

## Der doppelte Aspekt des Musikerlebens als Gegenstand einer interdisziplinären Musikpsychologie

von Stefan Schaub, Eppstein/Taunus

Die im Rahmen der Systematischen Musikwissenschaft betriebene Musikpsychologie geht von der grundsätzlichen Annahme aus, daß musikalische Sachverhalte weder durch physikalische Analysen noch durch sachanalytische Deskriptionen hinreichend erfaßt werden können. Erst das „höhere Subjekt“ ist das Medium, in welchem sich akustisches Material zur Musik vollendet. Ob es sich um Aussagen über Klarinettenklänge<sup>1</sup> oder musikalische Formprinzipien<sup>2</sup> handelt, ausschlaggebend ist die Art und Weise, wie das hörende Subjekt Stellung bezieht. Die Tatsache, daß zum Beispiel ein Sekundschritt „als Leitton“ aufgefaßt werden kann und nicht lediglich als eine akustische Schwingungsfolge mit einer nur geringen Differenz, macht deutlich, wie akustisches Material seine ursprünglich physikalische Qualität aufgibt, sobald es im „hörenden Subjekt“ in ästhetische Sinnzusammenhänge tritt<sup>3</sup>.

Dieser implizit phänomenologische Ansatz verläuft komplementär zu dem wahrnehmungspsychologischen Axiom, daß sich physikalische Reize jeglicher Art erst als Wahrnehmungsqualitäten konstituieren, wenn sie im wahrnehmenden Subjekt auf dem Hintergrund früherer Erfahrungen kognitiv aufgearbeitet werden<sup>4</sup>. Gemeinsam ist der musikalischen Phänomenologie wie der Wahrnehmungspsychologie die Vorstellung, daß Wahrnehmung eher ein Akt konstruktiver Synthese sei als lediglich ein passiv-rezeptiver Vorgang<sup>5</sup>.

Wenn nun die Rede davon ist, daß sich Musik im „Erleben“ erst gestaltet, so ist zu fragen, was unter diesem Begriff konkret verstanden werden soll. Es mag die Folge eines psychologischen Theoriedefizits sein, daß die Musikpsychologie diesen für sie grundlegenden Begriff bislang keiner näheren Analyse unterzogen hat. Es ist offensichtlich und aus dem geschilderten Ansatz heraus auch verstehbar, daß das Konstrukt von der „erlebten Musik“ in erster Linie als ein Vehikel dient, mit dem man sich – nach strukturalistischen, hermeneutischen und anderen Ansätzen – dem Untersuchungsgegenstand Musik nähern möchte.

Das Erleben wird nicht um seiner selbst willen untersucht, sondern als Katalysator, der über die Musik nähere Auskunft geben soll. Dabei bleibt das Erleben reduziert auf diejenigen

V. G. 7, Anh. 5). Es wird irrtümlich als anonym bezeichnet, obwohl es sich auch hierbei um eine Arbeit Apostolo Zenos handelt. Es wurde von Giuseppe Boniventi vertont, im Jahre 1725 an Graf Sporcks Prager Theater aufgeführt und erschien 1725 ebenfalls in Prag im Verlag Wolfgang Wickharts. Näheres über dieses Libretto siehe bei V. Dokoupil und V. Telec, *Hudební staré tisky ve fondech Universitní knihovny v Brně* (Alte Musikdrucke in den Sammlungen der Brünner Universitätsbibliothek), Brno 1975, S. 179. Dasselbe in Prag hinterlegte Libretto bespricht P. Kneidl, *Libreta italské opery v Praze v 18. století* (Libretti der Italienischen Oper im Prag des 18. Jahrhunderts), Kap. I, in der Sammelschrift *Strahovská knihovna* (Jahrbuch des Museums des tschechischen Schrifttums), Band I, Praha 1966, S. 103.

<sup>1</sup> E. Jost, *Akustische und psychometrische Untersuchungen an Klarinettenklängen*, Köln 1967.

<sup>2</sup> P. Faltin, *Phänomenologie der musikalischen Form – Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax*, Wiesbaden 1979.

<sup>3</sup> Ders., *Musikalische Syntax – Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehaltes*, in: *AfMw* 34 (1977), S. 1–19.

<sup>4</sup> Näheres dazu vgl. A. Hajos, *Wahrnehmungspsychologie*, Stuttgart usw. 1972.

<sup>5</sup> So spricht etwa Faltin (*Syntax*, S. 2) von „konstituierendem Bewußtsein“, U. Neisser (*Kognitive Psychologie*, Stuttgart 1974) von „konstruktivem Akt“.

psychischen Instanzen, welche in der oben angedeuteten Weise akustische Reize in Musik verwandeln. Die Tatsache, daß bei dieser Art von Musikpsychologie das Musikerleben gegenüber der „musikalischen Sache“ dennoch sekundär bleibt und lediglich Hilfsfunktion hat, wird exemplarisch deutlich, wenn etwa Peter Faltin eine seiner Untersuchungen kennzeichnet als „eine Arbeit, die ein ästhetisches Objekt auf dem ‚Umweg‘ über seine Wahrnehmung auf experimentelle Art untersucht“<sup>6</sup>.

Wenn man dergestalt die Musikpsychologie als einen Methodenlieferanten musikwissenschaftlicher Forschung betrachtet, ist eine solche Einstellung durchaus legitim. Es wäre höchst paradox, der Musikwissenschaft zum Vorwurf zu machen, sie kümmere sich in stärkerem Maße um musikalische denn um psychische Sachverhalte.

Eine Musikpsychologie jedoch, die sich als wahrhaft interdisziplinär versteht, wird nicht länger umhin können, auch Fragen nach dem „eigentlichen“ Erleben zu stellen. Sie wird nicht mehr bei der Analyse wahrnehmungsgenerierender Akte stehen bleiben können, sondern sich auch dafür interessieren müssen, in welcher Weise diese Wahrnehmung, nachdem sie vollzogen ist, die subjektive Befindlichkeit des Hörers tangiert.

Es mag mehrere Gründe geben dafür, daß diese Problematik in der jüngeren Zeit<sup>7</sup> kaum Beachtung fand. Zum einen könnte dabei die Furcht eine Rolle gespielt haben, durch die Beschäftigung mit dieser Frage in einen längst überwunden geglaubten Subjektivismus zurückzufallen. Zum anderen fordert die Beschäftigung mit dieser Frage verstärkte Anstrengungen zu einer interdisziplinären Zusammenarbeit mit den psychologischen Grunddisziplinen. War es doch bisher meist so, daß sich interdisziplinäres Arbeiten darauf beschränkte, eine Übernahme experimenteller Verfahren aus dem Bereich der Psychologie in die Musikwissenschaft zu bewerkstelligen. Hierzu gehört insbesondere der Rückgriff der Musikpsychologie auf das Semantische Differential<sup>8</sup>, das zu einer wahren Allround-Methode der gegenwärtigen Musikpsychologie entwickelt wurde. Gerade an diesem Instrument läßt sich die verkürzte Version des Erlebensbegriffs demonstrieren und die Notwendigkeit seiner Erweiterung plausibel machen.

Das Semantische Differential besteht bekanntlich aus einer (bei jedem Forscher sowohl qualitativ als auch quantitativ variierenden) Reihe von Adjektiv-Polaritäten. Anhand einer Merkmalsliste<sup>9</sup>, auf welcher diese Polaritäten vorgegeben sind, wird sodann ein bestimmtes Musikstück beurteilt. Indem der Hörer beispielsweise auf der Skala „beruhigend-erregend“ sein Urteil abgibt, hofft der Forscher nun, Auskunft über die diesbezügliche Qualität der „erlebten Musik“ zu erhalten. Was unklar bleibt, da es methodisch nicht erfaßt wird, ist die Frage, ob der Beurteiler diese Musik lediglich in einem rationalen, kühlen Urteilsakt als „beruhigend“ bzw. „erregend“ einschätzt, oder ob er sich subjektiv tatsächlich auch entsprechend fühlt. Bedeutet die Kennzeichnung eines Musikstückes auf der Merkmalsliste als „aktiv“, daß der Hörer tatsächlich durch die Musik „aktiviert“ wird, oder daß er sie nur als „aktiv“ ansieht, sie ihn jedoch – da er vielleicht gerade müde ist – gänzlich kalt läßt?

Da sich diese Fragen im Nachhinein, beim „Auswerten“ einer Merkmalsliste, differenziert nicht mehr beantworten lassen, ist es notwendig, vor Beginn der Beurteilung eine eindeutige

<sup>6</sup> Faltin, *Phänomenologie*, S. VII.

<sup>7</sup> In älteren Arbeiten wurde das Problem bereits diskutiert; z. B. bei C. S. Myers, *Individual differences in listening to music*, in: M. Schoen, *The effect of music*, London 1927, S. 10–37; bei I. G. Campbell, *Basal emotional patterns expressible in music*, in: *Journal of Psychology* 55 (1942), S. 1–17.

<sup>8</sup> C. E. Osgood, G. J. Suci, P. H. Tannenbaum, *The measurement of meaning*, Urbana, Illinois, 1957.

<sup>9</sup> Zur Terminologie vgl. S. Ertel, *Standardisierung eines Eindrucksdifferentials*, in: *Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie* 12 (1965), S. 22–58.

Urteilsrichtung zu definieren, so daß der Proband zweifelsfrei weiß, ob er nun die Musik zu beurteilen hat oder seine subjektive Reaktion auf dieselbe. Dies ist verhältnismäßig einfach zu bewerkstelligen, indem man den Polaritäten, welche die Wahrnehmung der Musik erfassen sollen (dies ist die Aufgabe des bisherigen „Polaritätsprofils“) den Satz voranstellt: „Dieses Musikstück halte ich für . . .“, den Polaritäten zur Erfassung der subjektiven Reaktion hingegen den Satz: „Beim Anhören dieses Musikstückes fühle ich mich . . .“<sup>10</sup>.

Bei der Analyse der Konsequenzen, die eine solche Erweiterung des Methodensystems für die inhaltliche und theoretische Auseinandersetzung um den Begriff des Musikerlebens mit sich bringt, gilt es als erstes festzuhalten, daß man zumindest von zwei Arten des Musikerlebens sprechen kann. Zum einen vom „Musikerleben“, welches in der eingangs besprochenen Weise die Synthese von Wahrnehmungen überhaupt erst möglich macht. Es unterscheidet sich interindividuell in der Weise, wie sich unterschiedliche Erwartungs- und Erfahrungsmuster, welche die Bausteine der Wahrnehmungssynthese darstellen, im Bewußtsein der jeweiligen Hörer befinden. Intraindividuelle Erlebensänderungen auf der Ebene der Wahrnehmungssynthese ergeben sich aus dem Fortschreiten des Individuums auf der Entwicklungsskala seiner Einstellungen, Interessen und Motivationen. Wir schlagen vor, diesen Bereich des Musikerlebens als das „Musikerleben auf der Objektseite“ zu bezeichnen. Damit ergibt sich eine eindeutige terminologische Abgrenzung zum Begriff des „Musikerlebens auf der Subjektseite“, womit der Bereich der subjektiven Erlebnisreaktion auf ein Musikstück gemeint ist.

Zieht man schließlich das musikalische Material noch in die Gesamtbetrachtung mit ein, so läßt sich in diesem Modell „Musik“ verstehen als ein integrativer Prozeß, der aus den Komponenten des Materials, der Wahrnehmungssynthese und der Erlebensreaktion besteht. Ebenso wenig wie Musik ohne ihre materielle Grundlage, den Vorrat an Tönen und Klängen, sinnvoll existieren kann (die Realisierung von Musik in der Phantasie stellt eine psychologische Parallelerscheinung zur Realisierung von Wahrnehmungen dar<sup>11</sup>), gibt es Musik ohne Erleben. Bedrucktes Notenpapier ist keine Musik, wie auch eine präparierte Schallfolie keine ist. Musik entsteht immer erst aus der Konfrontation des Materials mit dessen eigentlichem Sinnggeber, dem Menschen.

Unter musikalischem Material werden hier alle handwerklichen und technischen Mittel verstanden, deren sich der Musiker bedient. Ein Arsenal an melodischen, harmonischen, rhythmischen und klanglichen Gestaltungsmöglichkeiten, deren Ausprägung und Zusammensetzung sich in Abhängigkeit von kulturspezifischen – ethnologischen wie geschichtlichen – Zusammenhängen wandelt. Das Material ist sowohl dem (werk-)analytischen wie auch dem akustisch-physikalischen Sachurteil zugänglich. Sinnzusammenhänge ergeben sich immer dann, wenn das Material in einem Subjekt auf dem Hintergrund von Erfahrungen, Erwartungen und Einstellungen wahrnehmungssynthetisch zu musikalischen Gestalten transformiert wird<sup>12</sup>.

Methodischen Zugang zur qualitativen Beschaffenheit dieser kognitiven Wahrnehmungssynthese bietet nur die verbal-subjektive Mitteilung des Hörers. Sein Urteil gegenüber einem Musikstück läßt sich – vollzieht man einen Abstraktionsschritt auf eine minimale Anzahl unabhängiger Dimensionen – anhand der Faktoren „Wertung/Strukturordnung“, „Aktivität/Tempo“ und „Intensität“ beschreiben, was den drei Faktoren von Osgood (*evaluation, activity*

<sup>10</sup> Die Konstruktion eines Inventars zur Erfassung des Erlebens und Wahrnehmens von Musik wird vom Verfasser vorbereitet. Dort werden die inhaltlichen Aspekte einer nach dem hier geschilderten Prinzip konstruierten Merkmalsliste empirisch überprüft.

<sup>11</sup> Eine Konkretisierung dieser Behauptung findet sich bei Neisser (op. cit.).

<sup>12</sup> Die Unterscheidung, ob dieses Subjekt die Musik „hört“ oder in den Noten „liest“, ist deshalb unerheblich, weil nach der hier zugrunde gelegten kognitiven Wahrnehmungstheorie Gehörtes und akustisch Vorgestelltes die selben psychischen Prozesse benötigt.

und *potency*<sup>13)</sup> entspricht, denen bei der Analyse von Merkmalskombinationen verschiedenster Beurteilungsgegenstände offensichtlich eine grundlegende Funktion zukommt<sup>14)</sup>.

Da sich somit diese spezifische Art des Musik-„Erlebens“, von der in der Musikpsychologie fast ausschließlich die Rede war, einzig im Vorgang der verbal-subjektiven Stellungnahme erfassen läßt, wäre es zweckmäßig, im Bereich des „Musikerlebens auf der Objektseite“ nicht mehr von „erlebter“ Musik zu sprechen, sondern von „wahrgenommener“ Musik. Damit bliebe der Erlebensebegriff im engeren Sinne beschränkt auf den Sachverhalt, der im Sinne der ursprünglichen Wortbedeutung auch am Platze ist: Das Erleben von Musik, das über den kognitiven Prozeß der Wahrnehmungssynthese hinausgehend den physischen und psychischen Organismus in seiner Ganzheit berührt und diesen gewissermaßen als Resonanzkörper zum Erklingen bringt.

Obwohl die Wahrnehmungssynthese grundsätzlich von variablen Faktoren der Erwartung, Einstellung, früheren Lernprozessen, Prestigesuggestionen usw. abhängig ist, ist sie dennoch – einmal strukturell vorgeprägt – verhältnismäßig unflexibel. Dies wissen nicht nur resignierte Musikpädagogen, sondern auch Vorurteilsforscher. Anders hingegen die Erlebensreaktion. Sie ist in hohem Maße variabel. Ihre Qualität ändert sich bisweilen in kürzester Zeit, unter anderem in Abhängigkeit von der Situation, in der die Musik gehört wird. Dies macht eine quantitative Erfassung bisweilen besonders schwierig.

Lassen sich die Merkmale der Wahrnehmungssynthese nur auf verbal-subjektiver Ebene beschreiben, so ist die Erlebensreaktion grundsätzlich von mehreren Seiten beobachtbar. Denn neben der verbal-subjektiven Selbstbeurteilung des Hörers läßt sich dessen Befindlichkeit sowohl mit physiologischen Meßmethoden (EEG, EKG, PGR etc.) als auch mit Mitteln der Verhaltensanalyse, die auch mimische und gestische Variablen umschließt, objektivieren.

Es wurde eingangs angedeutet, daß es aus musikwissenschaftlicher Sicht Hemmnisse gibt, den Erlebensbereich im engeren Sinne in die Forschung mit einzubeziehen. Dies ist – neben der Problematik interdisziplinären Forschens überhaupt – ohne den historischen Hintergrund, der dieser Entwicklung vorausging, nicht ohne weiteres verständlich. Man muß sich hierzu in Erinnerung rufen, daß der große Streit, der die Musikwissenschaft noch vor einigen Jahrzehnten in zwei große Lager spaltete, ohne daß die Kontroverse bis heute endgültig beigelegt wäre, darum ging, ob es Zweck der Musik sein könne und dürfe, Gefühle zu stimulieren, „Leidenschaften“ zu wecken. Auf der einen Seite standen die Formästhetiker, denen die Auffassung, daß Musik Gefühle zu provozieren habe, höchst suspekt war. Am schärfsten argumentierte Hanslick etwa mit der Behauptung: „... eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist (...) gerade pathologisch“<sup>15)</sup>. Man warf den Gefühlsästhetikern vor, den Gefühlszustand, die Stimmung, in welche sie durch die Musik versetzt würden, um ihrer selbst willen zu genießen, anstatt das ästhetische Werk als solches zu erfassen<sup>16)</sup>. Für Formästhetiker ist „eine Musik, die Gefühlsregungen stimuliert, ohne daß sie als Musik, als tönendes Objekt und ästhetischer Gegenstand, zum Bewußtsein käme, zwar ein Stück alltäglicher Realität, aber ein außerästhetisches Faktum“<sup>17)</sup>.

Charakteristisch für den Gefühls- oder Ausdrucksästhetiker ist dagegen eine Haltung, wie sie Paul Bekker dem Hanslick-Antipoden Wagner zuschreibt: „Er empfindet Musik sofort als Sinneslaut, seine Natur ist so organisiert, daß er Musik lediglich als tönende Leidenschaftswallung aus dem Instinkt des erwachenden Gefühls fassen kann“<sup>18)</sup>. Und Hanslick äußert sich zusammen-

<sup>13)</sup> Vgl. Anm. 8.

<sup>14)</sup> Vgl. Ertel, op. cit.

<sup>15)</sup> E. Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen*, Leipzig 1854 (zitiert nach der 17. Aufl. Wiesbaden 1971, S. 8).

<sup>16)</sup> C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 83.

<sup>17)</sup> Ebda.

<sup>18)</sup> P. Bekker, *Wagner – das Leben im Werke*, Berlin–Leipzig 1924, S. 6.

fassend über die Gefühlsästhetik: „Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern pathologisch; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen im klingenden Nichts“<sup>19</sup>.

Wenn auch dieser Streit heute nicht mehr die brennende Aktualität wie etwa noch vor hundert Jahren besitzt, so zeigt doch nicht zuletzt die rigorose Skepsis gegenüber allen hermeneutischen Ansätzen – deren Selbstdiskreditierung man allerdings zugestehen muß –, daß Gefühle, wenn sie überhaupt Beachtung finden, eher als ein penetrantes Mitbringsel musikalischen Erlebens betrachtet werden, die in seiner Forschung zu eliminieren dem Ästhetiker vordringliche Aufgabe ist. Für den Musikpsychologen ist diese Kontroverse zweitrangig. Denn die Frage, ob das Ziel der Musik in der Darstellung und Provokation von Gefühlen liegen dürfte, ist einzig eine ästhetische. Sie läßt sich weder empirisch noch (psycho-)logisch beantworten. Der Musikpsychologie ist es primär gleichgültig, ob ein Akt des Sichhingebens an musikalisch evozierte Gefühlszustände ein „außerästhetisches Faktum“ ist oder nicht, sie geht davon aus, daß es „ein Stück alltäglicher Realität“ darstellt. Dies ist ihr Grund genug, nach den Mechanismen dieser Realität zu fragen. Die Trennung zwischen Wahrnehmungssynthese und Erlebensreaktion ist für die Musikpsychologie keine Grenzlinie, über die es – wie für Ästhetiker – zu streiten lohnt, denn diese Trennung ist nichts als ein heuristisches Instrument, das den integrativen Gesamtprozeß des Musikerlebens erhellen soll.

Mit dem Verlassen der ausschließlich ästhetischen Fragestellung (deren Berechtigung hier keinesfalls bezweifelt werden soll) einher geht zugleich das Verlassen der Musikwissenschaft. Denn die Beantwortung der Frage nach dem Prozeß, „durch welchen nun die Empfindung des Tones zum Gefühl, zur Gemütsstimmung wird“, eine Frage, welche bereits bei Hanslick gestellt wurde<sup>20</sup>, ist Aufgabe der Psychologie. Diese doppelte Problemstellung, die Erklärung der sinngebenden Prozesse im Vorgange der Transformation des Materials in wahrgenommene Musik – ein primär ästhetisches Phänomen – auf der einen Seite, sowie die Erklärung des Zusammenhanges zwischen wahrgenommener und erlebter Musik auf der anderen – eine primär psychologische Frage – kennzeichnet den interdisziplinären Aspekt der Musikpsychologie. Ein Zurückziehen auf den einen der beiden Wissenschaftsbereiche führt notwendigerweise zu einer Einbuße an Aussagekraft, die bei derart komplexen Phänomenen wie dem Erleben und Wahrnehmen von Musik niemals breit genug fundiert sein kann.

<sup>19</sup> A. a. O., S. 121. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Es geht hier nicht darum, die einseitige Rezeptionsweise gegenüber Hanslick zu tradieren. Zwar hat dieser die wichtigsten und auch brilliantesten Argumente gegen extreme gefühlsästhetische Positionen formuliert, doch ist bei genauer Analyse seiner Schriften nicht zu leugnen, daß er auch deutlich gesehen hat, daß Musik grundsätzlich in der Lage ist, Gefühle zu wecken. Im Gegensatz zu seinen ästhetischen Gegnern war er allerdings der Auffassung, daß diese Tatsache für die Betrachtung der Musik unwesentlich sei, wie dies aus folgender Passage, welche den Musikhörer beschreibt, zum Ausdruck kommt: „Wir sehen ihn oft von einer Musik ergriffen, froh und wehmütig bewegt, weit über das bloß ästhetische Wohlgefallen hinaus im Innersten emporgetragen oder erschüttert. Die Existenz dieser Wirkungen ist unleugbar, wahrhaft und echt, oft die höchsten Grade erreichend, zu bekannt endlich, als daß wir ihr ein beschreibendes Verweilen zu widmen brauchten. Es handelt sich hier nur um zweierlei: – worin im Unterschied von den anderen Gefühlsbewegungen der spezifische Charakter dieser Gefühlserregung durch Musik liege, und wieviel von dieser Wirkung ästhetisch sei“ (op. cit., S. 102).

<sup>20</sup> Op. cit., S. 112.