. Cook nennt die Tatsache, daß Musik sowohl auf der Ebene der Produktion als auch auf der Ebene der Rezeption erfaßt oder geschätzt werden kann, als eines der Attribute, die eine Komposition definieren und sie einerseits gegen Improvisation und andererseits gegen Etüden abgrenzen. Somit gäbe es keinen Grund, diese Lücke zu schließen, indem etwa Komponisten jede Art struktureller Organisation vermieden, die der Hörer beim Hören nicht erfassen kann.

Abschließend konkretisiert der Autor seine Vorstellungen von der Trennung der Musikforschung in einen eher musikwissenschaftlichen Ansatz und einen eher naturwissenschaftlichen Ansatz. Ein Musikanalytiker arbeitet mit Mitteln und Begriffen, die nur innerhalb der jeweiligen Musikkultur eine Bedeutung haben; er macht eine neue Welt verständlich, indem er sie mit Hilfe von bekannten Begriffen interpretiert. Ein naturwissenschaftlich orientierter Ansatz hingegen, der Allgemeingültigkeit anstrebt, solle sich nicht an Musiktheorie gebunden fühlen, sondern sie als Teil des Studienobjektes betrachten.

Monika Hischer

Michael Forsyth: Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Aus dem Englischen von Regine und Michael Dickreiter. München u. a.: K. G. Saur, 1992, 374 S.

Nach Übersetzungen ins Italienische, Französische und Japanische liegt nun endlich eine deutsche Fassung des schon lange vergriffenen, 1985 in Cambridge erschienenen Werkes vor. Es bietet einen breiten Überblick über Bauwerke, die für die Aufführung von abendländischer Musik vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart konzipiert wurden und im Gegenschlag Einfluß auf die Entwicklung musikalischer Stilistiken genommen haben. In nahezu chronologischer Folge präsentieren sich dem Leser die Weiterentwicklungen der beiden akustischen Urformen von Auditorien, nämlich Konzertsaal und Opernhaus, unterstützt von 254 größtenteils schwarzweißen Abbildungen der Grundrisse, Längsschnitte und Außenansichten der Bauwerke. Ist der Konzertsaal zumeist durch eine nachhallstarke Akustik gekennzeichnet, die zur Fülle des Tons beiträgt, so zeichnen sich Opernhäuser durch eine trockenere »Freiluftakustik« zur größeren Verständlichkeit des Wortes aus.

Da erst im späten 19. Jahrhundert fundierte wissenschaftliche Erkenntnisse über Raumakustik vorlagen, war zuvor eine gute Akustik das Ergebnis einer Mischung aus Intuition, Erfahrung und Glück. Zumeist führten verschiedenste, im nachhinein kaum trennbare Aspekte zu Änderungen in der Gestaltung von Auditorien, die wiederum Auswirkungen auf die Akustik hatte. Musikveranstaltungen waren zunächst ausschließlich höfische Angelegenheit und die Räumlichkeiten entsprechend klein und nicht zweckgebunden. Mit dem Aufstieg des Bürgertums kam es in England schon im 17. Jahrhundert zu ersten öffentlichen, durch Konzertveranstalter organisierten Konzerten und der Errichtung erster zweckgebundener, etwas größerer Konzertsäle. Waren diese Säle eher architektonisch schlicht, so verhielt es sich anders bei den oft kostbar und kostenträchtig eingerichteten Opernhäusern. Da sich nur begüterte Klassen einen Opernbesuch leisten konnten, spiegelten sich in der Architektur der Opernhäuser die herrschenden gesellschaftlichen Belange wieder. Abgetrennte Logen machten Klassenunterschiede augenfällig. Forsyth stellt den Opernbau als Beispiel dafür heraus, wie Veränderungen im gesellschaftlichen Leben sich interessanterweise auf die Akustik auswirken konnten. Mit Abschaffung der für die Akustik und die Sichtverhältnisse ungünstigen Logen im 19. Jahrhundert,

u. a. ermöglicht durch die technische Errungenschaft der Stahlskelettrahmenkonstruktion, wurde auch eine »demokratischere« Sitzordnung möglich, bei der alle gut sehen und hören konnten.

Mit dem raschen industriellen und städtischen Wachstum sowie dem steigenden Bildungsniveau der unteren Schichten stieg der Bedarf nach musikalischer Unterhaltung im frühen 19. Jahrhundert immens. Professionelle Musikgesellschaften organisierten öffentliche Musikveranstaltungen in immer größeren Konzertsälen für ein immer größeres Publikum. Dieses wiederum hatte Auswirkungen auf die Größe des Orchesters und führte zur Entwicklung klangstärkerer Instrumente. Da sich die Komponisten aus kirchlicher und privater Gönnerschaft lösten, komponierten sie auch nicht mehr für einen vorgegebenen architektonischen Rahmen. Nach einer bedenkenswerten Überlegung Forsyths verlor dadurch der Zusammenhang zwischen optischem Rahmen und Musik für die Instrumentalmusik an Bedeutung. Die zu dieser Zeit populäre Programmusik, die oft räumliche Eindrücke wiedergibt, die weit über die sichtbare Umgebung des Konzertsaals hinausgehen, machte seiner Meinung nach sowieso jeden Versuch einer Verschmelzung von Hören und Sehen erfolglos. Eine Abdunkelung der Konzertsäle ist deshalb nur konsequent. Die Oper wurde zum herausragenden Medium zur Verschmelzung von Hören und Sehen nicht zuletzt durch Richard Wagner.

Galt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch der in Europa am weitesten verbreitete Konzertsaaltyp der »Schuhschachtel«, ein relativ schmaler, ebenerdiger und rechtwinkliger Saal mit hoher Decke und viel Nachhall, als Konzertsaalideal, so führten die raumakustischen Erkenntnisse von Wallace Clement Sabine und John Scott Russell zur modernen Konzertsaalarchitektur des 20. Jahrhunderts. Interessanterweise hatte die Erfindung des Grammophons einen immensen Einfluß auf den musikalischen Geschmack des Publikums. Zunächst führte dies zum Bau der sog. »Direktschall-Auditorien«, deren trichterförmiges Profil nach dem gleichen Prinzip entworfen war wie der Trichter der frühen Grammophone. Ständige Fortschritte der Aufnahmetechnik und der elektroakustischen Klangwiedergabe ließ das Publikum seit den 60er Jahren mehr Wert auf Klangqualität und Räumlichkeit der Wiedergabe legen. Die in einer Konzertaufführung nicht erreichbare Klangqualität der häuslichen Stereoanlage wurde für den Hörer zum Maßstab für die Qualität eines Konzertsaals. Die Folge war nach Forsyth, daß die Architekten nun mehr Wert auf den visuellen Rahmen bei Musikaufführungen legten und den Kontakt des Pu-

blikums zum Musiker mit der Einführung des »Zentralbaus«, zuerst bei der Berliner Philharmonie verwirklicht, so eng wie möglich gestalteten.

Forsyth betont, daß die Akustik der Mitte des 20. Jahrhunderts entstandenen Konzertsäle nicht das Ergebnis eines musikalischen Anspruchs war, sondern vor allem durch die wirtschaftliche Notwendigkeit verursacht wurde, die Säle an größere Zuhörerzahlen anpassen zu müssen. Die Säle entsprachen aber erstaunlicherweise mit ihren kurzen Nachhallzeiten und der Klarheit und Schärfe ihres Klangs vollkommen der an Dissonanzen reichen, oft geräuschhaften und hart rhythmisierten zeitgenössischen Musik und beeinflussten wiederum nachhaltig den allgemeinen Musikgeschmack. Wie an anderen Stellen des Buches wird hier Forsyths Bestreben sichtbar, die im Untertitel der englischen Originalausgabe herausgestellte Wechselbeziehung zwischen Architekt, Musiker und Zuhörer zu betonen.

Forsyth sieht die Raumakustik neben dem Einfall des Komponisten, der Partitur, den Musikern und Zuhörern als wichtiges Glied in der Kette der Interpretationen an, von denen jede Aufführung abhängt. Es kann deshalb nicht nur eine optimale Form für Auditorien geben, da jeder Musikstil von den Auditorien seiner Zeit geprägt wurde und umgekehrt. Daher ist es nur folgerichtig, wenn die weitere Entwicklung - u. a. auch aus ökonomischen Gründen - zu akustisch variablen Vielzwecksälen führte. Akustische Veränderungen werden entweder mechanisch durch schallschluckende Vorhänge und variable reflektierende Oberflächen oder elektroakustisch durch ein Lautsprechersystem erreicht. Komponisten von Avantgardemusik entwickelten im folgenden ein neues Rollenverständnis als »wissenschaftlicher Forscher«, der neue Wege in Musik beschreitet und bestimmten oder entwarf den architektonischen Rahmen für die Aufführung ihrer Musik selbst. Klanginstallationen lösen sich schließlich völlig von den traditionellen Aufführungsorten. Nach Forsyth wurden sich die Komponisten durch die Dominanz optischer Bilder in der heutigen Welt zunehmend des optischen Kontextes bewußt. Resümierend kommt der Autor zu dem Schluß, daß der traditionelle Konzertsaal wohl zunehmend zu einem »Museum für alte Meister« werden wird.

Die sehr gründliche und umfangreiche Darstellung Forsyths erfuhr für die deutsche Ausgabe einige Korrekturen und Aktualisierungen durch den Autor selbst und wurde an anderen Stellen um Details ergänzt, die für den Leser des deutschsprachigen Raumes von Interesse sind. Im Anhang befindet sich eine Tabelle zu Dimensionen und akustischen Daten ausgewählter Konzertsäle und Opernhäuser sowie eine kurze kommentierte Literatur-

auswahl. Leider läßt in einigen Fällen die Qualität der Abbildungen im Vergleich zur Originalausgabe zu wünschen übrig; der Druck ist teilweise verwischt, Details sind oft nicht mehr erkennbar. Bei der Abbildung dreier Grundrisse auf der Seite 218 fehlen bedauerlicherweise die Beschriftungen. Ansonsten liegt mit der recht genauen Übersetzung von Regine und Michael Dickreiter ein Kompendium vor, das wohl bald zum unentbehrlichen Nachschlagewerk und zur Materialsammlung eines ansonsten wenig erforschten Gebiets avancieren wird.

Claudia Bullerjahn

Bernward Frank, Gerhard Maletzke & Karl H. Müller-Sachse: Kultur und Medien. Angebote - Interessen - Verhalten. Eine Studie der ARD/ZDF-Medienkommission. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft (Schriftenreihe MEDIA PERSPEKTIVEN, Bd. 11) 1991, 499 S.

Zum oft berufenen Kulturauftrag der Rundfunkanstalten gehört nicht nur ein entsprechendes Programmangebot, sondern mittelbar auch die entsprechende Rezeptions- und Akzeptanzforschung. Einige der öffentlich-rechtlichen Anstalten haben bereits in der Vergangenheit solche Forschungsprojekte im eigenen Haus realisiert bzw. bei freien Forschungsinstituten in Auftrag gegeben. In der zweiten Hälfte der 80er Jahre hat sich die Medienkommission von ARD und ZDF - die Konkurrenz der privaten Anbieter macht es möglich - erstmals zu einem gemeinsamen Vorgehen entschlossen: eine Arbeitsgruppe erfahrener Medienforscher konzipierte die bisher wohl umfangreichste Studie zu dieser Thematik, erprobte das Instrumentarium in mehreren Vorstudien und realisierte dann im Frühjahr 1989 an einer repräsentativen (alt-)bundesdeutschen Stichprobe von immerhin 3000 Teilnehmern eine Interview- und Fragebogenstudie, die bisher einmalige Informationen zur Nutzung von Radio und Fernsehen als kulturelle Medien erbrachte. Als Autoren fungieren im Buchtitel B. Frank, G. Maletzke und K. H. Müller-Sachse, als verantwortlich zu erwähnen sind aber mindestens auch A. J. Wiesand, J. Eckhardt und U. M. Krüger.

Der Band wird mit einem längeren Essay von A. J. Wiesand über die »Mesalliance?« von Kultur und Rundfunk eröffnet. Zu der strittigen Frage, wie denn der Kulturauftrag der Rundfunkanstalten zu realisieren sei, referiert der Autor sehr heterogenes Fakten- und Meinungsmaterial, das den Leser vor all zu schnellen und simplifizierenden Schlußfolgerungen be-

wahrt. Warum in diesem recht informativen Text die in ihrer Art einmalige Studie der »befragten Macher« (G. Kleinen) fehlt, ist nicht ersichtlich. Der Autor schließt mit zehn Thesen zur »Rundfunkkultur«, die sicherlich bei kulturell Verantwortlichen in hohem Maße konsensfähig sind, wie weit Medienpolitiker sie beherzigen werden, bleibt abzuwarten.

Der eigentlichen Studie vorangestellt wird eine Beschreibung des Ist-Zustandes, d. h. eine vergleichende Inhaltsanalyse der kulturellen Angebote von öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehprogrammen zum Zeitpunkt der Untersuchung. Diese an sich sehr aufwendige und methodisch redlich bemühte Arbeit stößt jedoch gelegentlich an die Grenzen der gewählten Begrifflichkeit. So liest man mit einiger Verblüffung (S. 136), daß bei den Privatprogrammen das »umfangreichste Gesamtkulturangebot« zu finden sei. Wer genauer hinsieht, muß feststellen, daß der Kulturbegriff hier auch Spielfilme, TV-Serien und Video-Clips umfaßt. Demnach wäre MTV der erste 24-stündige reine Kulturkanal! Natürlich kann man das alles als Kultur bezeichnen, und es gibt für die Wissenschaft durchaus Perspektiven, unter denen eine so weite Begrifflichkeit sinnvoll ist, die Frage ist nur, ob das jener - in diesem Zusammenhang relevante (!) - Kulturbegriff ist, den der Gesetzgeber im Rundfunkgesetz gemeint hat, als er den Kulturauftrag festschrieb. Ebenso stellt sich die Frage, ob die Kategorie »non-fiktionale Kulturangebote« (S. 146) als Oberbegriff Verwendung finden sollte, wenn sie bei öffentlich-rechtlichen und privaten Anbietern mit ganz verschiedenen Inhalten gefüllt wird.

Die Repräsentativbefragung des »Kulturpublikums« ist fünffach in die Bereiche Theater, Belletristik, Malerei/bildende Kunst, Musik und Spielfilm untergliedert. Für jeden dieser Kulturbereiche wurden clusteranalytisch vier Typen des kulturellen Interesses herausgearbeitet und diese Typen anhand umfassender sekundärer Informationen differenziert beschrieben und eingeordnet. Für den Musikbereich ist die Kluft zwischen E und U so tiefgreifend, daß man sich - zu Recht - entschloß, die beiden Bereiche getrennt zu erfragen und auszuwerten. Neben Musikpräferenzen, die eher global untersucht wurden, galt das Interesse der Autoren auch sehr speziellen Problemen wie dem Vergleich von Live- und Fernseh-Aufführung oder den erhofften positiven Auswirkungen von Literaturverfilmungen. Als nicht gerade sehr ergiebig erweist sich die Auswertung der »Meinungen über klassische Musik«. Abschließend wird eine Gesamttypologie über die fünf erfragten Kulturbereiche vorgestellt, die das zentrale Ergebnis dieser Studie besonders deutlich macht: wer an Kultur interessiert ist, beschäftigt

sich meistens mit vielen Bereichen dieser Kultur, Musik-Interesse begünstigt und fördert die Auseinandersetzung mit Malerei, Belletristik und Theater sowie umgekehrt. Der allgemeine Lebensstil des »Kernpublikums« ist durch »vielfältige Aktivitäten, hohe Mobilität und hohe gesellschaftliche Integration« charakterisiert.

Der Vorzug dieser methodisch recht guten Studie ist in der globalen Perspektive, in dem Einbezug sehr unterschiedlicher kultureller Sphären bei einer recht großen, repräsentativen Stichprobe zu sehen. Man erhält in der Tat eine bisher einmalige »Luftaufnahme« der deutschen Kulturlandschaft. Dort, wo sich im Detail Fragen aufdrängen, bleibt einiges aus naheliegenden (Raum-) Gründen unbeantwortet. Für jeden, der über Kultur und Medien öffentlich nachdenkt, ist diese Publikation eine obligatorische Informationsquelle - und wer redet heute nicht öffentlich über Kultur und Medien?

Klaus-Ernst Behne

Marianne Hassler: Androgynie. Eine experimentelle Studie über Geschlechtshormone, räumliche Begabung und Kompositionstalent. Göttingen, Toronto, Zürich: Hogrefe 1990, 182 S.

Mit diesem Buch legt Frau Hassler ein Jahrzehnt intensiver Forschung über musikalische Begabung und deren mögliche somatisch-psychische Bedingtheit vor. Mit stringenter wissenschaftlicher Hypothesengenerierung verfolgt sie eine Urannahme über die künstlerische Kreativität, daß nämlich Weiblichkeit im Mann und Männlichkeit in der Frau bis hin zu bisexueller oder homoerotischer Orientierung bei Kunstschaffenden nicht nur häufiger anzutreffen, sondern sogar prädisponierend sein könnten.

Der angenommene Zusammenhang zwischen Geschlechtshormonen, räumlicher Begabung und kompositorischer Befähigung wurde an mehr als 120 Komponisten, Musikern und nicht musizierenden Kontrollen beiderlei Geschlechts experimentell überprüft. Zusätzlich beobachtete eine vierjährige Längsschnittuntersuchung die kreative musikalische Begabung von Kindern während der pubertären Entwicklung, womit auch ein prospektiver Ansatz gefunden wurde.

Eine ausführliche Literaturübersicht leitet in die Thematik ein und nimmt auch etwas von der Verwunderung über die ungewöhnlich erscheinende Forschungshypothese. Nicht nur typisch maskulines und feminines

Verhalten stehen in deutlichem Zusammenhang mit dem Hormonstatus, auch Teilleistungen wie räumliche Fähigkeiten und bestimmte Musikerrollen scheinen einen systematischen Zusammenhang mit den Sexualhormonen zu haben. Die deutliche Geschlechtsbezogenheit von Komponieren und Dirigieren wird so interpretiert, aber auch biologische Daten scheinen hinweisende Argumente zu geben. Patientinnen mit Adrenogenitalem Syndrom, einer pathologischen Erhöhung von Androgenen, zeigen nicht nur viriles Verhalten, sondern haben auch höhere räumliche Fähigkeiten als der Durchschnitt der Geschlechtsgenossinnen, was ansonsten Männer gegenüber Frauen auszeichnet. Auch eine Reihe anderer pathologischer Hormonveränderungen paßt in dieses Konzept, wogegen die naheliegende Annahme, daß männliche Homophilie mit stark verminderten, die weibliche Spielart dagegen mit deutlich erhöhten Testosteronwerten gekoppelt sein könnten, sich bisher nicht zweifelsfrei nachweisen läßt.

Die Blutplasma- oder Speichelskonzentrationen des männlichen Sexualhormons wurden zur Definition der physiologischen Androgynie - auffallend niedrige Konzentrationen bei Männern, erhöhte Konzentrationen bei Frauen - herangezogen, spezifische Fragebögen zur Einschätzung der psychologischen Androgynie. Das manchmal einen beruhigende Resultat zuerst: Obwohl sich übereinstimmend mit der Literatur eine deutliche Androgynie bei männlichen wie weiblichen Musikern fand, ergab sich bei keiner Versuchsperson eine manifeste Homophilie oder bisexuelle Neigung. Diese Spielart der menschlichen Sexualität ist somit keine bedingende Variable besonderer musikalisch-kreativer Leistungsfähigkeit, schließt sie natürlich auch nicht aus. Am androgynsten im physiologischen Sinne erwiesen sich allerdings weibliche wie männliche Komponisten, wogegen allgemeine Musikalität nicht korrelierte. Räumliche Vorstellung und taktil-visuelle Diskriminierung waren jedoch deutlich mit Musikalität und Kompositionstalent verbunden. Bei den pubertierenden Mädchen war räumliche Begabung mit psychologischer Androgynie verbunden, was bei den erwachsenen Komponistinnen der charakteristische Befund war. Ein Analogieschluß wird aufgrund der erheblichen Schwierigkeiten reliabler Hormonmessungen in der Pubertät einerseits und der insgesamt schwierigen Vergleichbarkeit der tondichterischen Fähigkeiten von Heranwachsenden mit der berufserfahrener Komponisten andererseits vermieden. Die generelle Hypothese androgyner Konstellationen im Zusammenhang mit musisch-schöpferischem und räumlichem Talent läßt sich allerdings bereits aus der noch nicht vollständig abgeschlossenen Längsschnittuntersuchung an den

Jugendlichen im Pubertätsalter bestätigen. Der Versuch, zur Hypothese der Hemisphärendominanz Klärendes beizutragen, endet mit der doch eher tröstlichen Feststellung, daß auch Musiker beide Hirnhälften weitgehend gleichberechtigt einsetzen.

Die für naturwissenschaftlich nicht vorgebildete Leser sicher komplexe Materie wird von Frau Hassler anschaulich und einführend dargestellt, was der Lesbarkeit des Buches zugute kommt. Die Arbeit zeichnet auch eine erfrischende Nüchternheit und Klarheit der Darstellung aus, die eine Überinterpretation der Befunde vermeiden hilft. Das Buch ist ein allgemein lesenswertes Beispiel für eine gute experimentelle Bearbeitung eher ungewöhnlicher Hypothesen, zur Kreativitätsforschung leistet es einen wichtigen Beitrag.

Reinhard Steinberg

Barbara Jesser: Interaktive Melodieanalyse. Methodik und Anwendung computergestützter Analyseverfahren in Musikethnologie und Volksliedforschung: typologische Untersuchung der Balladensammlung des DVA. Bern/Frankfurt/M.: Peter Lang, 1991, 308 S.

Ziel der hier zu besprechenden Monographie ist die Entwicklung der methodischen Grundlagen und die Programmierung eines benutzerfreundlichen Softwaresystems, das zur Analyse großer Mengen beliebiger Melodien in direkter Interaktion mit einem Computer mittels Monitors eingesetzt werden kann. Vorbild für ein derartiges System sind Datenbanken, in denen z. B. nach Literatur zu bestimmten Themen aufgrund von Stichwörtern oder anderen bibliographischen Daten recherchiert werden kann. Computerprogramme, die analoges für Melodien zu leisten vermögen, könnten dem Musikwissenschaftler bei vielerlei Forschungsaktivitäten behilflich sein, z. B. bei der Suche nach Varianten in einem Corpus von Volksliedern. Gerade die Variantensuche zu unterstützen, ist erklärtes Ziel der Autorin.

Diesem ehrgeizigen Ziel nähert sich die Arbeit in zwei großen Abschnitten: Der erste, vier Kapitel und ca. hundert Seiten umfassende Hauptteil diskutiert die methodischen Grundlagen, der zweite enthält in weiteren vier Kapiteln auf über 150 Seiten die Beschreibung des Computersystems und dessen Erprobung an einem großen Corpus des Deutschen Volksliedarchivs. Da die Variantensuche eine der durch die Software zu unterstützenden Aufgaben sein soll, steht in der Methodendiskussion ein Kapitel

über Ähnlichkeit und die Schwierigkeiten ihrer objektiven Definition am Anfang. Bei der zu entwickelnden Software können sinnvollerweise nur objektive Ähnlichkeitsbestimmungen verwendet werden, so daß der Beitrag, den die Diskussion subjektiver Ähnlichkeitskonzepte in der Psychologie zur Problemlösung beitragen soll, nicht erkennbar ist. Am Ende der Diskussion von Methoden ohne Einsatz des Computers festigt sich beim Leser der Eindruck, daß die traditionelle Analyse einzelner musikalischer Merkmale (die ich als lokale Merkmale bezeichne, weil sie sowohl den Kontext, in dem sie auftreten, als auch übergeordnete strukturelle Zusammenhänge in der Regel nicht berücksichtigen) wenig geeignet ist, einer Melodieanalyse, die eine Variantensuche unterstützen will, zugrundegelegt zu werden.

Spannend wurde für den Rezensenten die Lektüre des Kapitels über den Einsatz von Computern in der Musikanalyse, weil hier endlich zum Kern der Methodendiskussion vorgedrungen wurde und sich nun herausstellen sollte, ob die Erwartungen bezüglich neuer und besser geeigneter Methoden, die die vorausgegangene kritische Methodendiskussion geweckt hatte, erfüllt werden würden. Einen relativ breiten Raum nimmt hier mit Recht die Darstellung von Methoden der Linguistik und die Diskussion der Frage ein, inwieweit sie auf die Melodieanalyse übertragen werden können. Um so mehr überrascht, daß das innovative Potential der linguistischen Methodik gar nicht genutzt wird, sondern, wie sich später zeigt, die traditionelle, nur lokale Merkmale berücksichtigende Melodieanalyse zur Grundlage der Programme gewählt wird.

Die Ablehnung der linguistischen Methodik trotz ihrer von der Autorin richtig herausgestellten Stärken beruht auf einer ihnen m. E. nicht gerecht werdenden Einschätzung der mit ihrer Übertragung auf die Musikanalyse verbundenen Probleme. Gleichzeitig ist die vorgebrachte Kritik (S. 97-99) insofern unklug und beinahe unfair, als sie ebenfalls - m. E. sogar verschärft - die von der Autorin schließlich gewählte Methodik disqualifiziert (»Wer im Glashaus sitzt...«). Ihr erster Kritikpunkt besagt, daß in musikalisch-syntaktischen Modellen Analysestrukturen und subjektive Strukturen beim Musikhören nicht übereinstimmen. Die Annahme ihrer Übereinstimmung ist jedoch keineswegs notwendig und auch gar nicht sinnvoll für die zu entwickelnde Software, denn Grundlage der Analyse kann hier nur die notierte Musik sein, da das von der Autorin zu lösende Problem kein psychologisches, sondern ein strukturanalytisches ist. Der zweite Kritikpunkt stellt fest, musikalische Grammatikmodelle analysierten in erster Linie die Syn-

tax und vernachlässigten den sozialen und Verwendungskontext, in dem in bestimmten Kulturen bestimmte musikalische Formen auftreten. Dies stellt jedoch keine prinzipielle Schwäche des Ansatzes dar, sondern allenfalls eine wissenschaftliche Erkenntnislücke. Würde man sich nämlich der Mühe unterziehen, für eine Kultur eine Semantik und Pragmatik ihrer verschiedenen musikalischen Formen zu entwickeln, die die Wahl syntaktischer Regeln einschränkt, wäre das Problem im Prinzip zu lösen. Ihr drittes Argument gegen musikalische Grammatiktheorien besteht darin, zu konstatieren, daß es keine von den Mechanismen der Musikverarbeitung ausgehende Grammatiktheorie gebe. Das trifft zu, denn diese kann es im Prinzip gar nicht geben: Eine Grammatiktheorie ist eine Theorie über Materialstrukturen, nicht eine über die beim Wahrnehmen des Materials beim Hörer entstehenden kognitiven Repräsentationen. Die Annahme der »psychologischen Realität« der generativen Grammatik Chomskys - und um eine analoge Annahme handelt es sich bei diesem Kritikpunkt der Autorin - hat sich bereits seit längerem als wissenschaftlich (linguistisch und psychologisch) unhaltbar herausgestellt (s. z. B. Engelkamp, Psycholinguistik, 1974, S. 65 ff). Als viertes Argument führt die Autorin an, musikalische Grammatiken beschrieben allenfalls Regeln für einen bestimmten Stil. Dieses Argument trifft, betrachtet man den augenblicklichen Forschungsstand, durchaus zu. Es disqualifiziert die Methode jedoch nicht prinzipiell, sondern weist wiederum nur auf die wissenschaftlichen Erkenntnislücken hin. Das fünfte Argument unterstellt der Grammatiktheorie subjektive Willkür, die nur durch den aufwendigen theoretischen Apparat verschleiert werde. Eine Theorie, die völlig explizit in Form von Regeln formuliert ist, stellt den Idealfall größtmöglicher Objektivität dar. Daß nicht alle Autoren musikalisch-syntaktischer Theorien sich dieses Potentials in maximaler Konsequenz bedient haben, ist nicht gegen die Methode als solche zu wenden, allenfalls gegen einzelne Autoren. Willkür waltet bei der von der Autorin gewählten Merkmalsanalysemethode zwar nicht auf seiten des Systems, aber darum nicht weniger auf seiten des Benutzers, der Entscheidungen über das, was er z. B. unter Ähnlichkeit versteht, fällen muß, wenn er das System anwendet. Als sechstes und letztes Argument behauptet die Autorin, ein Melodieanalyseverfahren, das auf einem musikalisch-syntaktischen Modell beruhe, eigne sich nicht dazu, Analysen in großen Massen zu bewältigen. Das zu beurteilen dürfte angesichts der Tatsache, daß ein solches System nicht existiert und daher ein Vergleich mit dem von der Autorin konstruierten System gar nicht vorgenommen werden kann, kaum mit dieser Be-

stimmtheit möglich sein. Die Autorin schreibt jedoch an dieser Stelle auch, daß ein musikalisch-syntaktisches Modell durchaus geeignet sei, als Grundlage eines analytischen Systems zu dienen, daß diese Gelegenheit jedoch bis jetzt noch nicht ergriffen worden sei. Wenn sie diese Möglichkeit sieht - und gute Argumente hierfür hat sie vorher bereits zahlreich gesammelt - warum ergreift die Autorin die Gelegenheit nicht selbst, ein solches System zu entwickeln oder einige der hierfür notwendigen Grundlagen zu erarbeiten? Statt dessen setzt sie dem neugierig gewordenen Leser ein Merkmalsanalysesystem vor, dessen Grundlagen von der Autorin zuvor selbst heftig und mit guten Argumenten kritisiert wurden.

Einen Hinweis auf einen möglichen Grund für die eigenartige Zweisplätigkeit der Argumentation der Autorin gibt möglicherweise die Tatsache, daß es sich bei dieser Arbeit um eine Dissertation handelt, die trotz ihres eindeutig musikwissenschaftlichen Themas zur Promotion in einem literatur- und sprachwissenschaftlichen Fachbereich angefertigt wurde. Dieses sicherlich lokalen organisatorischen Gegebenheiten entsprungene Kuriosum zwang offenbar die Autorin zu einer interdisziplinären Gratwanderung zwischen zwei wissenschaftlichen Welten, so daß Abstürze in die selbst aufgebauten sprachwissenschaftlichen Fallen vorprogrammiert waren. Dies hat in der Arbeit seinen Niederschlag gefunden, jedoch nicht, wie der Rezensent zu Beginn der Lektüre aufgrund der behandelten Themen noch zu hoffen wagte, im Sinne einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit linguistischen Methoden und der Diskussion der naheliegenden Frage, inwieweit sie zum Zwecke der Melodieanalyse fruchtbar gemacht werden können. Vielmehr entsteht bisweilen der Eindruck, als ob die Methodendiskussion im ersten Teil kaum Konsequenzen hat. Dem Leser drängt sich zwangsläufig der Verdacht auf, daß der methodische Einführungsteil nach Abschluß des zweiten Hauptteils nur deshalb um zahlreiche nicht musikwissenschaftliche Themen erweitert wurde, weil einer der Gutachter Sprachwissenschaftler ist.

Trotz aller geäußelter Bedenken gegenüber Details der Argumentation in dieser Arbeit muß man der Autorin bescheinigen, daß sie die komplexe Materie für den in diesem musikwissenschaftlichen Forschungsfeld selbst nicht tätigen Leser gut strukturiert und sprachlich klar und prägnant formuliert präsentiert hat. Das von ihr programmierte Melodieanalysesystem ist jedoch nicht so explizit dargestellt, daß eine Beurteilung seiner Benutzerfreundlichkeit möglich wäre. Das entstandene Softwareprodukt ist durchaus recht leistungsfähig, wenn man mit Hilfe des Computers nur das

tun will, was früher auch schon manuell und mit wesentlich größerem Aufwand an Zeit getan wurde. Die investierte wissenschaftliche Kreativität ist allerdings angesichts der Tatsache, daß die Autorin sich an traditionellen Konzeptionen der Melodieanalyse orientiert und alle sich bietenden Chancen für methodische Innovation systematisch ausgeschlagen hat, nicht als sehr hoch einzuschätzen.

Thomas Stoffer

Christoph Khittl: »Nervencontrapunkt«. Einflüsse psychologischer Theorien auf kompositorisches Gestalten. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1991 (Stichwort Musikwissenschaft), 232 S.

Christoph Khittl, auf der Buchrückseite als Hochschulassistent am Mozarteum Salzburg vorgestellt, legt in seinem Vorwort klar, ihm gehe es nicht darum, ob etwa Don Giovanni das Verhalten eines »Neurotikers« an den Tag lege, sondern darum, ob sich ein Einfluß (jeweils) zeitgenössischer psychologischer Theorien auf die Gestaltung musikalischer Werke aufzeigen lasse. Nach über 100 Jahren Künstlerpathographie – die zunächst von der psychiatrischen These *Genie = Irrsinn* ausging, dann sie psychoanalytisch modifizierte und die Künstler und/oder ihre Gestalten als »Neurotiker« darzustellen suchte – ist ein solcher Ansatz eher neu und erfrischend und schon deshalb grundsätzlich zu begrüßen. Ob die Durchführung auch entsprechend gelungen ist, das soll hier gleich in Rede stehen.

Khittls Buch besteht aus sieben Kapiteln: I Die Theorie der Affektenlehre und ihre Auswirkungen auf die Musikästhetik, II »Cosi fan tutte« und die »Psychologie« des 18. Jahrhunderts, III Der musikalische Charakterbegriff um 1800, IV »Charakteristische Melodie«: »Literarische Psychologie« und der erste Satz der »Symphonie fantastique« von H. Berlioz, V »Psychische Polyphonie« – »Nervencontrapunkt« Richard Wagner, IV »Nervencontrapunkt« und Richard Strauss, VII Arnold Schönberg: »Das Verhältnis zur Psychologie«. Abgesehen von Kapitel III, das damit etwas aus dem Rahmen fällt, zentrieren sich die Studien jeweils um einen Komponisten und (hauptsächlich) eines von dessen Werken. In Kap. I sind das Kuhnau und seine *Biblischen Sonaten*. Zu diesem Komponisten werden Descartes' Psychologie in seinem *Traité des passions de l'âme* und dessen Modifikationen im 18. Jh. in Parallele gesetzt. Auf Mozarts *Cosi fan tutte* werden die Thesen des Enzyklopädisten La Mettrie über »L'homme

machine« sowie die Lehre vom »tierischen Magnetismus« von Franz Anton Mesmer bezogen. Bei Berlioz bildet eine etwas vager gefaßte »literarische«, d. h. in der (Schönen) Literatur der 1. Hälfte des 19. Jh. entwickelte Art von Psychologie den Hintergrund. Im Wagner-Kapitel verflüchtigen sich die zeitgenössischen psychologischen Theorien fast noch mehr, während R. Strauss und Schönberg wohldefiniert im Hinblick auf Breuer/Freuds *Studien über Hysterie* bzw. spätere psychoanalytische Theorien untersucht werden.

Wenn man »Einflüsse psychologischer Theorien auf kompositorisches Gestalten« untersuchen will, gibt es drei unterschiedlich schwierige Niveaus, auf denen die Frage behandelt werden kann. Relativ einfach ist es noch, wenn gezeigt werden kann, daß der betreffende Komponist die in Rede stehende(n) psychologische(n) Theorie(n) tatsächlich gekannt hat und/oder sogar davon spricht, daß sie von Einfluß auf sein Schaffen waren. Bereits etwas anspruchsvoller wird es, wenn in programmatischen Äußerungen von Komponisten strukturelle Ähnlichkeiten mit psychologischen Theorien aufgewiesen werden sollen. Die weitaus schwierigste Aufgabe aber besteht darin, die Einflüsse psychologischer Theorien in der musikalischen Faktur der Kompositionen selbst glaubhaft zu machen. Zu welchen Ergebnissen ist nun der Autor vor diesem Hintergrund gelangt?

Bei Mozart, R. Strauss und Schönberg läßt sich Niveau 1 leicht erreichen: die beiden letzteren kannten tatsächlich Schriften Freuds, Mesmer und Mozart kannten sich sogar persönlich. Niveau 2 - einigermaßen deutliche strukturelle Ähnlichkeiten - könnte vorliegen bei Kuhnau/Descartes bzw. dessen Abwandlern und bei Berlioz/Literarische Psychologie. Als schwieriger zeigt sich der Nachweis aber bei Mozart/La Mettrie. Die angeblichen Parallelen von Sätzen aus La Mettries Werk *L'homme machine* mit Partien aus dem Finale des zweiten Aktes von *Così fan tutte* (S. 44) vermögen nicht recht zu überzeugen: »Così fan tutte« heißt nicht, wie es meist verstanden wird, »So machen's alle« und »schließt« damit, wie Khittl (S. 42) schreibt, die Frauen Fiordiligi und Dorabella »mit ein«, sondern es heißt mit seiner weiblichen Endung auf -e eindeutig »So machen's alle *Frauen*«! Wahrscheinlich muß also gar nicht die Philosophie eines La Mettrie über »L'homme machine« bemüht werden, sondern nur der allbekannte, krude machismo des »La femme bête«, der stets ohne besonderen Gewährsmann auskam...

Im Wagner-Kapitel wird auf »Wagners Vertrautheit mit der [...] Psychologie seiner Zeit« (S. 124) hingewiesen. Es fehlen aber sowohl biogra-

phische als auch strukturelle Belege dafür. Der Satz »Das von [Carl Gustav] Carus entworfene Modell unbewußter psychischer Vorgänge spielt in Wagners ›Oper und Drama‹ vermutlich [!] eine nicht unbedeutende Rolle« genügt nicht, insbesondere dann nicht, wenn Carus' Modell mit gerade vier (der Sekundärliteratur entnommenen) Zeilen vorgestellt wird (S. 127).

Im R. Strauss-Kapitel geht es hauptsächlich um Hofmannsthal, den Textautor von *Elektra*. Khittl beschreibt anhand zweier Werke über den Dichter ausführlich dessen Wissen von der Psychoanalyse. Es bleibt ein wenig unklar, was Khittl dem dort Gesagten noch hinzuzufügen hat.

Da das Buch ja nicht (nur) den Einflüssen psychologischer Theorien auf die Komponisten, sondern in erster Linie auf ihre Werke nachgehen will, muß ein Hauptakzent auf den musikalischen Analysen liegen, in denen die Verknüpfung zwischen den dargestellten Theorien und der tatsächlichen kompositorischen Gestaltung geleistet werden soll (Niveau 3). Diese Analysen sind jedoch eher etwas enttäuschend. Khittl stürzt sich meist unvermittelt in sie hinein, ohne daß ihr präziser Sinn für das Thema des Buches immer ganz deutlich würde. In ihrer Diktion wirken sie fast ein wenig wie musikwissenschaftliche Pflichtübungen. Allerdings liegt hier auch die allerschwierigste Aufgabe, und so sollte man auch mit zunächst nur mäßig überzeugenden Resultaten erst einmal zufrieden sein.

Khittls Text stellt sich im übrigen merkwürdig »kurzatmig« dar: Fast jeder einzelne Satz bildet einen eigenen Abschnitt. Auch sonst wirkt das Ganze noch etwas unausgereift, wie eine zu früh veröffentlichte Skizze: Der »Exkurs 1: Pathographien« etwa (S. 118 ff) ist mit seiner langen Aufzählung von Literatur im Zustand einer Materialsammlung verblieben. Auch am bibliographischen Standard wäre manches verbesserungsfähig: Unnötig und sogar störend ist, daß die Literaturangaben außer im eigentlichen Literaturverzeichnis häufig im fortlaufenden Text selbst ein weiteres Mal vollständig angegeben werden. Unschön ist, wenn dann diese Angaben untereinander nicht übereinstimmen. Zudem treten sie auch noch an dritter Stelle auf, nämlich in den Anmerkungen, dort – eine weitere Inkonsistenz – bald vollständig, bald durch das widerwärtige »a.a.O.« repräsentiert. Vollends unverständlich ist, daß manche im Text (z. B. S. 160 Erwin Rohdes *Psyche*) oder in den Anmerkungen (z. B. Martin Rangs Buch über *Emile*, Kap. II, Anm. 31) auftretende Literaturangaben im eigentlichen Literaturverzeichnis fehlen. (Rohdes Buch kommt übrigens schon einmal auf S. 149 vor, dort ohne jede bibliographische Erläuterung.) Im fortlaufenden Text wird bei den Quellenangaben willkürlich abgewechselt

zwischen »Reclam«, »übers. v. H. Levi«, »wörtl. übers.« (S. 41f), »übers. v. Autor« (S. 48) und gar keiner Angabe; die italienischen Zitate sind bald übersetzt, bald nicht. Auch im Literaturverzeichnis finden sich Ungenauigkeiten bei Autorennamen, Titeln und Jahreszahlen – alles zusammengekommen für meinen Geschmack etwas zu viele Ungereimtheiten.

Insgesamt ist das Buch von Khittl jedoch schon deshalb anregend und wichtig, weil es ausgetretene Pfade meidet und neue zu erschließen sucht. Weitere Versuche in dieser Richtung sollten unternommen werden.

Isolde Vetter

Carol L. Krumhansl: Cognitive Foundation of Musical Pitch. Oxford Psychology Series Nr. 17, New York/Oxford: Oxford University Press 1990, 307 S.

Seit dem Ende der 1970er Jahre hat C. L. Krumhansl zusammen mit anderen Autoren Experimente durchgeführt, mit denen das Wissen des Hörers untersucht wurde, das dieser bei der Beurteilung von Tönen, Akkorden und Tonarten verwendet. Krumhansl et al. sind dabei von der grundsätzlichen Hypothese ausgegangen, daß die Wahrnehmung isolierter Töne uninteressant und vor allem der Einfluß von Kontextmerkmalen von musikalischer Relevanz sei, - eine Hypothese, die Albert Wellek immer damit zu umschreiben pflegte, daß er sagte: Nicht der Ton macht die Musik, sondern die Musik macht den Ton. Das vorliegende Buch faßt die Forschungen zusammen. Da die Experimente publiziert und bekannt sind, teils sogar deutsche Zusammenfassungen vorliegen, greife ich nur ein Beispiel heraus, um den Forschungstypus zu charakterisieren.

Um der Frage nachzugehen, wie Harmonien wahrgenommen werden, rsp. welche hierarchische Ordnungen der Hörer zwischen Akkorden vornimmt, wurden alle Dur-, Moll- und verminderte Dreiklänge, die auf den Stufen einer chromatischen Skala errichtet werden können, einmal nach dem Anhören einer auf- und absteigenden C-Dur-Tonleiter (bzw. c-Moll-Tonleiter) und zum zweiten gleichzeitig zu dieser Tonleiter von 10 bzw. 12 Personen beurteilt. Es sollte auf einer siebenstufigen Skala beurteilt werden, wie gut der jeweilige Akkord paßt. Zwischen den experimentellen Bedingungen ergaben sich keine Unterschiede. Grundsätzlich paßt zu einer C-Dur-Tonleiter am besten ein C-Dur-Akkord, danach folgt ein F-Dur und ein G-Dur-Akkord. Leiter und Kadenz stehen in enger Verbindung. Die

Ergebnisse der Untersuchungen von Krumhansl et al. sind nicht so trivial, wie sie wirken, zeigen sie doch, daß der Hörer selbst bei nicht allzu großer Vorbildung die Regeln der allgemeinen Musiklehre im Kopf hat. Auch wenn man dies schon glaubte zu wissen, ist eine Bestätigung nützlich.

Schwierigkeiten bereiten diese Untersuchungen in ganz anderer Hinsicht, nämlich daß die genauere Betrachtung der Daten Probleme aufwirft, die von der Autorin nicht gesehen, zumindest nicht diskutiert werden. Die Mittelwerte auf der siebenstufigen Skala für das empfundene Zusammenpassen eines Akkords mit der C-Dur-Tonleiter sehen eine Abfolge vor: C-Dur-Akkord (6,66), F-Dur (5,59) und G-Dur (5,33). Ist daraus zu schließen, daß der F-Dur-Akkord als besser passend zu C-Dur beurteilt wurde als der G-Dur Akkord? Dies ließ sich durch einen Ankereffekt (bewirkt durch den gemeinsamen Ton c) erklären, nicht aber als harmonische Hierarchie. Ist der Unterschied überhaupt bedeutsam bei einer Zahl an Beurteilern, die nicht eben groß war. Leider fehlen - was eine Schwäche des Buches ausmacht - präzisierende Angaben (wie etwa die Standardabweichung).

So nimmt sich denn dies Buch als Staunen einer Psychologin aus vor dem Umstand, daß in musikalischen Zusammenhängen Ordnungen und Hierarchien herrschen, die der Hörer gelernt hat und verwendet. Nützlich ist das Buch, weil es das Zusammentragen verschiedener Zeitschriften erspart.

Helga de la Motte-Haber

Stephen McAdams & Irène Deliège (Hrsg.): Music and the Cognitive Sciences. Contemporary Music Review, Vol. 4, 1989, 467 Seiten, Graphiken und Abbildungen.

Im Jahrgang 1989 widmete sich die Zeitschrift Contemporary Music Review ausschließlich dem Symposium zu »Musik und die kognitiven Wissenschaften«, das im März 1988 in Paris abgehalten wurde. In erster Linie werden hier die Referate des Symposiums veröffentlicht - an einer Stelle wird auch die Diskussion um ein Thema zusammengefaßt. Der Teilnehmerkreis des Symposiums war sehr weit gestreut: Komponisten, Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker, experimentelle Psychologen, Neuropsychologen, Mathematiker und Informationswissenschaftler waren eingeladen. Dieser interdisziplinäre Ansatz schien den beiden Herausgebern eine lohnende Herausforderung zu sein. McAdams mußte jedoch feststellen, daß unab-

hängig von Verständnisproblemen nicht immer Idealismus und der Wille zum Verstehen des Anderen, sondern vielfach Reserviertheit und Kritik entstanden (Vorwort). Ähnlich wird es auch den unterschiedlichen Lesergruppen des Referatbandes gehen: Die ersten beiden Großabschnitte des Buches werden vermutlich mehr den Musikwissenschaftler und Theoretiker interessieren. Sie behandeln den Zusammenhang zwischen Sprache und Musiktheorie (Teil I) und psychologische Aspekte zur Form von Kompositionen (Teil II). Die anderen Abschnitte wenden sich mehr an den Psychologen und Musikpsychologen: Modellbildung und Experimentieren (Teil III) und musikalische Leistungen (Teil IV) werden abstrakter behandelt und schließen an die aktuelle Diskussion in der amerikanischen Allgemeinen Psychologie an.

Besonders erwähnenswert in Teil I sind die Beiträge von Eric F. Clarke und Fred Lerdahl. Der Beitrag von Lerdahl bietet die lange erwartete Erweiterung seiner Syntaxtheorie auf Werke der atonalen Musik. - Clarke prüft in seinem Beitrag die unterschiedlichen Zielsetzungen und Motivationen, die in Musiktheorie und Psychologie zur Erforschung der Beziehung zwischen Musik und Sprache geführt haben. Linguisten und Psycholinguisten waren fasziniert vom Transfer von Methoden und Forschungsvorgehen (1) auf die Musik. Ein möglicher gemeinsamer Ursprung (2) von Musik und Sprache führte zur Annahme gemeinsamer Informationsverarbeitungskapazitäten. Innerhalb eines größeren Rahmens wie der Semiotik oder der Kommunikationstheorie (3) konnten fundamentale Erklärungen aufgrund gemeinsamer symbolischer Systeme abgeleitet werden. Clarke sieht ein Gutteil der Aktivitäten daraus erklärt, daß wir in einer logozentrischen, sprachfixierten Kultur leben, die das Interesse an der Verbindung zwischen Sprache und Musik nährt. Stoffer (1990) hat jedoch nachgewiesen, daß die erkennbaren Strukturparallelen zwischen Sprache und Musik trotz berechtigter Kritik einen fruchtbaren Ansatz für die Erforschung der Musikwirkungen bieten.

Teil II streut besonders breit in der Thematik und in der Art der wissenschaftlichen Vorgehensweise. Von einer allgemeinen Erörterung der Wirkung von Form (Célestin Deliège) über die Beschreibung einer individuellen Kompositionstechnik (Marco Stroppa) gelangt der Leser zu einer kognitionspsychologischen Beschreibung von psychologischen Beschränkungen, der die Formwahrnehmung unterliegt (Steven McAdams). McAdams Beitrag bezieht Formerkennung auf die Fähigkeit zur Kategorisierung und Relationenbildung bei abstrakten Wissensstrukturen. Er er-

gänzt damit eine Veröffentlichung von Lerdahl (1988), die er zum Zeitpunkt des Symposiums in Paris nicht kennen konnte.

Teil III scheint mir persönlich am interessantesten: Unter der Überschrift »Experimentation and Modelling« wird hier in elf Beiträgen die theoretische Linie musikpsychologischer Forschung in den achtziger Jahren zusammengefaßt und die Grundlage für die neunziger Jahre gelegt. Die Beiträge von Carol L. Krumhansl und W. Jay Dowling können als abschließende Zusammenfassung der »alten« kognitiven Psychologie angesehen werden. Ergänzend dazu würde ich den Beitrag von Krumhansl (1991) empfehlen. Zukunftsweisend sind die Ausführungen von Oscar S. M. Marin, Robert J. Zatorre und von Isabelle Peretz & José Morais, die sich alle damit beschäftigen, daß die Musikverarbeitung nicht auf eine generelle Verarbeitungskapazität oder ein bestimmtes Modul im Gehirn zurückführbar ist. Richard D. Ashley gibt einen Überblick über mögliche theoretische Modelle.

Als Grundlagenartikel für die Musikpsychologie der neunziger Jahre müssen die Beiträge von Marc Leman und von Jamshed J. Bharucha & Katherine L. Olney gelten. Ist Leman noch in den ACT-Theorien von Anderson verhaftet, so bieten Bharucha & Olney den Anschluß an die Netzwerktheorien von Rumelhart & McClelland (z. B. 1986) - eine eigentlich längst fällige Theorieentwicklung.

Teil IV behandelt Fragen musikalischer Aktivitäten (musical performance). Erwähnenswert hier die Stockholmer Gruppe der Musikpsychologen (z. B. Rolf Carlson, Anders Friberg und Johan Sundberg), die Parallelen und Gegensätze bei der Sprachproduktion und einer musikalischen Ausführung aufweist und dabei ihre empirischen Arbeiten der letzten Jahre zusammenfaßt. Der Band wird abgeschlossen mit einem theoretischen Beitrag von Gerald J. Balzano, der die vier vorhergehenden Beiträge des Teils IV zusammenfaßt und unter eine theoretische Leitperspektive zu stellen versucht.

Es würde zu weit führen, alle Beiträge des Bandes im Detail zu besprechen. Die Beiträge sind inhaltsreich, sorgfältig editiert und werden in Struktur und Literaturverzeichnis internationalen Anforderungen gerecht. Sehr nützlich ist das Stichwortregister am Ende des Buches. Angenehme Zusatzinformationen bietet das Autorenregister. Der unglaubliche Preis des Bandes (nahe 400 DM) hängt damit zusammen, daß es sich hier um den Jahresband einer angesehenen Zeitschrift handelt. Zeitschriften haben eine geringe Auflage und können deshalb nur ungünstig kalkuliert werden. Dennoch sollte Band 4 (1989) des *Contemporary Music Review* zumindest für alle Bibliotheken angeschafft werden.

- Krumhansl, C. L. (1991). *Music psychology: tonal structures in perception and memory*. Annual Review of Psychology, 42, 277-303.
- Lerdahl, F. (1988). *Cognitive constraints on compositional systems*. In Sloboda, J. A. (Hrsg.), *Generative processes in music*. The psychology of performance, improvisation, and composition (S. 231-259). Oxford: Claredon.
- McClelland, J. J., Rumelhart, D. & the PDP Research Group. (1986). *Parallel distributed processing*. Explorations in the microstructure of cognition: vol. 2, psychological and biological models. Cambridge, Ma.: MIT Press.
- Rumelhart, D. E., McClelland & the PDP Research Group. (1986). *Parallel distributed processing*. Explorations in the microstructure of cognition: vol. 1, foundations. Cambridge, Ma.: MIT Press.
- Stoffer, T. H. (1990). *Musik als Sprache: Eine nicht unumstrittene Analogie und ihr heuristischer Nutzen für die kognitive Musikpsychologie*. Sprache und Kognition, 9, 59-71.

Herbert Bruhn

Hubert Minkenberg: Das Musikerleben von Kindern im Alter von fünf bis zehn Jahren. Eine Längsschnittuntersuchung als Basis für die Erforschung von abweichender Musikrezeption. Frankfurt am Main: P. Lang, 1991 (Studien zur Musik Bd. 4), 281 S.

Hubert Minkenberg knüpft an den Piaget'schen Entwicklungsbegriff an. Er versucht in seiner Arbeit, die allmähliche Herausbildung der Fähigkeit, mehrere Aspekte eines Wahrnehmungsgegenstandes gleichzeitig zu erkennen, empirisch nachzuweisen. Im Vordergrund steht bei ihm das Musikerleben. Hier greift Minkenberg die Moog'sche Definition von Musikerleben als einer aktiven und schöpferischen Gestaltung von Höreindrücken auf.

Das große Verdienst der Arbeit liegt in der Entscheidung Minkenburgs für eine Längsschnittuntersuchung, die große Mühe in der Durchführung impliziert und bei der immer mit einem Verlust von Versuchspersonen zu rechnen ist.

Über einen Zeitraum von 4 1/2 Jahren wurden insgesamt 197 Kinder im Alter von fünf bis neun Jahren untersucht. Jedes einzelne Kind wurde 6 mal

besucht und 1 1/2 Stunden befragt. Dabei werden vermutlich die Grenzen des Konzentrations- und Durchhaltevermögens vor allem der jüngeren Kinder erreicht.

Insgesamt wurden fünf Versuchskomplexe erfaßt:

1. die Aufzeichnung von Kindergesängen,
2. ein Fragebogen zum Musikerleben der Kinder,
3. ein Rhythmustest,
4. ein Harmonietest und
5. eine Kombination von Rhythmus-, Melodie- und Akzenttest.

Die Ergebnisse der einzelnen Untersuchungsergebnisse seien hier kurz zusammengefaßt:

1. Vokales Singen

Fünffährige singen zunächst noch kleinschrittig; erst später treten Intervalle bis zur Quart und Quint auf. Die Variationsbreite der melodischen Bewegung nimmt bis zum Alter von zehn Jahren kontinuierlich zu. Die Struktur der Lieder ist vorwiegend diatonisch. Immer deutlicher schält sich der kadenzierende Liedtypus heraus. Entgegen früheren Untersuchungen reicht der Ambitus der Lieder mancher Fünffähriger schon bis zu einer None. Zunächst singen viele Kinder gern allein, mit zunehmendem Alter jedoch mit Gleichaltrigen zusammen.

2. Musik und Bewegung

Dieser Untersuchungsabschnitt zeigt, daß Musik und Bewegung sowohl im Kindergarten, als auch in der Schule »sträflich vernachlässigt« wird, obwohl die meisten Kinder gerne tanzen. Als Tanzmusik bevorzugen die meisten Kinder Popmusik und Schlager. Nur wenige Kinder tanzen gern zu klassischer Musik oder zu Kinderliedern.

3. Musikhören

Drei Viertel der Kinder hören regelmäßig Musik mit einer durchschnittlichen Dauer von 45'. Der Autor verweist immer wieder auf die Diskrepanz von Musikangebot in Kindergarten und Schule und dem tatsächlichen Musikgeschmack der Kinder. Minkenberg fordert als musikpädagogische Konsequenz seiner Untersuchungsergebnisse ein vermehrtes Angebot gu-

ter Popmusik in der Grundschule, um die Kinder für eine adäquate Auseinandersetzung mit der von ihnen selbst gewählten Musik besser auszurüsten.

4. Instrumentalspiel

Der Wunsch nach einem bestimmten Instrument ist bei vielen Kindern erstaunlich instabil. Erst bei Achtjährigen kristallisiert sich allmählich eine klare Vorliebe heraus. Kleinere Kinder dagegen orientieren sich noch stark an ihrem sozialen Umfeld. Sie wählen oft die Instrumente aus, die sie bei Freunden und Bekannten sehen. Viele geben auch zu, auf Wunsch der Eltern zu spielen. Welche pädagogischen Konsequenzen aus diesem Befund zu schließen sind, läßt der Verfasser klugerweise offen. Sollte man den Zeitpunkt des Instrumentalspiels auf später verschieben, um der emotionalen Entwicklung des Kindes Rechnung zu tragen? Oder ist eine optimale Ausschöpfung der Begabung hinsichtlich herrschender Leistungsnormen nach wie vor oberstes Richtziel für Beginn und Art frühkindlichen Instrumentalspiels?

5. Entwicklung rhythmischer Fähigkeiten

Je vielfältiger eine rhythmische Struktur ist, desto eher neigen kleinere Kinder dazu, sich nur einen Aspekt des Beispiels zu merken. Die Fähigkeit, mehrere Aspekte wahrzunehmen, wächst sprunghaft im Alter von 5 1/2 bis 6 Jahren.

Im Alter von 6 Jahren können Kinder auch besser mit Synkopen umgehen. Diese Fähigkeit geht nach Minkenberg bei mangelnder Übung wieder zurück. Ob diese Fähigkeit jedoch mit einem Training künstlerischer Aufgabenstellungen erhalten werden sollte, bleibt fraglich.

Die Fähigkeit, ein Metrum einzuhalten, zeichnet sich nach den vorliegenden Ergebnissen früher ab, als bisher angenommen. Interessanterweise können jüngere Kinder Rhythmus und Melodien besser behalten, wenn sie in schnellem Tempo dargeboten werden.

6. Harmonisches Hören

Fünffährige finden, wie auch Hartje schon feststellte, dissonante Harmonisierungen interessant. Sie bewerten eher die Farbigkeit von Akkorden als deren Stimmigkeit. Sechsjährige beginnen, eine »falsche« harmonische Be-

gleitung zu einer Melodie zu erkennen. Das Gefühl für Tonalität wäre nach Minkenberg schon in diesem Alter vorauszusetzen. Viele Untersuchungen setzen für diesen Entwicklungsschritt einen sehr viel späteren Zeitpunkt an.

7. Kombination Rhythmus, Melodie, Akzent

Die Menge und Verschiedenartigkeit der Zeichen, sowie die Länge eines vorgegebenen Rhythmus oder einer Melodie, spielen für die Wahrnehmung eine Rolle. Das Erkennen von Veränderungen in mehreren Wahrnehmungsbereichen fällt den Kindern bis zum 8. Lebensjahr noch sehr schwer. Erst im Alter von 8 - 9 Jahren sind die Kinder fähig, einen Gegenstand auch dann zu identifizieren, wenn mehrere Aspekte gleichzeitig variiert werden.

8. Musikerleben

Mit zunehmendem Alter wächst die Fähigkeit, differenzierter über Gefühle und Assoziationen zu sprechen, die beim Musikhören ausgelöst werden. Immerhin schafft es ein Viertel der Kinder, sich ganz auf die Musik zu konzentrieren. Die anderen Kinder wenden sich Tätigkeiten zu, die nichts mit der Musik zu tun haben. Die Assoziationen, die die Kinder zur Musik haben, drücken sehr viel Fantasie aus. Sie haben in manchen Fällen ein Niveau, welches dem Erwachsener gleicht. Wichtig ist ihr ausgesprochen subjektiver Charakter.

Die Arbeit von H. Minkenberg überzeugt sowohl durch Klarheit der Gliederung als auch der Inhalte. Der Autor besitzt ein sensibles Gefühl für kindliche Verhaltensweisen. Die Auswertungen und Interpretationen sind eher vorsichtig und haben richtungsweisenden Charakter. Die Arbeit umfaßt eine Fülle von Teilergebnissen, deren Bedeutung für die Musikpädagogik noch gar nicht abzusehen ist.

Ursula Ditzig-Engelhardt

Udo Rauchfleisch: Robert Schumann. Leben und Werk. Eine Psychobiographie. Stuttgart/Berlin/Köln: W. Kohlhammer 1990, 223 S.

Das vorliegende Buch gliedert sich in sieben Kapitel: Die ersten fünf zeichnen das Leben des Komponisten chronologisch nach, das sechste bringt »Diagnostische Überlegungen zu Roberts Krankheit«, das siebente eine ab-

schließende Betrachtung zu »Krankheit und Werk. Die Beurteilung des Spätwerks«. Es folgt ein »Anhang: Verzeichnis der musikalischen Werke Robert Schumanns« sowie ein Literaturverzeichnis.

Ein generelles Anliegen des Verfassers - laut hinterer Umschlagseite Psychoanalytiker und Professor für Klinische Psychologie in Basel - ist offenbar der »Versuch eines Brückenschlags zwischen Psychologie und Musik« (so der Untertitel seines 1986 erschienenen Buches *Mensch und Musik*, in dem er sich auf den Seiten 52 - 100 schon einmal mit Schumann befaßt hatte). Rauchfleischs Motiv, diesem Komponisten nun ein ganzes weiteres Buch zu widmen, war, laut Vorwort, daß dieser uns »trotz der Bekanntheit und Beliebtheit seiner Musik« »letztlich fremd geblieben« sei. Manches müsse sogar »weitgehend unverständlich bleiben«, wenn man nicht auch die psychoanalytische »Tiefendimension« in die Betrachtung einbeziehe (S. 11).

Wenn Rauchfleisch darauf hinweist, die Unkenntnis über Schumann sei »um so erstaunlicher, als er uns ein umfangreiches Material in Form von Tagebüchern, Briefen und literarischen Schriften hinterlassen hat« und daß allein in deutscher Sprache wenigstens sechs ausführliche Biographien vorlägen, so kann man füglich erwarten, daß er nun endlich die Fülle dieser Zeugnisse erstmals angemessen verwenden und interpretieren wird. Wieso aber nennt Rauchfleisch dann unter den »ausführlichen« Biographien nur deutsche und läßt diejenige des amerikanischen Psychiaters Peter Ostwald von 1985 weg (im Literaturverzeichnis ist sie genannt), wo gerade diese eine große Anzahl neuer, psychiatrisch relevanter Dokumente und sonstiger Funde Ostwalds enthält? Entgegen Rauchfleisch (S. 9) ist auch der Obduktionsbefund Schumanns bereits im vollen Wortlaut veröffentlicht (1986 im 132. Band des *Zentralblatts für allgemeine Pathologie und pathologische Anatomie*, S. 129 - 136). Auch die von Rauchfleisch erwähnte Tatsache, daß noch keine Gesamtausgabe der Briefe Schumanns vorliegt, dient ihm eher als Alibi dafür, auch die bisher erschienenen Briefbände (z. B. des von Eva Weissweiler edierten Braut- und Ehebriefwechsels) nur sehr beschränkt heranzuziehen. Ähnliches gilt für die ebenfalls erst in den letzten Jahren veröffentlichten Tage- und Haushaltbücher.

Die unzureichende Quellenauswertung ist aber wohl nicht in erster Linie der Person des Verfassers selbst anzulasten. Vielmehr erscheinen sie als mehr oder weniger zwangsläufige Konsequenz der von ihm angewandten *Methode*, nämlich der Psychoanalyse. Die Psychoanalyse, die einst als Theorie bestimmter psychischer Erkrankungen entworfen wurde, hat nach

und nach den Status einer allgemeinen Theorie des Menschen angenommen. Das wird von ihren Anhängern gewöhnlich als Ausweis ihrer allumfassenden Gültigkeit und Erklärungskraft ausgegeben. In Wahrheit ist gerade das Gegenteil der Fall: Wenn die Grundannahmen der Freudschen Neurosenlehre auf schlechthin *alle* Menschen zutreffen sollen, so läßt sich damit überhaupt nichts Spezifisches mehr erklären, weder eine spezielle Krankheitserscheinung, noch besondere Beziehungsprobleme oder auch die Komposition bestimmter Werke. Das wird gleich deutlich werden, wenn wir uns nun der Argumentation des Verfassers näher zuwenden.

Rauchfleischs Haupterklärungsmuster für Schumanns Persönlichkeit ist dessen (angeblich) narzißtisch-symbiotische frühe Beziehung zur Mutter. So heißt es im Hinblick auf die notorische Schweigsamkeit des Erwachsenen (den Rauchfleisch meistens als »Robert« apostrophiert):

»Es ist für Robert kennzeichnend und angesichts seiner frühkindlichen Beziehungserfahrung, vor allem mit der Mutter, verständlich, daß er in engeren Beziehungen ein solches Verstehen ohne Worte von seinem Partner erwartete.« (S. 63)

Hier wird genau der eben beschriebene Fehlschluß sichtbar: Zweifellos sind alle Kinder zunächst auf ein wortloses Verstehen mit der Mutter angewiesen. Ebenso zweifellos werden aber nicht alle Kinder später zu besonders schweisgsamen Erwachsenen. Folglich nützt es gar nichts, zur Erklärung einer ungewöhnlichen Schweigsamkeit im Erwachsenenalter auf die frühe wortlose Beziehung zur Mutter hinzuweisen. Damit aus einem wortlos sich verständigenden Kind ein ungewöhnlich schweisgsamer Erwachsener wird, muß offenbar irgend ein weiterer Faktor (oder mehrere) hinzukommen. Erst wenn es gelänge, diese weiteren Faktoren ausfindig zu machen, könnte man davon reden, die ungewöhnliche Schweigsamkeit erklärt zu haben. (Etwas technischer formuliert: ein Hinweis auf notwendige Bedingungen ist keine Erklärung, dafür braucht es den Nachweis hinreichender Bedingungen.) Ein solcher spezieller Faktor (bzw. hinreichende Bedingung) könnte in einer speziellen Beschaffenheit der frühkindlichen Beziehung liegen, z. B. könnte sie besonders lang gedauert haben oder besonders eng gewesen sein. Nur wissen wir im Falle Schumanns (wie in vielen anderen Fällen) darüber so gut wie nichts, da man damals noch nicht ahnte, daß solche Dinge 100 Jahre später für die Psychoanalyse von größtem Interesse sein würden. (Erst im späteren 19. Jh. tauchen vereinzelt von Eltern geführte Tagebücher über die Entwicklung ihrer Kinder auf.) In der psychoanalytischen Interpretationspraxis nimmt der genannte Fehl-

schluß häufig sogar zirkulären Charakter an: Erst wird aus dem späteren Schweigen auf eine frühe Symbiose mit der Mutter geschlossen, und dann wird mit der – jetzt bereits als gesichert geltenden – Symbiose das Schweigen (und alle möglichen anderen Eigenschaften) des Erwachsenen erklärt.

Die Symbiosebehauptung, einmal in die Welt gesetzt, wird man im übrigen nicht mehr los: Nach psychoanalytischer Ansicht gestalten sich ja spätere Beziehungen unausweichlich nach denen der ersten Lebensjahre, und so *muß* sich Schumanns Symbioseerwartung in der Ehe mit Clara auf die eine oder andere Weise fortgesetzt haben. Der Psychoanalytiker braucht nur noch Ausschau zu halten, wie und wo er Anzeichen dieses für ihn bereits feststehenden symbiotischen Verhältnisses finden kann. Da im Leben der Menschen aber vielfältige und vor allem vielfältig deutbare Dinge vorgehen, findet sich in der Regel immer etwas Passendes. Verhindert wird durch dieses Vorgehen der Psychoanalyse aber jede Analyse der tatsächlichen zwischenmenschlichen Verhältnisse. So kommt es Rauchfleisch gar nicht in den Sinn, die an die 300 (von insgesamt 500) bisher veröffentlichten Briefe des Braut- und Ehebriefwechsels als Glücksfall einer aufschlußreichen Quelle zu werten und genau zu analysieren. Ja, er läßt sich sogar die seltene Möglichkeit entgehen – die jeden Psychoanalytiker elektrisieren müßte –, Schumanns (erstaunlicherweise in den Haushaltbüchern tatsächlich vorliegende) Aufzeichnungen über Häufigkeit und Qualität des ehelichen Verkehrs in seine Analyse einzubeziehen.

Die Sachlage ist freilich auch die, daß die Psychoanalyse über kein theoretisches Instrumentarium verfügt, um Beziehungen zwischen Erwachsenen ohne ständigen Rückgriff auf deren – überwiegend nur hypothetische – Kindheit zu analysieren. Noch weniger ist sie in der Lage, auch nur irgend etwas theoretisch halbwegs Abgestütztes über die Prozesse zwischen Einzelnen und sozialen Gruppen zu sagen: Schumanns Zurückweisung des Ansinnens, seine Düsseldorfer Musikdirektorstelle aufzugeben, interpretiert Rauchfleisch rein individualistisch-psychodynamisch als mangelnde realistische Einschätzung seines Leistungsvermögens (S. 169f.) Es entgeht ihm völlig, daß für jemanden in Schumanns Lage die Aufrechterhaltung seines Sozialprestiges in den Vordergrund rücken muß, ganz gleich, wie er in seinem Innern seine eigenen Fähigkeiten einschätzen mag. Ja, man könnte sogar umgekehrt sagen: Wäre Schumann umstandslos dem an ihn gestellten Rücktrittsansinnen gefolgt, so würde gerade das auf eine mangelnde realistische Einschätzung – nämlich der katastrophalen Folgen eines solchen Schrittes für sein soziales Ansehen – hinweisen!

Insgesamt bringen die psychoanalytischen Interpretationen Rauchfleischs kaum etwas Neues oder Interessantes; es handelt sich vielmehr im Wesentlichen nur darum, bekannte Tatsachen und Umstände mit einem neuen, eben psychoanalytischen, Vokabular zu belegen. So wird etwa aus einem Konflikt mit dem Kompositionslehrer Heinrich Dorn nun der »Grundkonflikt« Vater gegen Mutter (S. 56). Abgesehen von einer reinen Umbenennung werden aber auch auf herkömmliche Weise erklärbare Ereignisse unnötigerweise psychoanalytisch erklärt (ein Verstoß gegen *Occam's Razor*): Wenn Schumann seiner Mutter ein »Lied« widmen wollte, so ist das zwanglos damit zu erklären, daß die Mutter gern Lieder gesungen hatte und Schumann ihr einen für sie besonders passenden Werktyp zueignen wollte. (Für eine solche Erklärung spricht z. B., daß Schumann ein seinen Brüdern zu widmendes Werk als »ein großes Exercice in Doppelgriffen zur Übung für die Brüder« bezeichnete - Zitat S. 21). Nach Rauchfleisch freilich ist die Wahl des Werktyps für die Mutter ein Ausfluß von Schumanns »tiefe(r) Sehnsucht nach einer symbiotischen Verschmelzung« mit ihr (S. 21).

Nun noch etwas zur nicht-psychoanalytischen Methode und Qualität des Rauchfleischschen Textes. Wie vielleicht bei Grenzgebieten unvermeidbar, fällt immer wieder auf, daß der Autor mit dem Gebiet der Musik doch weniger vertraut ist als er es mit dem ihm angestammten der Psychiatrie sein mag. Ob Schumann mit dem Ausdruck, »ewig singende, quälende Musik« verfolge ihn, tatsächlich »Gesangsphänomene« (S. 87) meinte (die dann wieder mit seiner symbiotischen frühen Beziehung zur damals Lieder singenden Mutter in Zusammenhang stünden), oder nicht eher eine allgemeinere, »dahinsingende« Qualität dieses inneren Tönens, sei dahingestellt; S. 89 kommt das fachmännisch klingende Wort »Orgelkantate« vor, das hier jeden präzisen Sinnes entbehrt. Wenn bei der Frage, ob ein Plagiatsvorwurf Schumann ernsthaft getroffen haben könnte, Rauchfleisch dies in Abrede stellt mit dem Hinweis, »Robert« habe selbst mehrfach Themen aus Werken anderer Komponisten in seine Werke übernommen, so z. B. in den »Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini« op. 3« (S. 184), so wird hier schlicht Variation bzw. Bearbeitung mit Plagiat verwechselt.

Das Literaturverzeichnis ist weder sehr vollständig, noch wurde auf die vorhandenen Angaben die nötige Sorgfalt verwendet. Einmal fehlt ältere Literatur, wie z. B. der Bericht über Schumanns Schädel von 1885 oder die Veröffentlichungen des Endenicher Arztes Dr. Richarz. (Auch wenn viel-

leicht nur ein Promille der Leserschaft eine solche Angabe vermissen wird, möchte ich mit aller gebotenen Vehemenz dafür plädieren, den Leser immer und überall in den Stand zu setzen, sich im Sinne des Programms der Aufklärung *seines eigenen Verstandes zu bedienen!*) Es fehlt aber auch, wie schon erwähnt, die 1986 erfolgte Veröffentlichung des Obduktionsprotokolls. Es fehlen weiterhin sogar Titel, die im Text des Buches vorkommen, wie z. B. das S. 99 f genannte Buch über *Johannes Brahms der Vater von Felix Schumann*; ebenso fehlen nähere Angaben über eine Radiosendung von Hellmut Hopf (S. 205), über »Moser 1898« und Mosers »Joachim-Biographie (1910)« oder über die Abkürzung »J. J. BrW. III« (alles S. 207). Die Angaben selbst sind oft unzulänglich: Eismann ist scheinbar der Herausgeber sämtlicher Tagebücher Schumanns, obwohl er gerade den ersten Band herausbrachte; die etwas schwierige Bandenteilung der Tage- bzw. Haushaltbücher wird nicht leserfreundlich entwirrt; bei dem Goethe-Buch des Psychoanalytikers Eissler wird die längst erschienene deutsche Übersetzung verschwiegen; bei der Joachim-Briefausgabe wird der Anschein erweckt, sie umfasse nur zwei Bände (ähnlich bei Litzmanns Clara-Schumann-Werk); bei der Dissertation von Linder fehlt ihre leichter zugängliche Veröffentlichung im *Schweiz. Archiv für Neurologie und Psychiatrie*; der Aufsatz von Sutermeister ist ohne Kenntnis des Untertitels der Zeitschrift (*Schweiz. Rundschau für Medizin*) nahezu unauffindbar (Rez. spricht aus eigener Erfahrung); für das Werk von Ostwald fehlt eine Information über die textgleiche amerikanische Ausgabe (Boston 1985, unter dem Titel *Schumann: The inner voices of a musical genius*), sowie alle Zeitschriftenartikel dieses Autors (in Rauchfleischs *Mensch und Musik* von 1986 war wenigstens noch ein Aufsatz Ostwalds genannt).

Ganz besonders zu bemängeln ist aber, daß Rauchfleisch auf Quellenangaben zu seinen Zitaten fast durchweg verzichtet. Das schlägt nicht nur jedem Aufklärungsbemühen ins Gesicht, sondern macht die Sache auch für die Fachperson zumindest unnötig mühsam. Zwar gibt Rauchfleisch anfangs korrekt an, welche Darstellung er von wem übernommen hat; bei der Verwendung der von Weissweiler gefundenen unbekannten Dokumente über die Heilanstalt Endenich aber verliert sich bald jede Spur davon, daß es sich bei Rauchfleisch nur um die Nacherzählung fremder Forschungsergebnisse handelt. Rauchfleisch hat jedoch noch in weit bedenklicherer Weise 'nacherzählt'. Auf S. 165 lesen wir:

»Seine [Brahms'] Mutter war eine kleine, körperlich behinderte Frau, der Vater, 17 Jahre jünger als seine Gattin, war ein herumreisender Musi-

ker, die ältere Schwester litt unter Invalidität, der jüngere Bruder galt als Tunichtgut.«

Diese Passage ist – einmal abgesehen davon, daß man im Deutschen nicht »unter Invalidität leidet« – zunächst nicht weiter auffällig, wäre da nicht der fälschlich als »herumreisend« bezeichnete Vater... Und siehe da: nicht nur er, auch die »invalide« Schwester und der »Tunichtgut«-Bruder, alle sind sie ein wenig »herumgereist«, nämlich aus dem Buch Ostwalds in das von Rauchfleisch! Bei Ostwald (amerikanische Ausgabe, S. 262) heißt es (Hervorhebungen I. V.):

»His mother, a tiny, crippled woman, was seventeen years older than his handsome father, an *itinerant* musician, Brahms' older sister was an *invalid*, his younger brother, a *ne'er-do-well*.«

Rauchfleisch übernimmt aber nicht nur ganze Passagen Ostwalds, er verstümmelt sie auch noch so, daß sie falsch werden. Ostwald hatte geschrieben (S. 262):

»Brahms shared with Schumann a deep love of the romantic tradition. He identified so closely with its spirit that he even adopted the name 'Johannes Kreisler junior', a figure straight out of Schumann's own *Hoffmanesque* past.«

Bei Rauchfleisch wird aus einer literarischen Figur E. T. A. Hoffmanns eine solche Schumanns (S. 162):

»Mit Robert verband ihn [Brahms] eine tiefe Liebe zur romantischen Tradition (er identifizierte sich soweit mit diesem Geist, daß er sogar den Namen »Johannes Kreisel [sic] jun.« annahm, abgeleitet von einer von Roberts *literarischen Figuren* aus der Jugendzeit).«

So munter im »Kreisel« herum darf es dann doch nicht gehen, und Herr Dr. med. Rauchfleisch muß sich daher wohl oder übel selbst einer Diagnose stellen – zumindest einer seines Gedächtnisses –, und diese lautet auf *floride Kryptomnesie* (zu deutsch: blühendes unbewußtes Erinnern)...

Fazit: Das Buch von Udo Rauchfleisch ist – um es in die Form eines Sprichworts zu fassen – da, wo es neu ist, nicht gut, und da, wo es gut ist, nicht neu. Stattdessen hätte besser Peter Ostwalds Werk ins Deutsche übersetzt werden sollen.

Isolde Vetter

August Schick: Schallbewertung - Grundlagen der Lärmforschung. Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag. 1990, 192 S.

Lärm und Musik wissen wir gemeinhin gut zu trennen, trotzdem stellt sich die Frage, ob die Musikpsychologie von den »Grundlagen der Lärmforschung«, so der Untertitel von A. Schicks resümierender Darstellung, etwas lernen könnte. Zunächst einmal macht die Lektüre dieses Buches bewußt, wie notwendig ein fundiertes Wissen um die »Schallbewertung« in einer global zunehmend lauter werdenden Umwelt ist, schließlich hatte schon der Hannoveraner Philosophieprofessor Theodor Lessing 1908 den »Deutschen Antilärmverein« begründet, der allerdings nicht sehr erfolgreich agierte.

Das Problem der Bewertung von Lautstärke liegt begründet in den weltweit bekannt gewordenen sogen. »Kurven gleicher Lautstärkepegel«, an deren Entwicklung u. a. der Amerikaner H. Fletcher und der Deutsche H. Barkhausen mitgewirkt haben. In diesen Kurven wird der Tatsache Rechnung getragen, daß das Ohr Schallintensitäten weder linear noch logarithmisch verarbeitet und daß Intensitäten außerdem noch frequenzabhängig sehr unterschiedlich erlebt werden. Es gibt heute eine Fülle von Berechnungsverfahren, die Schick sehr kritisch diskutierend und abwägend vorstellt, mit denen man versucht hat, Lautstärke aber auch Lästigkeit von Geräuschen in ein komplexes Maß zu integrieren. Dieser Findungsprozeß ist bisher nicht abgeschlossen, aber der in diesem Buch ausgebreitete derzeitige Forschungsstand gibt eine gute Basis dafür, daß sich Wissenschaftler wie Normenverbände weltweit zu einem notwendigen Konsens endlich zusammenfinden. Schick diskutiert darüber hinaus sehr ausführlich die Problematik der Integration verschiedener Einzelschallquellen zu einem Gesamtmaß sowie auch die Bedeutung der Sprachverständlichkeit in »gestörten« Umweltsituationen. Eine sinnvolle Ergänzung dieses weitgehend voraussetzungslos zu lesenden Bandes bilden die historischen Exkurse am Ende.

Verblüfft stellt man nach der Lektüre fest, daß das Störpotential von Musik (durch Rockkonzerte, durch heimisches Üben) in der Lärmforschung bisher fast gar nicht thematisiert worden ist, obwohl Schick immer wieder hervorhebt, daß Lärm eben nicht hinreichend mit physikalischen Parametern beschreibbar ist, sondern daß die psychischen Mechanismen entscheidend zu seiner Bewertung beitragen. Auch wenn der Beitrag der Lärmforschung zur Musikpsychologie sich einstweilen noch in Grenzen

hält, könnte diese verdienstvolle Monographie dazu beitragen, daß in Zukunft ein größerer Erkenntnistransfer zwischen beiden Disziplinen möglich wäre. .

Klaus-Ernst Behne

Erich Schröger: Konstanz und Lautheit. Zur Wirkung von Entfernung und Einstellung auf die Lautstärkebeurteilung. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 1989; Göttingen: Verlag für Psychologie, Dr. C. J. Hogrefe 1991, 198 S.

Das Phänomen der Lautheitskonstanz kommt in grundlegenden Einführungen in die Psychoakustik in der Regel nicht zur Sprache. Das mag an der besonderen Komplexität dieses Gebietes liegen, die ein vergleichsweise mangelhaftes Wissen zur Folge hat, oder an der Abschiebung des Themas in rein physiologisches Terrain. Der Forschungsgegenstand ist jedoch keineswegs neu, die vorliegende Arbeit von Erich Schröger ist die jüngste einiger Spezialstudien ausschließlich zu diesem Thema.

Konstanz ist ein vorwiegend in der Forschung zur visuellen Wahrnehmung gebrauchter Begriff und bezeichnet Invarianzleistungen unserer Wahrnehmung unter sich verändernden Reizbedingungen. Schröger schneidet in seinem einführenden Kapitel eine Vielzahl von Konstanzbeispielen für verschiedene Sinnesmodalitäten kurz an und spezifiziert dann den Begriff genauer, indem er zwischen einer allgemeinen und einer speziellen Definition von Konstanz unterscheidet. Wesentlich ist dabei die Unterscheidung zwischen zwei möglichen Intentionen des Wahrnehmenden, entweder den distalen Reiz, z. B. den Pegel einer Schallquelle am Sendeort, oder den proximalen Reiz, in diesem Fall die empfundene Lautstärke am Hörerort, zu beurteilen. Den ersten Fall bezeichnet der Autor als »Sender-einstellung«, den zweiten als »Empfangseinstellung«, womit sich der Begriff der »Einstellung« im Untertitel des Buches klärt. Unter Lautheitskonstanz im engeren Sinn versteht Schröger die Tendenz des Wahrnehmungssystems, die Lautstärke einer Schallquelle objektrichtig, also quellenbezogen einzuschätzen, d. h. daß neben dem Schallpegel am Trommelfell weitere Komponenten, z. B. die (vermeintliche) Entfernung des Schallerzeugers in Rechnung gestellt werden.

Sein besonderes Interesse gilt der Frage, ob und in welchem Maße Lautheitskonstanz unter den beiden Einstellungen auftritt. Dazu führte er

eine Reihe von Experimenten durch, in denen Versuchspersonen in Paarvergleichen die Lautstärke von Schallreizen aus verschiedenen Entfernungen einschätzten. Variiert wurden die Entfernungs- und Lautstärkeverhältnisse, die Schallarten und die Instruktionen, entweder die Sende- oder die Empfangslautstärke zu beurteilen.

In seinen Auswertungen zeigt sich der Autor als versierter Methodiker, der die Datenaufbereitung und die Palette statistischer Verfahren flexibel und einfallsreich handzuhaben weiß. Auf diese Weise gelingt es ihm, seine Ergebnisse adäquat und anschaulich zu präsentieren. An der Genauigkeit, die den Hauptversuch auszeichnet, mangelt es jedoch in den Nebenversuchen. Zwar weist er offen auf Defizite in der Versuchsdurchführung hin, übersieht aber Schwächen, so in seinem ersten Nachversuch, in dem Versuchspersonen aus sehr unterschiedlichen Entfernungen und zudem teils frontal, teils lateral beschallt wurden. Die inkonsistenten Ergebnisse dieses Versuches führt Schröger nicht auf die extrem differierenden Voraussetzungen zurück.

Das Hauptergebnis der Experimente besagt: Wenn der Empfangspegel beurteilt werden soll, verschiebt sich das Urteil leicht in Richtung der Sendepiegelverhältnisse (geringe Konstanz bei Empfangseinstellung), soll dagegen der Sendepiegel beurteilt werden, so wird das Urteil in geringem Umfang auch von den Empfangsverhältnissen beeinflusst (nur annähernd perfekte Konstanz bei Sendereinstellung). Schröger entwirft auf der Basis der Ergebnisse ein »Modell der vergleichenden Lautstärkebeurteilung«, indem er annimmt, daß vor dem eigentlichen Urteil immer ein Vergleich sowohl der Empfangsstärken als auch der Sendestärken stattfindet, zwei Prozesse, die parallel ablaufen und sich gegenseitig irritieren können. Das Modell ist plausibel, muß beim derzeitigen Kenntnisstand aber noch sehr allgemein und spekulativ bleiben.

Für breitere Leserkreise wäre natürlich von Interesse, welche Bedeutung die Ergebnisse über die Laborsituation hinaus für die Alltagswahrnehmung haben könnten, in der im allgemeinen weder Paarvergleiche noch eine bewußte Aufmerksamkeitsrichtung auf Sende- bzw. Empfangsverhältnisse eine Rolle spielen. Diese Diskussion führt der Autor leider nicht und begegnet somit nicht der Gefahr, daß seine Arbeit wegen der scheinbar sehr speziellen Thematik nur von einigen Psychoakustikern zur Kenntnis genommen wird. Das hätte das Buch nicht verdient, denn es führt umfassend in die Problematik der Konstanz im allgemeinen und der Lautheitskonstanz im speziellen ein - Themen, die zu den Grundlagen der Wahrnehmungs-

psychologie gehören -, arbeitet in übersichtlicher Form den aktuellen Kenntnisstand auf und leistet selbst einen wesentlichen Forschungsbeitrag.
Stefan Haack

Ulrich Eberhard Siebert: Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36 Musikwissenschaft, Band 53), Frankfurt am Main u. a.: Verlag Peter Lang, 1990, 273 S.

Mit seinem Buch legt der Musikwissenschaftler Ulrich Siebert endlich eine Arbeit vor, die die Stummfilmmusiktheorien Hans Erdmanns gründlich aufarbeitet und würdigt. Dabei gerät Sieberts wissenschaftliche und biographische »Spurensuche« z. T. spannend wie ein Krimi. So erfährt der stauende Leser, daß der in den 20er Jahren bekannte deutsche Filmmusiktheoretiker und -komponist mit vollständigem Namen eigentlich Hans Erdmann Guckel heißt und sich einerseits durch eine musikwissenschaftliche Dissertation zur katholischen Kirchenmusik in Schlesien und andererseits durch die erste deutsche Bühnenbearbeitung und -aufführung des »Orpheus« von Claudio Monteverdi hervorgetan hat. Nahezu sämtliche Veröffentlichungen Erdmanns, die sich mit filmmusiktheoretischen und -praktischen Fragen befassen und zu denen auch das bekannte »Allgemeine Handbuch der Filmmusik« gehört, listet die als Dissertation an der FU Berlin vorgelegte Arbeit Sieberts auf. Zusammen mit Giuseppe Becce, der vermutlich hauptsächlich seinen berühmten Namen beisteuerte, und Ludwig Brav veröffentlichte Erdmann das Handbuch im Jahre 1927. Siebert zufolge war er dessen maßgeblicher geistiger Vater, denn nachweisbar flossen zahlreiche seiner früheren filmmusikalischen Rezensionen und Zeitschriftenartikel z. T. ungeändert in das Handbuch ein. Ferner war Erdmann in der akademischen Ausbildung von Nachwuchsfilmkomponisten tätig und maßgebliches Gründungsmitglied der »Gesellschaft der Film-Musik-Autoren«, die u. a. im Streit um Musiktantiemen an die GEMA eine wichtige Rolle spielte.

Siebert gibt zunächst einen Überblick über die Stummfilmtheorien der Mittzwanziger, die Erdmanns eigene Theorien maßgeblich beeinflussten. Danach werden Hauptthemen seiner Artikel im Einzelnen diskutiert. In der Frage, ob eine Originalkomposition oder eine Kompilation zu bevorzugen sei, wandelt sich Erdmanns Position im Laufe der Jahre. Argumentiert

er zunächst uneingeschränkt für die Originalmusik, die er »Autorenillustration« nennt, so räumt er später der Kompilation präexistenter Musikstücke unter Erwägungen der Kinokapellmeisterpraxis mehr Daseinsberechtigung ein. Als höchste Stufe bezeichnet er den »eigentlichen Musikfilm«, den er verblüffenderweise in Tonfilmzeiten in den frühen Mickeymausfilmen verwirklicht sieht.

In Anlehnung an den Stummfilmtheoretiker Stindt und allgemeine Tendenzen seiner Zeit unterstreicht Erdmann die Rolle des Rhythmus als vermittelndes Element der Zeitkünste »Musik« und »Film«. »Rhythmus« wird im Handbuch als Prinzip und gleichzeitig als Folge der Bewegung überhaupt verstanden. Ziel ist ein Gesamtrhythmus des Films, der als Form empfunden werden soll und von Erdmann »Eurhythmie« genannt wird. Dieser umfaßt im sog. »großen Rhythmus« das »Auf und Nieder der Handlung« und im sog. »kleinen Rhythmus« den szenischen Bewegungsrhythmus als Baustein des Filmganzen. Der Musik fällt hauptsächlich die Aufgabe zu, die »eurhythmische Linie der Stimmung« einzufangen. Sehr klar arbeitet Siebert Ungereimtheiten der Argumentation heraus: Erdmann setzt stillschweigend »Bewegung« mit »Rhythmik« gleich und vermengt zwei Bewegungstypen, die zum einen die Bewegung innerhalb der Szene und zum anderen das Nacheinander im Ablauf der einzelnen Phasen des Films betreffen. Erdmanns Terminus »Eurhythmie« meint letzten Endes eine nach dramaturgischen Prinzipien aufgebaute filmmusikalische Gesamtform, gewissermaßen ein »Gesamtkunstwerk«, auch wenn dieser Terminus im Handbuch nie auftaucht.

Nach dramaturgischen Überlegungen in Erdmanns Schriften widmet sich Siebert den Einteilungskriterien des Handbuches. Unterschieden wird zwischen den Kategorien »Expression« zur Darstellung dramatischer und lyrischer Elemente (starke bzw. schwache Spannung) und »Incidenz« zur Charakterisierung des Milieus und zur Darstellung von Musizierenden im Bild. Als Zwittergruppe zwischen den oben genannten Kategorien liegt die »lyrische Incidenz«. Für die vierte Kategorie, die »dramatischen Szenen«, ist ein uneinheitlicher Stil charakteristisch, der sich an bestimmte szenische Vorgänge sinngemäß anpassen läßt. Siebert konstatiert das mechanistische Zuordnungsmuster von Musik zum Film, da das dramaturgische Kriterium des Spannungsauf- und -abbaus lediglich an der musikalischen Faktur festgemacht werde und folglich nur die »Expressionsmusik« einem System von Spannungsgraden unterworfen würde. Wie Zuordnungsbeispiele im Handbuch belegen, sei aber auch die »Incidenzmusik« fähig, wichtige drama-

turgische Funktionen zu übernehmen und spannungsfördernd zu wirken.

Seit 1929 beschäftigte sich Erdmann auch mit technischen und ästhetischen Fragen des Tonfilms. Im Zusammenhang mit Ausführungen zu den Möglichkeiten des synchronen und asynchronen Tons hebt er besonders Geräuscheffekte heraus, die nur aufgrund ihres dramaturgischen Stellenwerts, nicht aber als möglichst exakte Reproduktion eingesetzt werden sollten. Weitere Artikel befassen sich mit der Suche nach einem »Generalnenner von Ton und Bild«, wobei er besonders Fischingers abstrakte Filme schätzt. Zu den Gestaltungsmitteln Melodik, Harmonik und Klangfarbe versucht er teilweise parallele Möglichkeiten im Sichtbaren zu finden.

In ausführlichen Analysen geht Siebert auf Erdmanns »Fantastisch-Romantische Suite« ein, der Essenz der Musik zu Murnaus »Nosferatu«, und auf ausgewählte Tonfilmmusiken. Durch differenzierte Instrumentation und stellenweise effektvolle Harmonik sowie Spannungsfelder mit verschiedenen Anschluß- und Endemöglichkeiten zur Darstellung verschiedenster Stimmungen hinterließ Erdmann ein interessantes Beispiel für Stummfilmmusik, wenn auch Siebert den allzu häufigen Einsatz verminderter Akkorde als kompositorisch wenig befriedigend beklagt. Während er von Erdmanns Tonfilmmusiken die »Urwaldsymphonie« stellenweise als »materialstilistisch bemerkenswert« einstuft, bleibt seiner Meinung nach die Musik zu Langs Film »Das Testament des Dr. Mabuse« musikdramaturgisch zu stark der Tradition der Kinothekenpraxis verhaftet.

Einige Schwachstellen der Dissertation Sieberts dürfen trotz weitreichendem Lob nicht unerwähnt bleiben. Die von H. Pauli in seinem Stummfilmmusikbuch sehr gelobte Dissertation des Amerikaners Ch. M. Berg über die Filmmusikpraxis zur Zeit des amerikanischen Stummfilms wird von Siebert zwar im recht knappen Literaturüberblick aufgeführt, aber mit den sich vornehmlich mit der Hollywoodpraxis der 30er bis 50er Jahre beschäftigenden Arbeiten von R. Manvell / J. Huntley, T. Thomas, M. Evans u. a. undifferenziert in einen Topf geworfen. Dabei wäre dieses Werk ideal der vorliegenden Arbeit vergleichend für die amerikanische Situation an die Seite zu stellen. Ferner finden die Praktika von Ernő Rapée nur Erwähnung in Fußnoten, wobei sich hier ein Vergleich mit dem fast zeitgleich in Deutschland entstandenen, zugegebenermaßen weitergehender ausgearbeiteten »Handbuch« anbieten würde. Eine genauere Kenntnis der beiden Praktika kann man bei Hans Erdmann vermuten, da er mit Ernő Rapée persönlich bekannt war, wie Rapées Kinokapellmeister Tätigkeit in Berlin und ein von Erdmann selbst durchgeführtes Interview, erschienen auf S. 17

des Reichsfilmblatts Nr. 13 von 1926, belegen. Leider sucht man dieses Interview in Sieberts Auflistung vergeblich. Rapées Bücher sind zusammen mit anderen amerikanischen Stummfilmpraktika als Nachdrucke in den 70er Jahren neu aufgelegt worden, sodaß Schwierigkeiten bei der Literaturbeschaffung wohl nicht der Grund für die Nichtberücksichtigung sein können. Ferner ist der Literaturüberblick nicht sehr gründlich: französischsprachige Literatur (z. B. G. Blanchard, M. Chion, F. Porcile) findet überhaupt keine Berücksichtigung, und neuere englischsprachige Literatur wie z. B. »Unheard Melodies« (1987) von C. Gorbman fehlt. Zur Entlastung des Autors sei allerdings erwähnt, daß diese Beobachtung nicht singulär ist: auch neuere ausländische Publikationen (z. B. I. Atkin 1982), die sich mit Filmmusik beschäftigen, geben oft in sog. Filmmusikbibliographien keine einzige »deutschsprachige« Quelle an. Ein vermehrter internationaler Austausch wäre wünschenswert, zu dem dieses Buch hoffentlich auch Anlaß geben wird.

Claudia Bullerjahn

Petra Urban: Liebesdämmerung. Ein psychoanalytischer Versuch über Richard Wagners »Tristan und Isolde«. Eschborn bei Frankfurt/M.: Dietmar Klotz 1991, 142 S.

Wie die Rückseite des Titelblatts ausweist, ist Petra Urbans Schrift eine Dissertation; an welcher Universität, in welchem Fach oder bei welchem Doktorvater sie angefertigt wurde, wird jedoch nirgends mitgeteilt. – Die Arbeit besteht aus den Teilen: I Vorwort, II Theoretische Vorbemerkung, III Persönlichkeitsstrukturen, IV Beziehungsstrukturen, V Schluß.

Das Vorwort bietet auf sieben Seiten (die zur Hälfte aus den zusammengerechnet 37 Fußnoten mit Literaturnachweisen bestehen) eine Sammlung von Kernsätzen der Wagnerliteratur und der Tiefenpsychologie: Nietzsche, Thomas Mann, Peter Wapnewski, Joachim Kaiser, Martin Gregor-Dellin, dazu Freud, C. G. Jung, Michel Foucault sowie einige »kleinere« Geister, geben sich da mit ihren »Highlights« ein Stelldichein. Eine Grundentscheidung der Autorin ist inmitten des Zitier-Feuerwerks dem Vorwort jedoch zu entnehmen: Es geht ihr um die »Dechiffrierung gestalter Neurosen und nicht um die Neurosen des Gestalters selbst« (S. 6), d.h. nicht Wagner, sondern seine Figuren sollen psychoanalytisch interpretiert werden.

In der nun folgenden *Theoretischen Vorbemerkung* wird eine These über die Grundkonstellation aufgestellt, in der sich Tristan und Isolde befänden (S. 8): Die Verbindung des Liebespaares sei »durch die neurotischen Dispositionen der Helden – ihre pathologischen Fixierungen an eine versagende Mutter-Imago – von innen heraus gestört und zum Tode verurteilt. Symptomatologisch diagnostiziert erweisen sich Tristan und Isolde [...] von Beginn an als zwanghaft Suizidale.« Nach der Erkenntnis Freuds sei Selbstmord stets verhinderter Mord an einer anderen Person, hier an der »bösen« Mutter der frühesten Kindheit. Tristan und Isolde also nicht als das ideale Liebespaar, dessen Liebeserfüllung nur durch die ungünstigen äußeren Umstände verhindert wird, nein, Tristan und Isolde als geradezu liebesunfähiges Paar, als zwei unbewußt verschworene Neurotiker, die sich lediglich gegenseitig (ge)brauchen zur gemeinsamen Durchführung ihres je eigensüchtigen Zwecks: Selbstmord, ja eigentlich Muttermord.

So weit, so gut. Was nun folgen müßte, wäre der durch Textanalysen geführte Nachweis, daß Wagners *Tristan* unter dieser Ausgangstheorie eine bisher unerkannte Einheitlichkeit zu zeigen beginnt, daß vorher undeutliche oder undeutbare Züge der Personen oder der Handlung, als Konsequenz der Grundthese betrachtet, plötzlich Sinn gewinnen, daß Disparates sich zu größeren Einheiten zusammenfügt, kurz: daß die Ausgangstheorie die einzelnen Mosaiksteinchen von Dutzenden und Hunderten von Einzeläußerungen, -aktionen und -situationen zu einem einheitlich begreifbaren Bild zusammentreten läßt, wie es etwa ein Magnet mit einer Ansammlung von Eisenfeilspänen tut. Wenn so etwas gelänge, dann wäre die Fruchtbarkeit der Ausgangstheorie bestätigt. Was aber die Autorin, unter *Persönlichkeits-* wie unter *Beziehungsstrukturen*, nun folgen läßt, ist ein mühsames, beinahe Zeile-für-Zeile-Durchschreiten der Oper von Anfang bis Ende, wobei jedem auffindbaren Einzelmoment irgend ein mehr oder weniger passend erscheinendes psychoanalytisches Etikett aufgeklebt wird, das sich in der Fülle der herangezogenen Werke (von Freud, Karl Abraham, Otto Rank, Sandor Ferenczi, Melanie Klein, Helene Deutsch, Ruth Mack Brunswick, Michael Balint, Maria Torok, Luce Irigaray, Maurice Merleau-Ponty usw.) natürlich immer finden läßt. Wenn also Isolde bei ihrem Ausbruch »Entartet Geschlecht!...« Wind und Wasser als Mächte der Zerstörung beschwört, »verweisen« »die für die Vernichtung gewählten Requisiten [!]<« »auf die infantil narzißtische Allmachtphantasie exkretorischer Körperfunktionen als Werkzeuge des Sadismus«; als Beleg dient irgendein Aufsatz von Abraham (S. 17). Oder wenn Isolde klagt: »Da Morolt

lebte, / wer hätt es gewagt / uns je solche Schmach zu bieten?«, so »ideali-
siert« Isolde damit »unbewußt das männliche Genitale«, und Morolt hatte
»als Ersatz für die eigene Penislosigkeit ihrem maskulinen Identifikations-
bedürfnis gedient« (S. 34; diesmal ist Torok Gewährsfrau). Die psychoana-
lytischen Epitheta werden beliebig, wie mit dem Pfefferstreuer, verteilt:
Isoldes Befehl an Brangäne »Öffne! Öffne dort weit!« ist ein »klastro-
phobisch anmutender Befehl« (S. 49 – ohne Gewährsperson) – Klastro-
phobie spielt aber auf den noch folgenden fast 100 Seiten nicht die gering-
ste Rolle mehr. Alle diese permanenten ad hoc-Deutungen haben mit der
Ausgangsthese nicht das Geringste mehr zu tun – an deren Stelle könnte
eine beliebige andere oder auch gar keine These stehen.

Abgesehen von dieser konzeptionellen Schwäche liest sich der Text, je
weiter man kommt, desto unerquicklicher. Zum einen scheint die Autorin
bei ihrem Deutungs-Flickwerk selbst zu ermüden, so daß bald weite Passa-
gen nur noch aus Paraphrasen des Operntextes bestehen, ohne jede psy-
choanalytische Rückbeziehung (z. B. S. 53-59, 62-66, 123-126); zum andern
wird auch die Sprache selbst immer ungenießbarer. Schon von Anfang an
herrschte ein schwer erträglicher, psychoanalytisch-postmodern aufgeplu-
steter Jargon:

»Ihre Bemühungen, den geschlechtliche Differenzen markierenden
Signifikanten zu destruieren, basieren auf dem unbewußten Wunsch,
das »phallische Mehr« auf der einen Seite – auf das die Konjunktion im-
mer wieder verweist – zu tilgen.« (S. 94)

Dabei wird nicht selten die Grenze zum Grotesken und sogar Lächerli-
chen überschritten:

»Wieder zu sich kommend, erscheint Tristan nach seiner Konkreti-
sierung vergessenen Infantilstoffes nicht gewillt, neuerliche Frustrationen
zu ertragen.« (S. 117)

Oder:

»Waren Tristan und Isolde an Bord des Schiffes allein durch Brangänes
Intervention dem geplanten Gifttod entgangen, so konterkarieren die
hereinbrechenden Männer in diesem Augenblick den potentiellen
Ekstasetod.« (S. 101)

Über Isolde heißt es:

»Durch Rauschwunsch ausgezeichnet, bricht sie die Beziehung zu den
sie umgebenden Personen eskapistisch ab.« (S. 126)

Um Brangäne hier nicht völlig zu kurz kommen zu lassen: Sie

»übernimmt«, »indem sie mahnt des nahenden Tages zu gedenken, [...] die Aufgabe eines unaufhörlich tickenden Uhrwerkes...« (S. 96)

Zusehends entgleist die Sprache aber mehr und mehr auch rein semantisch und/oder syntaktisch:

»Das Schwert in ihrer Hand, symbolischer Ersatz des männlichen Genitales, fungierte prothetisch als Mann substituierendes Machtäquivalent. Mit gezückter Waffe imperativ Rache einklagend, stand sie dem Entlarvten vis-à-vis.« (S. 35)

Oder:

»Tristans – »so starben wir« – konstatiert Isolde im nächsten Augenblick mit »so stürben wir.« (S. 96)

Oder:

»Isolde [...] sucht im »süßen Tod« - Abraham hat auf die Neigung süßer Stoffe bei Menschen, bei denen der Mund deutlich emotional besetzt ist, hingewiesen...« (S. 97)

Oder:

»Anders Isolde. Durch den allzuplötzlichen Realitätsschock zeichnet sie sich durch Introversion aus.« (S. 101)

Da wird alles Mögliche »flagrant« (S. 15, 61), wird »anassoziert« (S. 17, 23), es gibt den »Sachverhalt nicht stattgehabter Emanzipation« (S. 107), oder Isolde »tituliert [!] diesen »nächtlichen Mutterleib« [...] als »Haus und Heim« (S. 106), usw.

Leider sieht es auch auf der redaktionellen, editorischen und bibliographischen Seite nicht gut aus: fast alle denkbaren Unarten und Schludrigkeiten sind hier versammelt. Beim Literaturverzeichnis sind noch vor der Paginierung schon einmal mehrere Seiten unbemerkt weggefallen (S. 138 unten Buchstabe »C«, S. 139 oben Buchstabe »I«). Aber auch auf den vorhandenen Seiten ist das Verzeichnis nicht verlässlich: Eine ganze Reihe der in den Fußnoten genannten Titel fehlen (z. B. Strunz von S. 6, Anm. 6, wohingegen Burger aus der selben Fußnote aufgeführt wird). Weiter: Trotz des Literaturverzeichnisses werden die Literaturangaben in den Fußnoten fast jedes Mal in voller Länge wiederholt (was jedenfalls den Umfang einer Arbeit erhöht). Teilweise sind die Angaben dort – ein reizendes Ostereier-Suchspiel – ausführlicher als im Literaturverzeichnis. Aber gleichzeitig sind

diese unzähligen Fußnoten doch wieder von der absolut lästigen Unart des berüchtigten »a. a. O.« durchsetzt (welches auch dann seelenruhig gebraucht wird, wenn der betreffende Titel vorher noch gar nicht vorkam – S. 16, Anm. 2). Selbstverständlich darf auch die bekannte, überaus reizende Art und Weise der Einführung von Abkürzungen irgendwo in einer beliebigen Fußnote nicht fehlen (S. 4, Anm. 4) – besonders reizend ist ein solcher Fall dann (S. 29, Anm. 4), wenn die betreffende Abkürzung bereits seit über einem Dutzend Seiten (S. 15, Anm. 2) unerläutert im Gebrauch war. Wenn Wagner-Briefe nur nach Sekundärquellen zitiert werden (S. 1, Anm. 2; S. 7, Anm. 2), so kommt doch ein gewisser Zweifel an der nötigen gründlichen Befassung mit der Materie auf, ebenso, wenn die Namen von Autoren falsch geschrieben sind, so Hanns Fuchs mit einem »n« – dafür erhält Robert Gutman ihrer zwei (beides S. 28), Dieter statt Dietrich Mack (Lit.verz.), Merlau[sic]-Ponty (S. 37 und Lit.verz.); ähnlich auch die permanente Schreibung »libidinös« (S. 11, 42, 58). Ein Herausgeber L. Ellwanger (S. 95, Anm. 4) existiert nicht; es handelt sich um den Verlagsnamen. Störend ist ferner die völlig unnötige Zitierwut der Autorin: Wenn sie ungefähr ausdrücken will, daß Isolde etwas »mit vulkanischer Gewalt« sage, so entnimmt sie genau diese drei Worte irgend einem Werk über Wagner und belastet den Text auch noch mit dieser Fußnote (z. B. S. 48, Anm. 8, oder S. 53, Anm. 6).

Die vorliegende Schrift mag als Dissertation ihre Funktion erfüllt haben; als Buchveröffentlichung jedenfalls ist sie überflüssig, wenn nicht ärgerlich.

Isolde Vetter