

# Das Musikerleben als personaler Gestaltungsprozeß

CHRISTIAN G. ALLESCH

*Klaus-E. Behne (Hg.): Gefühl als Erlebnis - Ausdruck als Sinn. - Laaber: Laaber 1982.  
(Musikpädagogische Forschung. Band 3)*

Der vorliegende Vortragstext ist eine für die 13. Arbeitstagung des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung umgearbeitete Version eines Beitrages, der demnächst in der Neuauflage des Buches *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*, hrsg. v. Gerhart Illarier, im G. Fischer-Verlag, Stuttgart, erscheinen wird.

Gestatten Sie mir zum Beginn meines Referates einige Bemerkungen, die ich deshalb an Sie richten möchte, weil ich seit einigen Jahren nicht nur im musikpsychologischen Forschungsbereich, sondern auch im Bereich der politischen Bildung sowie der Bildungs- und Kulturpolitik tätig bin.

Ich bin mir dessen bewußt, und auch Sie sollten sich dessen bewußt sein, daß die Arbeit, die Sie im musikpädagogischen Bereich leisten und die wir im musikpsychologischen Bereich durch Grundlagenforschung zu untermauern suchen, durchaus nicht eine Arbeit gewissermaßen im „Freizeitbereich“ der Bildungsangebote und der Bildungsinstitutionen ist. Trotz aller Erkenntnisse der modernen Pädagogik hält sich im Praxisbereich der Schulen und der musikpädagogischen Einrichtungen noch manchmal der Irrglaube, musische Erziehung und die Entwicklung künstlerisch-kreativer Fähigkeiten und Begabungen seien eine Art „Entspannungstraining“, das eben zwischen anderen Schulstunden, in denen man etwas Ernsthaftes lernt, notwendig sei so wie die Schulpausen.

Ich möchte dieser Meinung eine andere entgegensetzen, die ich auch mit stichhaltigen kulturpolitischen Argumenten untermauern zu können glaube: ich glaube, daß es in unserer heutigen Zeit keine wichtigere Aufgabe für alle Bildungseinrichtungen im staatlichen und privaten Bereich gibt, als kreative schöpferische Fähigkeiten von Kindheit an zu fördern, Sensibilität und Einfühlungsvermögen beim einzelnen Menschen zu wecken und der zunehmenden Schablonenhaftigkeit der zwischenmenschlichen Kommunikationsformen in unserer modernen Gesellschaft das Ideal einer Erziehung entgegenzusetzen, in der, wie es auch der Titel dieser Tagung andeutet, Gefühle wieder Erlebnisbedeutung erlangen und Ausdruck als Fähigkeit erfahrbar gemacht wird, zwischenmenschliche Beziehungen sinnhaft zu gestalten.

Die Urbanisierung unseres modernen Lebens, die zunehmende Unwirtlichkeit unserer Städte und die gesamte Entwicklung in Richtung einer unpersönlichen Massengesellschaft haben in den letzten Jahren und Jahrzehnten

Probleme aufgeworfen, die wir, als politisch handelnde oder zumindest handlungsfähige Gesellschaft, bislang nur ansatzweise begriffen und nur durch Symptomkuren zu lösen versucht haben. Wer offenen Auges durch unsere Großstädte fährt, ist erschreckt über das Maß an Aggressivität im Verhalten seiner Mitbürger, das sich an den geringsten Anlässen entzündet, er ist bestürzt über die Unfähigkeit zur Kommunikation innerhalb von Wohnhäusern und Stadtvierteln, und er wird in vielen Fällen feststellen müssen, daß sich die Menschen in unserer Gesellschaft vielfach verhalten, als hätten sie jedwede Sensibilität für die Gefühle und Nöte ihrer Mitmenschen verloren. Selbst Musik dient gerade bei der Jugend oft nur mehr als Geräuschkulisse, hinter der man sich, allenfalls noch in trauter Zweisamkeit, gegen die Umwelt verschanzte. Die Massenmedien haben dazu geführt, daß der Jargon der Fernsehsprache zum normalen zwischenmenschlichen Umgangston geworden ist, der die Entwicklung der individuellen Ausdrucksfähigkeit, der Fähigkeit, seine jeweils persönliche Sprache zu finden und sich darin sinnhaft auszudrücken, weitgehend behindert.

Ich halte es für eine kulturpolitische Aufgabe ersten Ranges, gerade in der Gegenwart alles zu fördern und zu stärken, was geeignet ist, der Entpersönlichung unserer Gesellschaft und unseres Zusammenlebens entgegenzuwirken und Menschen zu erziehen, die erlebnisfähig und ausdrucksfähig sind; die fähig sind, Eindrücke und kommunikative Signale aus ihrer Umgebung aufzunehmen und in ihren persönlichen Sinnentwurf einzubauen. In diesem Sinne kommt der musischen Erziehung in unserer Gesellschaft und in unserer Zeit nicht die Rolle eines Nebengegenstandes im schulischen Unterricht zu, sondern im gesamten kulturellen Bereich sogar eine entscheidende Rolle für die Erhaltung und Weiterentwicklung von Kultur und Humanität.

Die wissenschaftliche Erforschung des Musikerlebens steckt noch immer in den Kinderschuhen. Wir können Ihnen seitens der musikpsychologischen Grundlagenforschung heute noch sehr wenig darüber sagen, was in einem Menschen vorgeht, der Musik erlebt oder selbst musiziert. Noch weniger können wir Ihnen Rezepte mitgeben, wie musikpädagogische Einflußnahme im konkreten Fall auszusehen hat. Im Gegenteil: die neueren Erkenntnisse bestärken die Vermutung — und damit möchte ich gleich das Ergebnis meiner eigenen Untersuchungen vorwegnehmen —, daß das Erleben von Musik in so hohem Maße ein persönlicher Prozeß ist, daß pädagogische und therapeutische Rezepte weitgehend sinnlos und generelle Aussagen darüber, was eine bestimmte Musik an Reaktionen auslöst, im allgemeinen falsch sind.

Ich wollte diese Bemerkungen vorausschicken, um Ihnen zu zeigen, welchen Stellenwert ich den Dingen beimesse, um die es bei dieser Tagung geht, und

um Ihnen zu signalisieren, daß ich mir dessen bewußt bin, daß ich Ihnen hier keine neuen Theorien oder abgeschlossene Erklärungsketten anbieten kann, sondern allenfalls ein paar Steine eines Mosaiks, dessen Konturen wir gerade zu ahnen beginnen.

Gestatten Sie mir nun, bevor ich über die von mir durchgeführten Experimente berichte, einige theoretische Gedankengänge, die ich für erforderlich halte, um den gedanklichen Hintergrund zu erläutern, auf dem ich meine musikpsychologischen Überlegungen und Fragestellungen aufbaue. Zunächst ein Wort zum Gegenstand und zu den Aussagemöglichkeiten der ästhetischen Psychologie:

Die psychologische Beschreibung ästhetischer Erlebnisse stößt beim Künstler wie beim Wissenschaftler, vermutlich auch bei den Musikpädagogen, auf grundsätzliche Widerstände und Schwierigkeiten. Wiewohl verschiedene Zweige der Wissenschaften, insbesondere die Soziologie und die Psychoanalyse, in den letzten Jahren zunehmend Eingang in die Theorie der Ästhetik und in die wissenschaftliche Kunstbetrachtung gefunden haben, sind die skeptischen Vorbehalte von künstlerischer Seite gegenüber dem analytischen Zugriff der Wissenschaft nicht geschwunden; in mancher Hinsicht sind sie sicher auch berechtigt.

Allerdings betrifft die Problematik der wissenschaftlichen Erklärung künstlerischer und ästhetischer Erlebnisse nicht alle Künste gleichermaßen. Im Bereich des gesprochenen und geschriebenen Worts liegt es nahe, den Wurzeln sprachlicher Metaphern mit psychoanalytischen und soziologischen Mitteln nachzuspüren. Schwieriger liegen die Dinge beim Musikerleben. Sehen wir einmal von der Programmmusik und vom Bereich des Musikdramas ab, so prallt jede am sprachlichen und nichtsprachlichen Ausdruck orientierte wissenschaftliche Deutung an der „Sprachlosigkeit“ der Musik zunächst einmal ab. Ein Fugenthema, der charakteristische Klang eines Instruments oder die Spannung eines Septakkords „bedeutet“ eben nicht unmittelbar „etwas“. Dennoch üben derartige elementare musikalische „Ereignisse“, wie wir sie zunächst einmal nennen wollen, auf uns im Musikerleben eine faszinierende, mitunter erschütternde Wirkung aus.

Ein entscheidendes Kennzeichen des Musikerlebens liegt meines Erachtens darin, daß es hier nicht um eine mechanische Decodierung von akustischen Signalen geht, sondern um ein Erleben von Bedeutungen. Bedeutung ist hier allerdings nicht in dem Sinne gemeint, wie der Literaturwissenschaftler die „Bedeutung“ einer sprachlichen Metapher erklärt. Ich gehe hier von dem Bedeutungsbegriff aus, den der Biologe Jakob von Uexküll

in seiner Bedeutungslehre formuliert hat. Ich möchte Ihnen diese zu Unrecht weithin unbekanntem Gedankengänge kurz skizzieren:

Jakob von Uexküll geht davon aus, daß die Umwelt eines Lebewesens nicht als neutrales Agglomerat von physikalisch definierbaren Reizelementen in seiner Wahrnehmungswelt erscheint, sondern als Gefüge von Gegenständen, die als **Bedeutungsträger** fungieren, wobei die „Bedeutung“ als solche dem Gegenstand nicht wie eine meßbare physikalische Eigenschaft anhaftet, sondern durch das wahrnehmende Subjekt erst im Wahrnehmungsakt konstituiert wird. Bedeutungserlebnisse kommen also dadurch zustande, daß ein von vornherein auf die Erfassung von Bedeutungen hin angelegter Wahrnehmungsapparat auf Gegenstände trifft, die auf Grund ihrer physikalischen Beschaffenheit geeignet sind, als Bedeutungsträger zu fungieren.

Das klingt sehr theoretisch, und ich möchte es Ihnen an einem Beispiel Uexkülls begreiflich machen. Er meint: Gegenstände werden überhaupt erst als Gegenstände wahrgenommen, weil sie Träger von Bedeutungen sind. Ich nehme etwa in einem Wohnzimmer einen Sessel nicht abstrakt als räumliches Gebilde mit bestimmten Konturen- und bestimmten geometrischen Ausmaßen wahr, sondern als ein ganzheitliches Gebilde, das überdies einen „Sitztön“ besitzt, wie Uexküll es ausspricht. Ein Tisch besitzt für mich dagegen eine funktionelle Tönung dahingehend, daß ich dort Speisen oder andere Gegenstände deponieren kann. Ein gut erzogener Hund dagegen, der das Mobiliar nicht in diesem Sinne benützt, nimmt diese Gegenstände gar nicht als Bedeutungsträger wahr; für ihn besitzen alle diese Gegenstände lediglich einen Hinderniston. Für eine Fliege schließlich existieren in diesem Raum lediglich das Licht der Lampe und die Speisen auf dem Tisch. Ein und derselbe Raum wird also von verschiedenen Lebewesen nicht nur auf Grund unterschiedlicher Sinnesorgane, sondern auch auf Grund unterschiedlicher Bedeutungsempfindlichkeiten unterschiedlich wahrgenommen.

Was Uexküll hier für die Wahrnehmung verschiedener Lebewesen anschaulich beschreibt, läßt sich auf psychologischer Ebene weiterspinnen. Betrachtet man eine Landschaft als Ansammlung physikalischer Gegenstände, die in der Netzhaut des Auges abgebildet werden und bestimmte Nervenimpulse im Nervus opticus auslösen, so gibt selbst die lückenlose Aufzeichnung der dabei ablaufenden physiologischen Vorgänge mit Sicherheit nicht das wieder, was psychologisch gesehen tatsächlich wahrgenommen wird, nämlich eine Landschaft. Und selbst diese Landschaft wird, wendet man hier die Betrachtungsweise Uexkülls an, von einem Geometer, der eine Autobahn plant, anders wahrgenommen als von einem Urlauber, der eben aus den Häuserschluchten der Großstadt kommt. Psychologisch gesehen ist also hier nicht die physi-

kalisch definierbare Reizstruktur von Interesse, sondern das, was diese Reize für das Subjekt bedeuten. Eine erlebnisangemessene psychologische Erfassung von Gegenständen erfaßt diese also nicht als Träger physikalischer Eigenschaften, sondern im Uexküllschen Sinne als Träger von Bedeutungen.

Übertragen wir diese Überlegungen nun auf die experimentelle Musikpsychologie: Wir hören eine Symphonie von Bruckner und sind tief ergriffen; ein 17jähriger hört eine Pink-Floyd-Platte und gerät dabei in Ekstase; wir zeichnen die physiologischen Reaktionen auf: Beschleunigung der Atmung und des Pulsschlags, deutliche Schwankungen des elektrischen Hautwiderstandes, und was man eben so alles messen kann. Die Reaktion ist eindeutig, aber was ist nun eigentlich der Reiz? An einem Stück von Ravel fasziniert mich eine bestimmte harmonische Fügung so stark, daß ich jedesmal eine Gänsehaut bekomme; dieselbe Fügung kommt auch in anderen Musikstücken in geringfügig veränderter Form vor — dort berührt sie mich kaum. Was ist nun wirklich der auslösende Reiz? Fragen wir etwas provokant weiter: Ist es wirklich sinnvoll anzunehmen, daß man einer psychologischen Erklärung des Musikerlebens näherkommt, wenn man die wahrgenommene Musik immer sauberer in physikalische Einzelreize auflöst, diese variiert und die Stärke der Reaktion in Abhängigkeit von der Variation der Reizstruktur mißt?

Sie werden verstehen, daß ich hinsichtlich der Brauchbarkeit derartiger Schemata — es sind die klassischen experimentellen Schemata der Wahrnehmungspsychologie — skeptisch bin. Vielleicht verstehen Sie aber nun, warum ich die Uexküllsche Bedeutungslehre für so fruchtbar für die Musikpsychologie halte. Denn gerade in der Analyse des Musikerlebens stellen wir fest, daß der eigentliche Gegenstand als Träger des musikalischen Bedeutungserlebnisses gar nicht gegeben ist. Wenn ich die Wirkung einer Plastik oder eines Gemäldes auf mich beschreiben und analysieren will, so fällt es mir noch einigermaßen leichter, subjektive Eindrucksqualitäten auf objektive Qualitäten des Gegenstandes zu beziehen, aber schon in der abstrakten Malerei wird es hier schwierig.

Die Kritik an der psychologischen Erfäßbarkeit des Musikerlebens ist also insofern berechtigt, als eine Erfassung des Musikerlebens nach der Art eines reinen Reiz-Reaktionsschemas auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt. Denn schon der interindividuelle Vergleich von Eindrucksbeschreibungen zeigt, wie ich in einigen Versuchen zeigen konnte, daß verschiedene Personen zwar die gleichen akustischen Signale empfangen, jedoch völlig unterschiedliche Eindrücke wahrnehmen, den Signalen also völlig unterschiedliche Bedeutung beimessen. Dies trifft zwar prinzipiell auf jede Wahrnehmung zu, doch ist der subjektive Spielraum kaum irgendwo so groß wie bei der ästhetischen Wahrnehmung und insbesondere beim Musikerleben. Nun müßte man

annehmen, daß Signale umso bedeutungsloser werden, je weniger an objektivierbarer Information in ihnen enthalten ist. Gerade das Gegenteil ist der Fall: gerade dort, wo uns Musik zutiefst ergreift, vielleicht sogar zu Ekstase hinreißt, fehlt jede objektivierbare Information: der Wahrnehmungsgegenstand, die wahrgenommene Musik imponiert in unserer Wahrnehmung nicht als Informationsträger, sondern als Bedeutungsträger im Uexküllschen Sinne.

Versuchen wir uns noch einmal vor Augen zu halten, was hier im Ablauf des Erlebnisprozesses vor sich geht: Musik ist zunächst einmal Abfolge akustischer Ereignisse in der Zeit, definierbar durch Tonhöhe, Tondauer und Lautstärke bzw. durch Überlagerung derartiger akustischer Ereignisse in der Zeit und deren Abfolge in der Zeit. Diesen physikalisch meßbaren und darstellbaren Vorgängen korrespondieren in der menschlichen Wahrnehmung die musikalischen Grundphänomene des Rhythmus, der Melodie, der Klangfarbe und der Harmonie. Es handelt sich also — psychologisch gesprochen — um einen Gestaltbildungsprozeß.

Die akustische Realisierung einer Partitur, das physikalisch beschreibbare akustische Ereignis, ist als solches also noch nicht „Musik“. So wie das zeitliche und räumliche Nebeneinander optisch wahrgenommener Gegenstände erst im menschlichen Bewußtsein zur erlebbaren Einheit einer Landschaft strukturiert wird, so wird der akustische Informationsbrei erst durch den Strukturierungsprozeß der akustischen Gestaltwahrnehmung zum musikalischen Ereignis. Unser psychologischer Ahnherr, Wilhelm Wundt, nannte diese Fähigkeit die schöpferische Phantasie — mit Recht: gäbe es diesen kreativen Prozeß in der menschlichen Wahrnehmung nicht, so wäre ein Ton eben kein Ton, sondern nur ein physikalischer Sonderfall eines monofrequenten Geräuschs, die Melodie keine Melodie, sondern nur eine zeitliche Abfolge akustischer Einzelereignisse.

Aber auch die Fähigkeit, akustische Gestalten wahrzunehmen, erklärt noch nicht das Entscheidende am Erleben von Musik. Denn unter Umständen sind es im Prinzip äußerst einfache akustische Strukturen, die psychologisch äußerst starke Bedeutungserlebnisse auslösen — denken wir etwa an die Anfangstakte von Bruckners IV. Symphonie oder an den noch bekannteren Beginn der V. Symphonie Ludwig van Beethovens. Was hier „wirkt“, ist sicherlich nicht als Summe der Wirkungen bestimmter Intervalle, einer bestimmten Rhythmik und einer bestimmten Instrumentation errechenbar oder „erklärbar“. Der musikalische Gestaltwahrnehmungsprozeß folgt psychologischen Gesetzen und nicht physikalischen Rechenbeispielen. Und spätestens hier setzt natürlich auch die Frage ein, in welchem Ausmaß derartige

Bedeutungserlebnisse überhaupt generalisierbar sind, da sie eben in hohem Maße subjektive Prozesse sind.

Welche methodischen Möglichkeiten und welche möglichen Fragestellungen ergeben sich nun für Experimente im Bereich der Musikpsychologie? Im methodischen Bereich gibt es im wesentlichen zwei Zugänge, nämlich den physiologischen und den psychologischen Bereich. Zahlreiche körperliche Funktionen haben sich als beeinflussbar durch äußere Reize und damit auch als Meßgrößen für psychologische bzw. psychophysiologische Experimente erwiesen, etwa Puls- und Atmungsfrequenz, das Atemvolumen, die Hauttemperatur, der Blutdruck, der elektrische Hautwiderstand und anderes mehr. Im psychologischen Bereich kann man etwa eine bestimmte Musik bestimmten Farben oder Eigenschaftswörtern zuordnen lassen oder auch einfach die Versuchspersonen bitten, ihre Eindrücke zu schildern, die Musik durch Bühnenbilder zu illustrieren oder einen Film dazu zu erfinden. Ich möchte auf die vielfältigen Möglichkeiten hier nicht näher eingehen.

Beide Zugangswege haben ihre speziellen Vorteile, aber auch ihre speziellen Tücken. Der Vorteil physiologischer Methoden liegt in der exakten Aufzeichnbarkeit und Quantifizierbarkeit physiologischer Parameter; ihr Nachteil liegt in der Schwierigkeit, sie qualitativ zu interpretieren. So sagen etwa alle physiologischen Befunde im wesentlichen nur etwas über den spezifischen Erregungsgrad bestimmter Organsysteme' aus, aber nichts darüber, welcher Art diese Erregung ist. Das physiologische Erregungsprofil eines Menschen, der durch Musik in höchste, beglückende Ekstase geführt wird, unterscheidet sich in nichts wesentlich von dem eines Menschen, der durch Musik zu tiefst verstört oder geängstigt wird; lediglich der Grad der Erregung ist vergleichbar.

Demgegenüber mangelt es den psychologischen Methoden häufig an der spezielle Fragestellungen weitgehend objektive und exakt vergleichbare psychologische Daten erheben, doch besteht hier generell die Gefahr, daß das persönliche Musikerleben in Versuchsschemata gepreßt wird, die dem, was tatsächlich und außerhalb der konstruierten Versuchssituation erlebt wird, kaum noch entsprechen. Natürlich kann man gewisse Rückschlüsse vor allem auf Unterschiede der Interpretation von Musik zwischen verschiedenen Menschen daraus ziehen, welche Farben oder Eigenschaftswörter jemand zu einer bestimmten Musik assoziiert, aber es wäre naiv anzunehmen, daß Musikerleben spiele sich in Form von Farb- und Wortassoziationen ab. Der musikpsychologische Experimentator muß sich also darüber im klaren sein, daß es sich hier stets nur um Projektionen des Beobachtungsgegenstandes auf eine bestimmte

instrumentelle Ebene handelt und nie um das Erleben selbst, und daß Aussagen immer nur in der Zusammenschau sehr vieler derartiger experimenteller Projektionen möglich sind.

Soviel zu den Methoden, nun zu den Fragestellungen:

Von Interesse ist zunächst sicher einmal der Vergleich der Ergiebigkeit verschiedener Beobachtungsmethoden selbst, etwa die Fragestellung, wieweit sich Reaktionen im physiologischen Bereich auch in psychologischen Parametern abbilden und umgekehrt, oder etwa die Frage, inwieweit aus physiologischen Erregungsmessungen überhaupt Schlüsse auf die zugrunde liegende psychologische Erlebniskomponente gezogen werden können.

Eine weitere Frage wäre etwa, inwieweit individuelle Reaktionen primär durch die Art der dargebotenen Musik oder durch subjektive Reaktionsmuster determiniert werden; mit anderen Worten: löst eine bestimmte Musik bei verschiedenen Versuchspersonen gleiche oder vergleichbare Reaktionen aus, und in welchem Ausmaß ist dies der Fall? Kommt es bei längeren Stücken bei charakteristischen Stellen zu ähnlichen Reaktionen verschiedener Versuchspersonen? Gibt es bei verschiedenen Typen von Versuchspersonen übereinstimmende Reaktionen? Hängen physiologische und psychologische Reaktionen von Musikalität, musikalischen Vorlieben und ähnlichen Merkmalen ab? Was determiniert etwa freie Assoziationen zu einer bestimmten Musik stärker: der persönliche Darstellungsstil oder die dargebotene Musik?

Die Fülle der Fragen kennzeichnet die Situation der experimentellen Musikpsychologie. Die Versuchsbedingungen sind so vielfältig variierbar, daß jedes einzelne Experiment nur einen Mosaikstein darstellt und es sehr vieler Versuche bedarf, um systematische Erkenntnisse zu gewinnen. Ich darf Ihnen nun einige Ergebnisse aus Versuchen berichten, die ich selbst vor einigen Jahren in Salzburg durchgeführt habe, und Ihnen anschließend die Schlüsse skizzieren, die ich daraus im Hinblick auf unsere Themenstellung gezogen habe.

Es handelt sich um ein Experiment mit einem Stück von Pink Floyd namens „Atom-Heart-Mother“, das etwa 20 Minuten dauert und in sich sehr inhomogen ist; es reicht von romantischen Posaunenchorälen über lyrische Cellopassagen bis zu gespenstischen Sprechsilben und völlig atonalen Geräuschkulissen. Bei diesem Versuch wurden sowohl freie Assoziationen aufgezeichnet als auch der Verlauf von Puls- und Atmungsfrequenz und das Atemvolumen. In den meisten Fällen handelte es sich um Mitglieder von Jugendgruppen, deren persönlicher Hintergrund mir weitgehend bekannt war, so daß ich sehr viele Beobachtungen des Ausdrucks, d. h. des sprachlichen und

mimischen Verhaltens, ja in einigen Fällen auch Beobachtungen beim Tanz, in die Interpretation mit einbeziehen konnte.

Zunächst zu den physiologischen Reaktionen: Wie zu erwarten war, zeigten sich bei den verschiedenen Versuchspersonen recht deutliche Reaktionen der Puls- und Atmungsfrequenz, die auch im Einzelfall oft auf charakteristische Elemente des Musikverlaufes lokalisierbar waren. Bildete man jedoch die Mittelwertskurve aus den Ergebnissen aller Versuchspersonen in den einzelnen Beobachtungszeiträumen — es waren 430 aufeinanderfolgende Beobachtungszeiträume ä drei Sekunden — so ergab sich nahezu eine gerade Linie. Das heißt: die individuellen Verläufe der physiologischen Reaktionen folgen rein individuellen Zusammenhängen und mitteln sich praktisch aus, wenn man genügend Versuchspersonen untersucht. Diese Feststellung ist deshalb von Bedeutung, weil immer wieder physiologische Einzeluntersuchungen referiert werden, bei denen aus den physiologischen Reaktionen einzelner Versuchspersonen abgeleitet wird, was „man“ bei dieser Musik erlebt. Derartige Interpretationen halte ich auf Grund der Ergebnisse meiner Experimente für völlig sinnlos.

Legt man die einzelnen Verlaufskurven der verschiedenen Versuchspersonen nebeneinander — die interessantesten dieser Kurven werde ich demnächst publizieren' —, so glaubt man fast nicht, daß sie ein und demselben Versuch entstammen. Es gibt Versuchspersonen,--deren Atmungs- und Pulsfrequenz weit unter dem Durchschnittsniveau konstant erhalten bleibt, und es gibt Versuchspersonen, bei denen etwa die Atmungsfrequenz zwischen Werten von 5/min und Werten über 40/min während des Versuchs schwankt. Es gibt eine Versuchsperson, deren Pulsfrequenz in 90 % der Beobachtungsintervalle über 100/min liegt und nur phasenweise kurz darunter absinkt, und es gibt eine andere Versuchsperson, die fast während des gesamten Versuchs weniger als 50 Pulsschläge pro Minute aufweist. Der phasenhafte Verlauf des Musikstücks bildet sich bei vielen Versuchspersonen zwar ab, doch bleiben charakteristische physiologische Reaktionsmuster auch durch aufeinanderfolgende Passagen mit völlig unterschiedlichem musikalischen Charakter erhalten. Es gab auch eine Versuchsperson, bei der sich ab einer Stelle in der Mitte des Stücks, die ihr sehr mißfiel, das physiologische Reaktionsverhalten deutlich änderte, und zwar für den gesamten Rest des Stücks, obwohl sich darin die Anfangspassagen wiederholen.

Auch die Varianzanalyse zeigt, daß die Gesamtvarianz, insbesondere bei der Pulsfrequenz, überwiegend durch die Varianz zwischen den Versuchspersonen bestimmt wird und nur in geringem Maß durch die Varianz der Werte innerhalb der Kurven der einzelnen Versuchspersonen. Die Variabilität der Puls-

frequenz in Abhängigkeit vom Verlauf des Musikstücks ist also vergleichsweise gering gegenüber den Unterschieden zwischen den einzelnen Versuchspersonen. Bei der Atmungsfrequenz spielt hingegen die individuelle Variabilität eine erhebliche Rolle. Das Ausmaß der individuellen Variabilität der Atmungsfrequenz ist allerdings außerordentlich unterschiedlich. Dabei fiel mir auf, was ich allerdings statistisch nicht exakt belegen kann, daß Versuchspersonen mit besonders lebhaftem Ausdrucksverhalten oft besonders deutliche Atmungsvariabilität aufwiesen. Diese Beobachtung ist vielleicht für das Thema dieser Tagung insofern von Bedeutung, als die Atmung ja im Gegensatz zum Puls weitgehend willkürlich steuerbar ist, daher auch unmittelbarer als Ausdrucksverhalten fungieren kann. Derlei Zusammenhänge bedürfen noch einer genaueren Klärung.

Auf Grund meiner Ergebnisse halte ich den Versuch, auf überindividueller Ebene bestimmte physiologische Reaktionsmuster bestimmten musikalischen Ereignissen zuzuordnen, für weitgehend widerlegbar. Die Varianzanalysen zeigen eindeutig, daß das individuelle Frequenzniveau die Variabilität der Werte in viel stärkerem Maße bestimmt als der Einfluß unterschiedlicher musikalischer Reize. Es lassen sich zwar leicht signifikante Unterschiede auch zwischen den einzelnen Versuchsabschnitten feststellen, doch ergibt sich kein klares Bild im Hinblick auf interpretierbare Zusammenhänge. Lediglich bei der Atmungsfrequenz deutet sich eine Tendenz zu Atmungsverlangsamung bei meditativen Teilen, zu Atmungsbeschleunigung bei eher expressiven Passagen (Sologitarre, Sprechsilben etc.) und zu stärkeren interindividuellen Varianzen bei Geräuschpassagen an.

Insgesamt erscheinen zwar manche individuelle Ergebnisse auf dem Hintergrund weiterer psychologischer Daten einfühlbar, doch zeigt das Gesamtbild des Experiments, daß es keine sinnvolle interpretative Zuordnungsmöglichkeit bestimmter physiologischer Reaktionen zu bestimmten Erlebnisqualitäten gibt. Gerade bei Versuchspersonen, die kaum physiologische Reaktionen zeigten, war aus den freien Assoziationen ein sehr intensives emotionelles Mitgehen mit der gehörten Musik deutlich ersichtlich.

Für das Thema dieser Tagung sind daher sicher die Ergebnisse der Assoziationsversuche von größerem Interesse:

Erwartungsgemäß zeigte sich, daß charakteristische Typen von Assoziationen sehr eindeutig bestimmten musikalischen Reizen zuzuordnen sind. So assoziierten etwa rund zwei Drittel der Versuchspersonen zu einer lyrisch-meditativen Passage Naturschilderungen. Man muß sich aber hüten, solche Ergebnisse überzubewerten. Hier spielt sicher viel Klischeehaftes eine Rolle, das kulturbedingt ist und einfach erlernt wird. Die Frage, ob die musikalischen

Zuordnungen, die die Filmmusik oder die Musik bei Werbesendungen im Fernsehen trifft, gewissermaßen die praktische Anwendung von bestehenden assoziativen Verknüpfungen darstellt oder umgekehrt diese assoziativen Verknüpfungen erst durch kulturelle Lernprozesse erzeugt werden, ist derzeit kaum zu entscheiden.

Immerhin zeigen sich gelegentlich recht verblüffende Übereinstimmungen. So assoziierten etwa zwei Versuchspersonen unabhängig voneinander zu einer Stelle, in der über einem dumpfen, schlagenden Baßton und einfachen Orgelkadenzen eine hohe, meditierende Frauenstimme einsetzt, nicht nur übereinstimmend die Assoziation „Kirche“, sondern den Eindruck einer *gotischen* Kirche mit bunten Glasfenstern, durch die das Sonnenlicht einfällt. Diese sehr ins Detail gehende Übereinstimmung wird ergänzt durch die Assoziation einer dritten Versuchsperson, die zur selben Stelle „mächtige Bäume, Baumstämme mit Laubkronen, durch die das Sonnenlicht auf den Waldboden fällt“, assoziiert.

Wenngleich bei diesen Beispielen nicht ausgeschlossen werden kann, daß es sich um eine rein zufällige Übereinstimmung handelt, so scheint doch der Hinweis von Bedeutung, daß beim Vergleich von Assoziationen nicht nur von den Inhalten ausgegangen werden darf. Obwohl im dargestellten Beispiel zwei verschiedene Inhalte (Wald bzw. gotische Kirche) vorliegen, ist der *Duktus* der beiden Assoziationen doch der gleiche: die mächtigen vertikalen Elemente der Säulen bzw. der Baumstämme, das mosaikartige Licht der Fenster bzw. der Laubkronen und schließlich der sichtbare Strahl des einfallenden Lichts. Eine rein inhaltsorientierte, schematische Auswertung würde hier vermutlich zweimal „Kirche“ und einmal „Wald“ signieren und damit genau das interessante Phänomen übersehen.

Es scheint fast so, als würden hier primär Stimmungsgehalte assoziiert, die erst sekundär in bestimmte Inhalte gegossen werden. Den konkreten Assoziationen scheint hier ein synästhetisches, atmosphärisches Grunderlebnis zugrunde zu liegen, das nicht eine nachträgliche Abstraktion einer konkreten Vorstellung, sondern umgekehrt deren gestalthafte Vorstufe darstellt.

Diesen Kristallisationsprozeß konkreter Erinnerungsbilder aus vagen gefühlhaften Vorstufen hat Marcel Proust in seinem Romanwerk *A la recherche du temps perdu* meisterhaft beschrieben. Es liegt nahe, auch die Entstehung von Assoziationen beim Musikerleben in ähnlicher Weise zu verstehen. Die konkreten Assoziationen sind dabei natürlich nicht das Musikerlebnis, sondern subjektive Metaphern für *v o r* aller Ausformung in konkreten sinnlichen Vorstellungsbildern liegende Bedeutungserlebnisse im Uexküllschen Sinne.

Der Bedeutungsgehalt des musikalischen Erlebnisses wird dabei in vorerst nicht abgrenzbarem Ausmaß von zwei Komponenten bestimmt, nämlich durch den objektiven Anreizwert des musikalischen Reizes, der seinen Ausdruck in der überindividuellen Übereinstimmung von Assoziationen findet, und durch den subjektiven Signalcharakter. Beide Komponenten sind praktisch nicht zu trennen und bilden erst zusammen das subjektive Bedeutungserlebnis. Das Musikerlebnis stellt sich in dieser Auffassung als personaler Gestaltungsprozeß dar, in den objektive, überindividuell gleichartige Deutungsmechanismen ebenso eingehen wie subjektive Darstellungskraft und persönlicher Hintergrund. Musikerleben als personaler Gestaltungsprozeß ist somit wie jeder andere Erlebnisprozeß personal vollzogene Synthese von Eindrücken auf dem Hintergrund persönlicher Geschichtlichkeit und durch das Medium kollektiver, archetypischer Leitlinien des Erlebens.

Wie sehr das Musikerleben nicht abbildende Darstellung von Eindrücken, sondern unmittelbar dargelegte personale Wirklichkeit ist, also Ausdruck der erlebenden Persönlichkeit, zeigt sich besonders eindrucksvoll in einigen Fallstudien, die ebenfalls in den genannten Publikationen enthalten sind, und die hier nicht in den Einzelheiten dargestellt werden können. Ich will aber versuchen, jene Charakteristika herauszustreichen, die für die Diskussion auf dieser Tagung von Interesse scheinen:

Es zeigte sich, daß in vielen Fällen die freien Assoziationen praktisch wie ein projektives Testverfahren funktionierten. D. h. die Versuchspersonen projizierten ihre persönlichkeitsgeschichtlich oder situational bedingten Schwierigkeiten, Wünsche "und Motivationslagen in die Musik hinein. Die freien Assoziationen spiegelten viel stärker die Lebenssituation der untersuchten Personen wieder als Charakteristika der dargebotenen Musik. Diese Projektionen bezogen sich teilweise auf Inhalte, teilweise aber auch auf den Darstellungstil und den Aufbau des assoziativen Geschehens.

Eine in heftigen Schwierigkeiten mit ihrem Elternhaus verstrickte Probandin schildert etwa zu den Posaunenchören einen Cowboy, der völlig frei und ungebunden durch die Wüste reitet. Zu den Geräuschpassagen schildert sie einen Polizisten (Autoritätssymbol!), der von den Autos immer mehr bedrängt und schließlich niedergefahren wird, wobei die Befriedigung über diesen Vorgang in die Stimme der Probandin deutlich hörbar ist. Auch die Symbolik von demonstrierenden Frauen unterstreicht das Bedürfnis der Probandin, die Musik als Medium des Ausdrucks des eigenen Lebenskampfes zu interpretieren. Interessant ist hier, daß dieses „Sich-Aufbäumen" auch eine Entsprechung in den typischen Bewegungen der Probandin beim Tanz findet. Auch manches an den physiologischen Reaktionen paßt in dieses Bild: der toni-

sierenden Wirkung rhythmischer Betonungen auf die Atmungsfrequenz steht ein starker Abfall der Atmungsfrequenz bei Passagen gegenüber, in denen die rhythmische Komponente zurücktritt. Die verhältnismäßig labile Pulsfrequenz korrespondiert mit dem unruhig-nervösen äußeren Eindruck der Probandin. Die meditativen Passagen des Stücks sind durchwegs assoziationsarme Passagen; das meditative Hinhören scheint dieser Probandin, wie auch ihre musikalischen Vorlieben zeigen, kaum zu gelingen. Vielmehr ist es das tonisierende, die eigene Erregung verstärkende Element der dargebotenen Musik, das die Probandin bevorzugt aufnimmt und imaginativ gestaltet. Selbstdarstellung und Selbstbetonung stehen im Musikerleben dieser Probandin im Vordergrund.

Eine andere Fallstudie zeigt ebenfalls auffallende Übereinstimmungen zwischen der Ausdruckshaltung im Tanz und dem Grundcharakter der freien Assoziationen. Der Tanz dieser Probandin hat im Gegensatz zum vorher beschriebenen Fall nichts Ruckartiges an sich und besteht in weichen, schwingenden Bewegungen, auch bei stärkerer Betonung des Rhythmus. Dieser Eindruck des Schwebenden kehrt auch in den Assoziationen wieder: in den „fliegenden Mähnen von Pferden, wie in Zeitlupe“, in Insekten, die über einer Wasseroberfläche schweben, in schwebenden Staubteilchen in einem Lichtstrahl und anderem mehr. Natürlich ist auch hier nicht von der Hand zu weisen, daß die Parallele zwischen dem getragen-schwingenden Duktus des Tanzes der Probandin und der Häufigkeit derartiger Assoziationen zufällig ist. Da aber derartige Übereinstimmungen wiederholt beobachtet werden konnten, scheint es doch nicht unberechtigt anzunehmen, daß es durchgängige Motivstrukturen gibt, die das gesamte Empfindungs- und Verhaltensrepertoire beeinflussen und insofern auch konstituierende Faktoren des individuellen Musikerlebens sind. Ein schwebendes, gewichtsloses Eingebunden-Sein in die Bezüge der natürlichen, lebendigen Welt zeigt sich in vielen Assoziationen, in denen sie zwischen zarten Naturschilderungen und Ausdrücken des Abscheus gegenüber einer „kalten, technischen Welt“ bei den Geräuschpassagen wechselt. Die Harmonie des Daseins, die die Probandin ersehnt, spiegelt sich nicht nur in ihren differenzierten Reaktionen auf die unterschiedlichen Passagen des Stücks wieder, sondern auch in ihren musikalischen Vorlieben.

Vergleicht man die beiden eben referierten Fallbeispiele, so geht es, psychologisch gesprochen, im ersten Fall um Selbstdarstellung, im zweiten Fall um Hingabe. Während im ersten Fall der Ausdruck Mittel der Selbstdarstellung ist, geht die zweite Probandin völlig im Ausdruck auf. Die völlig andere

Rolle, die hier Eindrucksempfindlichkeit und Ausdrucksfähigkeit spielen, bewirkt auch einen gänzlich anderen Umgang mit Musik.

Ich möchte noch über eine dritte Fallstudie berichten, die dadurch auffällt, daß hier die Versuchsperson praktisch nur eine einzige durchgehende Assoziation liefert, nämlich die Schilderung einer Wanderung auf einen Berg. Die verschiedenen Phasen des zwanzig Minuten dauernden Stücks werden stimmungshaft in die Beschreibung dieser Wanderung eingebaut: bei den atonalen oder geräuschdominierten Phasen beschreibt sie ein Gewitter, das sie aber nicht am Weiterwandern hindern kann, und bei den lyrischen Passagen liefert sie liebevolle Detailschilderungen der Blumen am Wege, der Tautropfen an den Blüten, der Insekten und Eidechsen, die sich im Gras tummeln. Bei allen Assoziationen fällt auf, daß die Probandin nicht so sehr optische Eindrücke als Stimmungsbilder zeichnet, in die auch andere Sinneskanäle mit einbezogen werden: die Luft riecht würzig, es ist ruhig, die Probandin hört die Vögel und den Wind und spürt die Kühle des Waldes. Je stärker gegen Schluß die Instrumentation des Stückes wird, umso mehr verstärkt sich der tonische Charakter der Assoziationen: „Noch ein Stück ... gleich bin ich oben“, bis schließlich im Schlußakkord der Gipfel erreicht ist und die Probandin den Eindruck hat, sich in die Lüfte zu erheben.

Der gesamte Assoziationsfluß dieses jungen Mädchens steht hier unter dem Leitmotiv, sich unbeirrt von äußeren Einflüssen nach oben zu bewegen, zu Höherem aufzusteigen. Dies entspricht exakt dem persönlichen Ehrgeiz der Probandin, in menschlicher Hinsicht an sich zu arbeiten und sich weiterzuentwickeln. Auch hier geht es also letztlich um eine Darstellung der eigenen Lebenssituation, wobei die innere Konsequenz der Probandin hier ebenso ihren Niederschlag findet wie ihre Liebe zum Detail, ihre Naturverbundenheit und ihre Empfindsamkeit. Ein wesentliches Merkmal ist auch die Dynamik, mit der die Probandin ihren „Weg nach oben“ geht. Der Blick auf das Land unter ihr, den sie bei einer sie besonders affizierenden Posaunenpartie schildert, ist ein charakteristisches Symbol für ihren lebensbejahenden Daseinsvollzug.

In allen diesen Beispielen äußert sich Musikerleben nicht als neutraler Verarbeitungsprozeß, sondern als Medium für weitgehende von persönlichen Grundbedürfnissen dominierte Assoziations- und Gefühlsreaktionen. Natürlich stellen diese Assoziationen nicht „das Musikerleben“ dar, doch zeigt sich in der persönlichen Verarbeitung so wie in einer Projektion auf eine Leinwand auch ein jeweils anderer subjektiver Umgang mit der dargebotenen Musik, der wenigstens annäherungsweise Schlüsse auf die subjektiven Determinanten des Bedeutungserlebnisses beim Musikhören zuläßt.

Die angeführten Fallstudien deuten jedenfalls darauf hin, daß Musikerleben psychologisch nicht als passiver Rezeptionsvorgang, sondern als aktives Darleben der eigenen Wirklichkeit verstanden werden muß, in das je nach dem Grad und der subjektiven Spielart des Ausdrucksvermögens auch vegetative Reaktionen sowie mimische und gestische Äußerungen eingebunden werden. Das Musikerleben stellt also keine isolierte Persönlichkeitskomponente dar, sondern ist eingebettet in einen Gesamtkonnex von Ausdrucksfähigkeiten und Eindrucksempfindlichkeiten, der im Sinne des von Victor von Weisäcker beschriebenen „*Gestaltkreises von Merken und Wirken*“ den subjektiven Umgang der Person mit der Wirklichkeit bestimmt.

Dementsprechend sind es nicht nur die Inhalte der freien Assoziationen, die Hinweise auf ein tieferes Verständnis dessen geben, was hier auf personaler Ebene an Erlebnisprozessen vor sich geht. Was das Erleben dominiert, sind zunächst meist vorinhaltliche, synästhetische und durch Inhalte nur metaphorisch darstellbare Erlebnisstrukturen; und was an subjektiver Gestaltung miteingeht, äußert sich meist ebenfalls nicht vorrangig in Inhalten, sondern im subjektiven Darstellungsstil.

Um zu demonstrieren, was damit gemeint ist, sei der Assoziationsstil des zuletzt dargestellten Fallbeispiels mit zwei inhaltlich verwandten, jedoch stilistisch völlig anders gelagerten Protokollen verglichen. Wie schon erwähnt, schildert die zuletzt beschriebene Versuchsperson auf ihrer Wanderung immer wieder farbige, detailliert ausgeführte Naturbilder, die zwar vom Wechsel der musikalischen Eindrücke beeinflußt werden, jedoch harmonisch in die Rahmenerzählung eingefügt werden.

Eine andere Probandin schildert zwar ebenso intensiv und detailliert ihre Eindrücke, nimmt aber jeden Wechsel des musikalischen Eindrucks zum Anlaß für einen vollständigen Wechsel der assoziativen Szenerie, wirft nur skizzenhaft Begriffe und Wörter hin und wechselt sofort zur nächsten Szene.

Eine dritte Versuchsperson schließlich weist insofern große Parallelen zur erstgenannten auf, als sie ebenfalls zur gesamten Musik eine Wanderung schildert, allerdings völlig ins Skurrile verzerrt: sie schildert die Geschichte einer Frau, die ihren in der Wüste von Gangstern erschossenen Mann begräbt, dann durch die Wüste irrt, Halluzinationen bekommt (Geräuschpassage), zusammenbricht und schließlich, im Repräsentteil des Stücks, langsam wieder im Spital zu sich kommt.

Nimmt man zur Beschreibung des subjektiven Darstellungsstils dieser Assoziationen die Sprache der Malerei zu Hilfe, so handelt es sich im ersten Fall um ein liebevoll ausgeführtes Aquarell mit vielen Details und starker motivischer Dynamik, im zweiten Fall um eine Serie von skizzenhaften Federzeich-

nungen, in denen das Wesentliche in hastigen Strichen hingeworfen wurde, und im letzten Fall um eine Karikatur oder um eine Zeichnung aus einem Kinderbuch. In den Inhalten und sogar im äußeren Aufbau der Assoziationen mag hier manches parallel gehen, aber das Genre ist ein jeweils völlig anderes, und in der Wahl des Genre zeigt sich deutlich ein subjektiver Zug, der sich auch in den anderen Ausdrucksparametern wiederfindet.

Es ist letztlich natürlich nicht beweisbar, wohl aber als plausibel anzunehmen, daß die hier sichtbar gewordenen Persönlichkeitsdeterminanten nicht nur den Darstellungsstil, sondern auch den Wahrnehmungsstil und damit das subjektive Musikerleben bestimmen. Die psychologische Erforschung des Musikerlebens ist mangels einer direkten Zugriffsmöglichkeit auf solche indirekte Methoden der Erfassung von Erlebnisprozessen angewiesen. Auch wenn es nicht möglich ist, mit diesen Methoden das Musikerleben schlechthin zu erfassen, so zeigt sich doch in derartigen Experimenten sehr deutlich die Dynamik des subjektiven Umgangs mit Musik. Die Kenntnis dieser Dynamik und die Kenntnis jener persönlichkeitsgeschichtlichen und persönlichkeitsdynamischen Faktoren, die diesen subjektiven Umgang mit Musik beeinflussen, ist aber eine entscheidende Voraussetzung für die therapeutische und pädagogische Anwendung von Musik.

Ich darf also zusammenfassen und noch einige Überlegungen zu diesem Anwendungsbereich musikpsychologischer Erkenntnisse anfügen:

Die wissenschaftliche Erfassung des Musikerlebens steht vor dem prinzipiellen Problem, daß das Erleben von Musik durch einfache Reiz-Reaktions-Schemata nicht erfaßbar ist, da auf der Ebene der dargebotenen Musik nicht exakt eingegrenzt werden kann, was tatsächlich als Reiz wirkt, und da auf der Seite des erlebenden Subjekts nur Erlebniskorrelate physiologischer oder psychologischer Natur beobachtet werden können, die nur indirekte Schlüsse auf den Erlebnisprozeß selbst zulassen.

Die bisher in der Literatur dominierenden Einzelbefunde haben aus verschiedenen Gründen nur begrenzte Aussagekraft. Zunächst ist über das Verhältnis von individuellen und überindividuellen Reaktionsmechanismen beim Musikerleben noch zu wenig bekannt, als daß man die Generalisierbarkeit von Einzelbefunden abschätzen könnte. Vieles spricht dafür, daß auch das Ausmaß, in dem das individuelle Musikerleben persönlichen, archetypisch-kollektiven oder kulturell erlernten Leitlinien folgt, wiederum individuell verschieden ist. Zweitens liegt bereits in der Wahl des methodischen Zugangs insofern eine Einschränkung der Aussagekraft der Ergebnisse, als verschiedene Erfassungsmethoden immer nur einen Teilaspekt des Musik-

erlebens erfassen und über das Verhältnis dieser Teilaspekte zueinander nur unzureichende Beobachtungen vorliegen.

Die hier referierten Beobachtungen verfolgten den Zweck, erste Anhaltspunkte über das Zusammenspiel individueller und überindividueller Reaktionsmuster in den subjektiven Erlebnisreaktionen zu erhalten. Sie verfolgten weiters die Absicht, Zusammenhänge zwischen verschiedenen methodischen Zugangswegen zum Musikerleben herzustellen und nach Parametern zu suchen, deren Beobachtung sich für ein tiefergreifendes psychologisches Verständnis subjektiver Erlebnisreaktionen beim Musikhören als sinnvoll und notwendig erweisen könnte.

Den theoretischen Hintergrund bildete dabei die Annahme, daß das Erleben von Musik ein Erleben von Bedeutungen im Sinne der wahrnehmungstheoretischen Überlegungen Jakob von Uexkülls darstellt, und daß das Wahrnehmen von Bedeutungen gestaltbildende Prozesse voraussetzt, in denen in vorerst noch unbekanntem Ausmaß subjektive und intersubjektive Gestaltungsprozesse wirksam sind.

Die folgenden Punkte fassen nicht nur die erzielten experimentellen Ergebnisse zusammen, sondern erlauben auch einen Hinweis darauf, inwieweit sich der vorgegebene theoretische Ansatz in der experimentellen Musikpsychologie als fruchtbar erweist.

1. Musikerleben als personaler Gestaltungsprozeß ist nicht neutrale Abbildung oder neutrale Verarbeitung akustischer Ereignisse, sondern gelebte Selbstverwirklichung, Erlebnis von Bedeutungen, deren Bedeutsamkeit sowohl von überindividuell gleichartig ausgeprägten Wahrnehmungsmechanismen und der Struktur des musikalischen Reizes wie auch vom persönlichen Hintergrund und von den situationalen Aspekten abhängig ist. Sowohl die vegetativen Reaktionen als auch die assoziative Verarbeitung der Musik werden aber in erheblich stärkerem Maße durch die individuelle Reaktionsdynamik gesteuert als durch überindividuell gleichartige „Wirkungen“ der dargebotenen Musik.

2. Die Gestaltbildungsprozesse des Musikerlebens sind weder auf bestimmte Sinnesmodalitäten noch auf bestimmte Inhalte und Ausdrucksbereiche eingengt. Im interindividuellen Vergleich zeigen sich deutliche Strukturbildungen, die unabhängig von der subjektiv gefärbten Ausformung charakteristische strukturelle Übereinstimmungen zeigen und im Sinne des Gestaltbegriffes übertragbar sind.

3. Musikalische Erlebnisse sind nicht isolierte, eigengesetzliche kognitive Prozesse, sondern Erlebnisprozesse, in denen im Sinne des Gestaltkreises von Wirken und Merken (Weizsäcker) Ausdruckshaltungen und Eindrucks-

empfindlichkeiten einander bedingen. Sie stehen daher in einem psychologischen Zusammenhang mit dem gesamten übrigen Ausdrucksrepertoire der erlebenden Persönlichkeit und werden erst durch die ganzheitliche Betrachtung im Rahmen dieser Ausdrucksrepertoires und der dahinterstehenden Persönlichkeitsdynamik in ihrer subjektiven Bedeutung verständlich.

4. Die Beobachtung isolierter Ausdrucksparameter, seien es vegetative Vorgänge oder psychische Leistungen, liefert Resultate, die nur bedingt interindividuell vergleichbar sind, da das Ausmaß, in dem ein derartiger Parameter in die Darstellung des musikalischen Erlebens involviert ist, selbst eine Funktion der individuellen Reaktionsdynamik darstellt. In diesem Zusammenhang darf angenommen werden, daß im Einzelfall allenfalls an Hand psychologischer Korrelate eine bessere Beurteilung der situationalen Bedeutung vegetativer Reaktionen zum Musikerleben möglich ist, daß aber umgekehrt die Kenntnis der vegetativen Begleiterscheinungen zum Verständnis der zugrundeliegenden psychischen Prozesse kaum Wesentliches beiträgt oder zumindest in keinem sinnvollen Verhältnis zum methodischen Aufwand steht.

5. Psychologische Methoden zur Erforschung des Musikerlebens gehen am eigentlichen Phänomen vorbei, wenn sie sich rein auf die Erfassung von Inhalten oder auf die Zuordnung von Begriffen zu musikalischen Ereignissen beschränken. Sie erfassen in diesem Fall weder das objektiv Bedeutsame des musikalischen Ereignisses, weil dieses überwiegend vorinhaltlich erfaßt wird, noch das subjektive Bedeutungserlebnis, weil Inhalte und Begriffe nur Darstellungsmittel sehr komplizierter Erlebnisprozesse sind. Eine Analyse des subjektiven Musikerlebens muß daher die hinter diesen Darstellungen stehende Persönlichkeitsdynamik erfassen, die sich oft stärker in stilistischen Merkmalen äußert als in isolierten Inhalten. Überdies sind verbal gleiche Inhalte nicht selten bei verschiedenen Personen unterschiedlich zu interpretieren.

6. Die vorliegenden Ergebnisse sprechen eindeutig gegen die Möglichkeit, in der Musiktherapie bestimmte Musikformen bestimmten Indikationen zuzuordnen bzw. Musikstücke wie pharmazeutische Präparate gegen bestimmte Symptome oder zur Erreichung bestimmter Wirkungen zu verordnen. Ein derartiger therapeutischer Ansatz verkennt die Personalität musikalischen Erlebens und übersieht genau jenen therapeutischen Einsatzbereich, in dem die Musiktherapie wegen der beschränkten Verfügbarkeit anderer Methoden entscheidende Hilfestellungen bieten könnte, nämlich die Auseinandersetzung mit der eigenen Motivationsdynamik durch das Medium des Musikerlebens.

7. Musiktherapie rückt damit in die methodische Nähe psychoanalytischer Heilverfahren. Während die derzeitige musiktherapeutische Praxis vorwiegend an den stimulierenden und sozialintegrativen Wirkungen des aktiven Musizierens orientiert ist, ist der Einsatz von Musik als Medium der Selbsterfahrung im Sinne einer psychoanalytischen Vorgangsweise theoretisch und praktisch kaum entwickelt. Gerade diese Einsatzmöglichkeit erscheint aber auf Grund der vorliegenden Befunde, insbesondere der Einzelfallstudien, sehr naheliegend. Unabhängig davon erfordert der gezielte Einsatz von Musik in jedem Falle eine Analyse der subjektiven Determinanten des Musikerlebens, wenn man einigermaßen abschätzbare therapeutische Wirkungen erzielen will.

8. Mit der letzteren Feststellung ist auch ausgedrückt, was aus den referierten Experimenten für die musikpädagogischen Anwendungsbereiche abzuleiten ist. Neben den vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten zur Schulung der verschiedensten kognitiven und emotionellen Anlagen kann Musik und bewußtes Musikerleben Medium der Selbsterfahrung sein und damit eine wichtige pädagogische Funktion erfüllen, die allerdings bestimmte Lernprozesse ebenso voraussetzt wie die Erkenntnis, daß Musikerleben persönliches Erleben und nicht Konsumation von Reizen mit einer bestimmten objektiven Wirkung ist. Damit möchte ich zugleich den Ball wieder an Sie zurückspielen: es ist zweifellos eine wichtige und auch reizvolle Aufgabe, im musikpädagogischen Forschungsbereich neue Wege und Methoden zu finden, Musikerleben als Medium der persönlichen Selbstfindung beim einzelnen konkreten Menschen anzuregen und Hilfestellungen für diesen Erkenntnisprozeß anzubieten. Die Musikpädagogik hat hier noch ein weites Aufgabefeld vor sich.

### *Summary*

*Experimental music-psychology tries to discover correlations between listening to a certain kind of music and certain psychic or vegetative reactions. But these correlations cannot reflect how music really is experienced. The author tries to demonstrate theoretical and methodical problems connected with this fact by discussing some methodical approaches to the experience of music and by reflecting upon the balance between subjective and objective components of individual reactions.*

*The reported results of the author's experiments reveal clearly that individual experience of music is much more determined by subjective psychic*

*and vegetative dynamics of reaction than by general reaction patterns attached to a certain musical stimulus. Furthermore, there are some interesting connexions between the subjective way of experiencing music and the individual repertory of expression as well as the subjective structure of needs and the individual history of the listening person.*

*The author concludes that a psychological theory cannot grasp the phenomenon of subjective experience of music by simple stimulus-response-patterns only. On the contrary, the experience of music has to be interpreted as an experience of "meaningful patterns" ("Bedeutungen") in the sense of Jakob von Uexküll's theoretical considerations in the field of perception psychology. In the sense of this considerations, experience of music should not be considered a passive and receptive process, but an individual process of Gestalt-forming, which is determined by personality, and in which the individual is reflected. Such considerations result in interesting dispositions for (In individual-orientated application of music in the field of psychodiagnostics, psychotherapeutics and music-pedagogy.*

#### *Anmerkung*

- 1 Allesch, Chr.: Untersuchungen zum Einfluß von Musik auf Puls- und Atmungsfrequenz; Z. f. Klin. Psychol. Psychother. 29 (1981), Heft 4. Allesch, Ch.: Musikerleben als personaler Gestaltungsprozeß; erscheint in der Neuauflage des Buches *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*, hrsg. v. G. Harrer, G. Fischer-Verlag.

Dr. Christian G. Allesch  
Kleingmainergasse 25 A  
A-5020 Salzburg

## *Diskussionsbericht*

Hurte fragt, ob der Referent unter Ausdruck Aussage versteht.

A.: Ausdruck ist ein menschliches Verhalten, in dem eine Information enthalten ist. Es besitzt Signalcharakter, und diese Signale können sehr geeignet sein, bestimmte Emotionen auszulösen.

Hurte: Es gibt überindividuelle Gemeinsamkeiten zum Beispiel bei der Zuordnung bewegter Bilder zur Musik.

Pütz: Ein Fehler der Musikpädagogik liegt in der Annahme von Gemeinsamkeiten. Das Interessante sind die Differenzen.

Klausmeier weist auf Unterschiede der Sinnesorgane Auge und Ohr hin.

A.: Es sind auch deutliche interindividuelle Übereinstimmungen nachweisbar. Im Verhältnis vom Reiz zum Individuum gibt es kollektive Leitlinien

Klüppelholz: Bei den Assoziationen wird die Herkunft nicht präzise benannt. Man wird zwischen gesellschaftlicher und natürlicher Herkunft unterscheiden müssen.

A.: Das sei ein wechselseitiger Prozeß, bei dem man nicht angeben könne, welcher Faktor die Henne, welcher das Ei sei. Es sei schwierig, experimentelle Designs zu entwickeln, die hier Klarheit bringen könnten. Hinweis auf Jungs Archetypen.

Kraemer: Statt physiologischer müßte man psychologische Kurven zeigen (Legt Folien auf.) Die Verläufe auf der Skala interessant—langweilig bestätigen die physiologischen Messungen, sind aber differenzierter.

Clemens: Ausdruck ist keine invariante Größe. Aufgabe von Pädagogen bestehe darin, Klischees aufzuarbeiten.

A.: Wie die Mittelwerte aller Pulsmessungen zeigen, ist die individuelle Varianz wesentlich größer als die Differenz unter den Versuchspersonen. Im Fall der Atmung ist das wieder anders.

Zudem lasse sich mit Harrer eine Präponderanz der Individuen hinsichtlich ihrer spezifischen Reaktionsweise feststellen.

Ein Zusammenhang zwischen Geschlecht und physiologischen Reaktionen bestehe nicht.

Hörmann weist auf Rohrachers Differenzierung und Definition von Eindruck und Ausdruck hin.

Schmidt-Atzert hält es für wichtig, die Unterscheidung von Interpretation und Erleben der Musik zu präzisieren. Zwischen Eindruck und Ausdruck gebe es eine sehr wesentliche Unterscheidung, wie sich an Wut und Angst exempli-

fizieren lasse. Auch er halte psychologische Analysen auf der verbalen Ebene für aussagekräftiger als physiologische Messungen.

Schmitt/Ludwigsburg: Der Faktor der Sinnhaftigkeit der Musik wird zu wenig beachtet.

Flath: Anknüpfend beim individuellen Ausdruck: ist dieser nicht weiter relativierbar bei Messungen zu verschiedenen Zeiten? Wenn man allgemeine Gestimmtheit in die Dateninterpretation einbezieht, wird man mehr Gemeinsamkeiten feststellen.

A.: Es gibt so etwas wie eine physiologische Handschrift (Harrer). Assoziationen bleiben bei Wiederholungsversuchen relativ konstant, bis in Einzelheiten der Beschreibung. Es ist nicht berechtigt, einem physikalischen Gebilde Ausdruck anzuhängen. Wie schon von Uexküll beschrieben hat, existieren Dinge in unserer Wahrnehmung als potentielle Bedeutungsträger. Ausdruck ist das, was sich im Subjekt abspielt.

Günter Kleinen