

Musik — Kommunikation oder Geste?*

KLAUS-ERNST BEHNE

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

1. Das Problem

Die unbestrittene Tatsache, daß Musik etwas ausdrücken, einen bestimmten Eindruck hervorrufen, dem Hörer ein Gefühl vermitteln, vielleicht sogar Affekte in ihm entstehen läßt, kurz, ihn emotional ansprechen kann, steht in merkwürdigem Gegensatz zu dem fast vollständigen Fehlen einer Theorie des musikalischen Ausdrucks in der Musikpsychologie. Ältere Schriften wie die von Hausegger¹, Müller-Freienfels² und Huber³ besitzen beachtlichen heuristischen Wert, sind aber von einer in sich geschlossenen, empirisch gesicherten Theorie weit entfernt. Neuere, vor allem englischsprachige Monographien zur (empirischen) Musikpsychologie (Lundin, Farnsworth) enthalten nichts oder nur Unverbindliches zum Thema, und dort, wo es anregend wird⁴, fehlt häufig die empirische Basis. Müßte eine Erklärung (nicht nur Beschreibung) des musikalischen Ausdrucks und seiner Wirkungen nicht zentrales Anliegen der Musikpsychologie sein?

Eine der wichtigsten experimentellen Studien zum musikalischen Ausdruck von G. Kleinen⁵ macht ein zweifaches Dilemma aller diesbezüglichen Forschung deutlich:

- 1.. Parameter der musikalischen Struktur lassen sich bis zu einem gewissen Grade quantifizieren und zum jeweils bewirkten Eindruck in Beziehung setzen. Die beobachteten Zusammenhänge sind aber in der Regel nur mäßig ausgeprägt, wobei unklar bleibt, ob die musikalische Struktur nur unzureichend quantifiziert wurde, oder ob anderes den musikalischen Ausdruck bestimmen könnten.
- 2.. Während G. Kleinen (S. 120) zu dem Fazit gelangt, daß der „*musikalische Ausdruck (subjektiv) mit großer Einheitlichkeit bestimmt*“ wird (einer Auffassung, die alle Arbeiten der Hamburger Schule prägte), entlarvt E. „lost gerade diese Einheitlichkeit als methodisches Artefakt.“⁶

Nun ist die Ein- oder Vieldeutigkeit des musikalischen Ausdrucks vor allem eine Funktion der experimentellen Situation. Bei homogenen Hörergruppen wird man eher eine relative Einmütigkeit des Urteils beobachten als bei heterogenen Gruppen, wie z. B. in der Filmmusikuntersuchung der Gießener Projektgruppe.⁷ Wer seine Vpn um einen freien Erlebnisbericht bittet, wird

äußerst divergierende Ausdrucksaspekte eines Stückes erfahren, während z. B. etwa die Vorgabe von nur zwei Urteilkategorien (traurig — fröhlich) und die geschickte Auswahl entsprechender Musikbeispiele mit Sicherheit zu einem eindeutigen Ergebnis führen wird.

Ist musikalischer Ausdruck nun eher ein- oder vieldeutig und wieweit ist dies durch seine Struktur bestimmt? Der folgende Gedankengang versucht eine Antwort auf diese Fragen zu skizzieren.

2. *Musik als Mitteilung?*

Einer der populärsten Begriffe der Musikpädagogik und Musiktherapie der Siebziger Jahre ist der der musikalischen Kommunikation. Vor allem auf die Musikpädagogik hat dieser Terminus so anregend gewirkt, daß man glaubte, zu neuen didaktischen Ufern aufbrechen zu können, Lernziele und Studiengänge umbenannte und auch Zeitschriften sich im Titel mit dem schönen Etikett zierte. Die beiden vielleicht wichtigsten musiktherapeutischen deutschsprachigen Autoren, Schwabe⁸ und Willms⁹, setzen sich besonders ausführlich mit diesem Begriff auseinander und sehen gerade in diesem Aspekt der Musik die Möglichkeit, therapeutisch wirksam zu werden. Dies leuchtet ein, denn bei sehr vielen psychischen Erkrankungen ist es gerade die Fähigkeit der Kommunikation mit anderen, die dem Patienten subjektiv gestört erscheint oder auch tatsächlich gestört ist. Ähnlich scheint es manchem Musiklehrer zu gehen: er spürt, daß die Kommunikation zum Schüler gestört ist— und glaubt, durch die Hervorhebung gerade dieses Aspekts der Musik die alte Beziehung wieder herzustellen.

Der Begriff der Kommunikation im engeren Sinne verliert viel von seinem progressiven Flair, wenn man ihn zunächst ganz schlicht mit Mitteilung übersetzt. Mitgeteilt werden z. B. Aussagen über Sachen (Der Ball ist rot), über Gefühlszustände (Ich bin glücklich, daß Du mir den roten Ball schenkst), über vermutete Gesetzmäßigkeiten (Rot ist eine anregende Farbe) oder über Wünsche (Ich wünsche mir einen roten Ball). Es fällt schwer, sich diese Mitteilungen in oder durch Musik vorzustellen. Was macht es dann aber so faszinierend, Musik als Kommunikation zu verstehen?

Es waren vor allem die Schriften H.-P. Reineckes, die in dieser Richtung meinungsbildend wirkten, und dessen wichtigste Argumente im folgenden diskutiert werden sollen. Für eine Abkehr von der sogenannten klassischen Musikpsychologie nennt Reinecke 4 Gründe:

1. „ ‚Musik‘ ist nicht ‚Objekt‘ der Betrachtung oder Reproduktion, also ein

invariantes ‚Gebilde‘, das zu durchschauen, zu verstehen oder ‚nachzuvollziehen‘ ist, sondern bildet eine Klasse von spezifischen Verhaltensformen.“¹⁰ Daran ist richtig, daß man sich beim Verstehen von Musik nicht auf das akustische Ereignis beschränken, sondern alle Verhaltensweisen berücksichtigen sollte, die in irgendeiner Form mit dem musikalischen Ereignis in Beziehung stehen, wenngleich Musik natürlich kein Verhalten ist. Andererseits ist Musik allerdings sehr wohl ein weitgehend invariantes Gebilde, das viele zu durchschauen, zu verstehen trachten, nur muß dies nicht die einzige Zugangsform zur Musik sein. Die Erforschung musikalischer Verhaltensweisen, um Musik zu verstehen, ist gerade die Eigenart der Musikpsychologie, während die Psychologie menschliche Verhaltensweisen untersucht, um den Menschen zu verstehen.

2. *„Musikalisches Verhalten hat die Form der Interaktion, die zwischen Individuen oder Gruppen stattfindet, indem sie wechselseitig kommunikativ in Verbindung treten.“* Das klingt überzeugend, aber wenn nicht die Mitteilung, sondern die wechselseitige Mitteilung das wesentliche Merkmal ist, warum spricht man dann nicht von Musik und Interaktion statt von Musik und Kommunikation? Ob und wo musikalische Interaktion stattfindet, soll weiter unten überprüft werden.
3. *„Musikalische Kommunikation ähnelt insofern verbalsprachlicher Kommunikation, als die kommunikativen Elemente als ‚Töne‘, ‚Klänge‘, ‚Rhythmen‘, ‚Melodien‘ u.s.w. Zeichencharakter besitzen oder bekommen, für deren Verwendung Regeln bestehen oder entwickelt werden.“* Dies ist eine utopische Vorstellung, die durch die Geschichte der jüngeren Musikpsychologie eigentlich schon überholt ist. Daß es jemals gelingen könnte, die Bedeutung einfacher musikalischer Zeichen (Töne, Klänge, Rhythmen) zu entschlüsseln, glaubt heute kaum noch jemand.¹¹ Die häufig zitierten Beispiele für musikalische Zeichen (Posthornmotiv, Leitmotiv, die Musik aus dem letzten Urlaub etc.) sind willkürliche Assoziationen. Eine Musik, die nur aus bedeutungseindeutigen Zeichen bestünde, würde vermutlich Langeweile hervorrufen. Man könnte die Eigenart der Musik sicherlich besser treffen, wenn man ihre Elemente gerade als weitgehend uneindeutige oder wenig eindeutige Zeichen interpretierte. Daß die musikalischen Elemente durch Regeln verknüpft werden, ist offensichtlich: man lernt sie z. T. in der Musiktheorie, man spürt sie bei einem falschen Ton in einem stilistisch vertrauten Musikstück. Aber auch diese Regeln sind nicht eindeutig, sondern nur ungefähre Übergangswahrscheinlichkeiten, und wer sie streng befolgt, schreibt zudem bestenfalls mittelmäßige, wenn nicht langweilige Musik, nur wer sie verletzt oder umgeht, kann

den Hörer reizen. Viele Regeln der Sprache benutzen 3-6-jährige Kinder; bereits unbewußt richtig, 10-14-Jährige lernen sie bewußt formal. Die Regeln der Musik ahnen viele Menschen, aber eine formalisierte Syntax gibt es bis heute nicht und kann es wohl auch nicht geben. Daraus ergibt sich auch Zweifel an der vierten Feststellung Reineckes:

4. *"Musik kann — so gesehen — als Sprache in einem erweiterten Sinn interpretiert werden. Der Unterschied zur verbalen Sprache besteht vor allem darin, daß jene hauptsächlich zum Ziel hat, irgendeine Handlung hervorzurufen, zu ändern oder jemand zur Unterlassung einer Handlung zu bewegen:"* Wenn Musik Sprache im erweiterten Sinne wäre, so müßte sie mehr leisten als diese; sie leistet jedoch nicht mehr, sondern anderes, weil sie nur ein sprachähnliches Phänomen ist. Der Unterschied zwischen Musik und Sprache betrifft auch nicht nur den Handlungsaspekt, sondern auch die oben genannten Mitteilungsinhalte. P. Faltin, der in Fragen der Semiotik kompetenteste Musikwissenschaftler, kommt zu dem Schluß daß Musik nur auf sich selbst verweisen und deshalb auch nichts mitteilen könne, es sei denn sich selbst.¹² Soweit würde ich nicht gehen, denn wie wäre es dann zu erklären, daß ein Hörer sagt, die Musik sei traurig, bzw., sie mache ihn traurig. Musik beinhaltet häufig auch Ausdrucksinhalte, die von den meisten Menschen relativ eindeutig verstanden werden. Aber dieser Ausdrucksinhalt ist nicht Gegenstand einer Mitteilung, denn weder will der Komponist dem Hörer mitteilen, daß er traurig sei, auch nicht der Interpret, noch wollen beide dem Hörer vorschreiben, daß er traurig werden solle. Der Ausdrucksgehalt von Musik ist lediglich ein *Angebot* an den Hörer, diesen zu verstehen und bei entsprechender Einstellung auch darauf zu reagieren, d. h. sich in eine entsprechende Stimmung versetzen zu lassen. Kaum ein Hörer wird so naiv sein, anzunehmen, daß Beethoven oder ein BAT 2 b—Musiker hinter dem zweiten Pult ihm etwas Neues mitteilen wollte. Sie könnten ihm besten falls etwas über das Wesen der Trauer mitteilen, aber das ist für ihn i. A. nichts Neues. Dennoch fühlt der Hörer sich angesprochen! Dies ist das Entscheidende: es wird nichts mitgeteilt, was der Hörer nicht schon kennen würde, und trotzdem fühlt er sich angesprochen.

3. *Musik als Interaktion?*

Kommunikation wird aber auch häufig im Sinne von Interaktion verwendet, eine Situation ist kommunikativ, wenn Information in mehreren Richtungen

fließt, wenn Partner durch Informationsaustausch aufeinander reagieren. Nun ist es aber für unsere Musikkultur geradezu typisch, daß der Informationsfluß einseitiger ist: vom Komponisten zum Interpreten und von diesem zum Hörer. Zwar kann es bei lebenden Komponisten auch einen Informationsfluß in die andere Richtung geben, er ist aber selten und untypisch. Die Institutionen sind so eingerichtet, daß Reaktionen auf die Leistungen von Komponisten und Interpreten nur auf bestimmten, formalisierten Kanälen möglich sind. Der Musiker und die Hörer betreten die Konzertsäle in der Regel durch verschiedene Türen, und der Komponist ist sozial so stark herausgehoben, daß zwischen ihm und dem Hörer nur selten ein Gespräch beginnt. Diese Sprachlosigkeit wird z. T. durch die Musikkritik kompensiert, aber das Ganze wird man wohl kaum als eine Interaktion beschreiben können. Und selbst wenn der Hörer zum Komponisten geht und ihm sein Miß- oder Gefallen benennt oder beschreibt, so ist auch dies noch keine musikalische Interaktion, denn warum antwortet er ihm nicht musikalisch? Musikalische Interaktion kann doch nur bedeuten, daß zwei oder mehrere Personen instrumental oder vokal aufeinander reagieren und dieses Reagieren durch möglichst wenig Regeln (wie z. B. im Jazz) festgelegt ist. Das aber ist die freie Improvisation, die in unserer Kultur seltenste musikalische Ausdrucksform! Nur hier kann es musikalische Interaktion geben, manchmal auch musikalische Mitteilungen.

Wenn ich mich an meine eigene Erfahrung im Bereich der freien Improvisation erinnere, so besteht die musikalische Interaktion vor allem aus folgendem: man hört Motive des Partners und antwortet wiederholend, variierend oder kontrastierend, man nimmt den Erregungszustand, Lust-/Unlustzustand oder den Gefühlszustand des Partners wahr und antwortet auch hier, wiederholend, variierend oder kontrastierend, in dem Sinne, daß man die Befindlichkeit des Partners akzeptiert, sie verändern oder ihr widersprechen will. Dies ist sicherlich Interaktion, aber häufig eine ohne spezifisch neue Inhalte, denn die Aktivations- und Gefühlszustände kennt man, auch die Verlaufsmuster, entscheidend ist nur, daß man sich etwas mitteilt. Wenn zwei sich mit musikalischen Mitteln heftig streiten, so werden sie sich hinterher mit Worten wohl nicht weiter streiten, sondern im Gegenteil über die Gelungenheit dieses Streits sehr zufrieden sein. Der Streit ist also nur ein symbolischer! So wie beim Musikerleben zwischen Schein- und Ernstgefühlen unterschieden werden muß, unterscheidet sich die musikalische Interaktion von der echten als eine symbolische. Der Wert einer solchen symbolischen musikalischen Interaktion ist vor allem darin zu sehen, daß soziale Verhaltensweisen eingeübt werden können, die die Wirklichkeit versagt oder tabuisiert.

Es gibt aber noch eine andere Form der musikalischen Interaktion, nämlich innerhalb der Musik. Die Sprachähnlichkeit von Musik kann vor allem bei polyphoner Musik für den Hörer zu der Deutung führen, daß die verschiedenen Stimmen miteinander sprächen, sich streiten, sich schmeicheln, sich versöhnen. Der Hörer kann das Gefühl haben, einem symbolischen Gespräch ohne konkrete Inhalte zuzuhören, an dem er vielleicht sogar jederzeit teilnehmen könnte. Die Teilnahme an einem solchen symbolischen Gespräch könnte ihm die Möglichkeit geben, rhetorische Gesten durchzuleben, die er normalerweise im Alltag vermeidet. Dadurch, daß Stimmen miteinander agieren, kann der Hörer das Gefühl haben, er wäre potentiell Mithandelnder.

Musikalische Interaktion findet schließlich auch innerhalb einer Gruppe von Musizierenden statt. Der Zuschauer erlebt voller Faszination und Spannung, wie z. B. die Mitglieder eines Streichquartetts rhythmisch und agogisch aufeinander reagieren, wie sie sich dynamisch aufeinander einstimmen. Aber der Zuhörer ist außerhalb dieser Gruppe, er erlebt nur, wie andere miteinander agieren.

Die Vorstellung, Musik sei Kommunikation, also Mitteilung und Interaktion, läßt sich bei genauerer Betrachtung nicht aufrecht erhalten, oder ist — was die Interaktion betrifft — auf wenige und z. T. untypische Ausnahmefälle beschränkt. Der Reiz des Musikerlebens scheint vielmehr darin zu bestehen, daß nichts Eindeutiges mitgeteilt wird, keine echte Interaktion (mit Konsequenzen) stattfindet, sondern das Gefühl von etwas Mitgeteiltem, die Erinnerung an menschliche Interaktion entsteht; Musik ist „Als-ob-Kommunikation“!

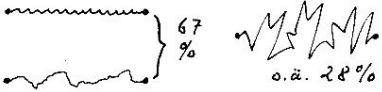
4. Musik als Geste?

„Gestische Musik“ ist eine gängige, aber wenig hinterfragte Metapher. Gesten im engeren Sinn sind Körperbewegungen; von kulturell vereinbarten Gesten, sogenannten Enblemen (z. B. Vogelzeigen) abgesehen, ist ihre Bedeutung nicht immer eindeutig und ergibt sich häufig erst aus dem Kontext.¹³ Auf den ersten Blick ist nicht einzusehen, was z. B. Gesten der Hände mit musikalischem Ausdruck zu tun haben sollten. Im übertragenen Sinn gibt es den Begriff der „sprachlichen Geste“; ein sinnfreies Wort (Efo) läßt sich hinsichtlich Intensität, Sprachmelodik und Sprachrhythmik so aussprechen, daß bestimmte Emotionen, aber keine anderen Informationen (!), mit relativer Eindeutigkeit mitgeteilt werden können.¹⁴ Für sprachliche Gesten liegt die

Analogie zur Musik auf der Hand, da wir die gesprochene Sprache u. a. mit musikalischen Parametern (Melodik, Intensität, Tempo, Rhythmus) beschreiben. Daß dieses „gestische Verstehen“ nicht auf Sprache und Musik beschränkt ist, soll durch Beobachtungen und Experimente verdeutlicht werden. Als ich die 18 Teilnehmer eines studentischen Seminars bat, jeweils zwei Punkte so miteinander zu verbinden, daß sie ein bestimmtes Gefühl darstellten, erhielt ich für die einzelnen Gefühle erstaunlich ähnliche Linien. Abb. 1 zeigt die häufigsten Linientypen mit prozentualer Angabe ihres Auftretens. Was veranlaßte die Studenten, eine so frei gestellte Aufgabe so einheitlich zu lösen? Liegt es nicht nahe, die einzelnen Linientypen unmittelbar in Melodietypen umzusetzen? In systematischer Form wurde das gleiche Phänomen u. a. bereits von Lundholm, Scheerer & Lyons sowie Peters & Merrifield¹⁵ untersucht, allerdings noch freier formuliert, „irgendeine Linie“ ohne Begrenzungspunkte zu zeichnen, wobei sich auch hier überzufällige Ähnlichkeiten zwischen den Linien gleicher Ausdrucksintention ergaben. Eine nachträgliche Analyse des graphischen Materials ergab bei Peters & Merrifield die Wirksamkeit folgender formaler Parameter: Richtung (aufwärts, abwärts, horizontal), Form (eckig, kurvilinear, wellig, gerade) und Intensität (stark, mittel, schwach). Die Analogie zu melodischen Gestalten ist offenkundig, aber auch weitere formale Kriterien wie „einfach-komplex“, „regelmäßig-unregelmäßig“ und „geschlossen-offen“, die von Scheerer & Lyons aus entsprechenden Linien analysiert wurden, sind zugleich musikalisch beschreibende Eigenschaften.

Den einfachsten und vielleicht genialsten Weg in der Emotionsforschung ist M. Clynes gegangen.¹⁶ Er bat seine Vpn, sieben Gefühle (Zorn, Haß, Kummer, Liebe, Sex, Freude, Ehrfurcht) und einen Zustand der Gefühlsleere durch das Drücken einer Taste „auszudrücken“. Ein angeschlossener Kleincomputer errechnet jeweils für 2-sec-Intervalle separat den Druck in der horizontalen und vertikalen Richtung. Wenn eine Vpn jedes Gefühl 50mal ausdrückt, so erhält man nach entsprechender Mittelwertberechnung für jedes Gefühl einen charakteristischen Fingerausdruck, die sogenannten Sentogramme (Abb. 2). Die obere Linie verdeutlicht jeweils den Fingerdruck in der vertikalen, die untere in der horizontalen Richtung. Das Verblüffende an diesen Sentogrammen ist ihre ungewöhnlich große Konstanz, sowohl intra- als auch interindividuell, ja sogar interkulturell. Abb. 3 zeigt die vertikale Komponente der „Liebe“- und „Ärger“-Sentogramme für 4 verschiedene Kulturkreise: Mexiko, Japan, USA und Bali. Clynes hat diese und andere Befunde zu einer sehr weitreichenden Emotionstheorie (unter besonderer Berücksichtigung des musikalischen Ausdrucks) entwickelt, die

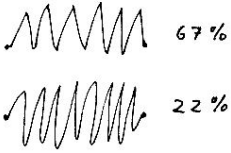
ANGST



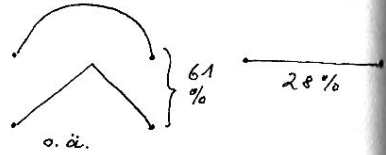
ERNST



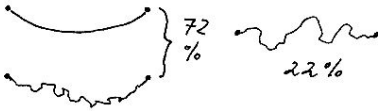
WUT



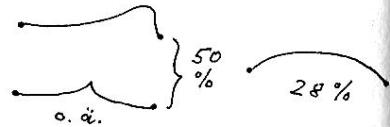
STOLZ



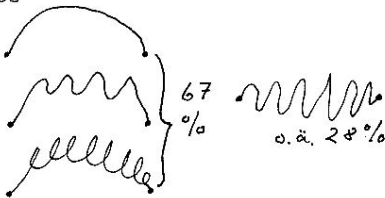
TRAUER



ERSTAUNEN



FREUDE



TRIUMPH

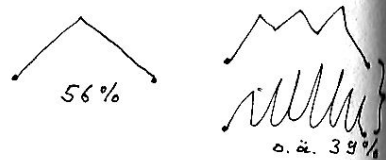


Abb. 1: Häufigste Linientypen, die von 18 Musikstudenten zum Ausdruck bestimmter Gefühle gewählt wurden.

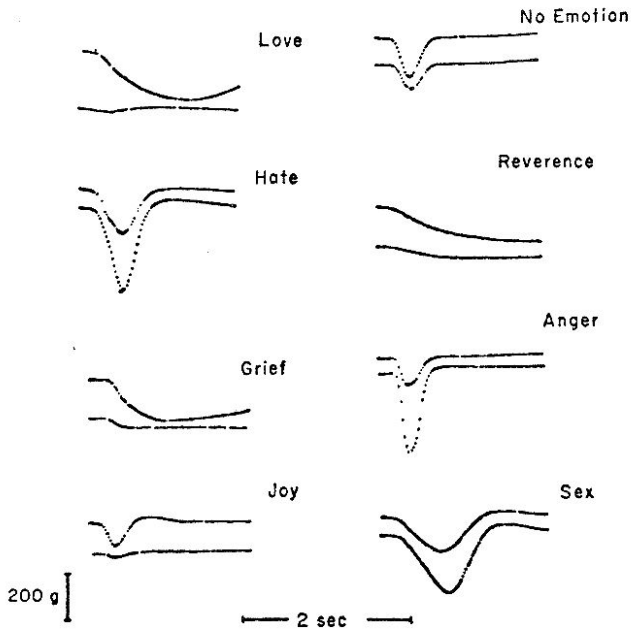


Abb. 2: Vertikale und horizontale Komponente von 8 Sentogrammen (nach Clynes 1980)

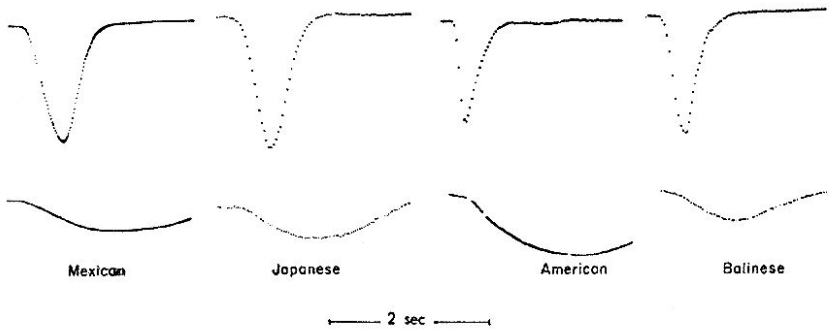


Abb. 3: Die Sentogramme „Ärger“ (oben) und „Liebe“ in 4 verschiedenen Kulturkreisen (nach Clynes 1980)

hier nicht weiter erörtert werden soll. Skepsis ist jedoch gegenüber Clynes Behauptung geboten, die Unterschiedlichkeit der Sentogramme beruhe auf genetisch fixierten biologischen Programmen. Gäbe es in unserem Nervensystem ein solches Programm für „Freude“ oder „Trauer“, so gäbe es auch ein optimales „Freude“- oder „Trauer“-Sentogramm und konsequenterweise auch eine beste „Freude“- oder „Trauer“-Musik. Eine solche „beste Musik“ hätte es irgendwann einmal im Laufe der Musikgeschichte geben müssen.

Dem Ausdruck einfacher Linien und den Sentogrammen ist etwas gemeinsam, das ganz offensichtlich auch für den musikalischen Bereich gilt. Wenn normale Menschen (also keine Künstler!) in jeweils definierten (ungewohnten!) Randbedingungen (Linien zwischen zwei Punkten, Tastendruck) bestimmte Gefühle mit relativer Konstanz und Eindeutigkeit ausdrücken und wohl auch verstehen können, so kann man daraus schließen, daß dieses „Wissen“ um Gefühle bei verschiedenen Menschen zumindest ähnlich ist, und daß die meisten Menschen die Fähigkeit besitzen, einem solchen abstrakten „Wissen“ von Gefühlsstrukturen jeweils sinnliche Form zu geben. Der Unterschied zwischen einem Künstler und einer Vpn besteht vor allem darin, daß in den genannten Experimenten die Randbedingungen jeweils die gleichen sind, während sich ein Künstler bei jedem Werk neue Randbedingungen schafft. Deshalb ist der Ausdruck der Linien und Sentogramme relativ konstant (und wird bald langweilig), während jedes Kunstwerk eine neue Interpretation unseres „Wissens“ um bestimmte Gefühle ist. Dieses „Wissen“ sei vorläufig mit dem Arbeitsbegriff „gestus“ bezeichnet, da es mit großer Wahrscheinlichkeit u.a. auch die- nonverbale Botschaft von Handbewegungen, Sprachmelodik und -rhythmus prägt. Musik ist keine Geste, aber sie wird deshalb gern als solche bezeichnet, weil beider Ausdrucksgehalt aus der gleichen Quelle (dem gestus) gespeist wird. Das unleugbare Phänomen des gestischen Verstehens erklärt, warum viele Menschen, die glauben, von Musik (im musikkundlichen Sinne) nichts zu verstehen, ihren Ausdruck durchaus erfassen können.

5. Erste Thesen zu einer Theorie des musikalischen Ausdrucks

These 1: Musikalischer Ausdruck ist negativ bestimmt.

Aus der Tatsache, daß der musikalische Ausdruck nicht eindeutig ist, darf nicht der Fehlschluß gezogen werden, er sei vieldeutig. Ein Musikstück, dem häufig der Ausdruck A oder B zugeschrieben wird, ist nicht durch „A und/

oder B" bestimmt, sondern dadurch, daß der Ausdruck C oder D intersubjektiv nicht zu diesem Stück gehört. Ob ein Einzelner diesem Musikstück den Ausdruck A oder B zuordnet, hängt vom Kontext und seiner Biographie ab. Wenn eine Gruppe von Hörern einem Musikbeispiel einen bestimmten Ausdruck zuordnen soll, so werden oft sehr verwandte Ausdrucksinhalte gewählt, z. B. fröhlich, übermütig, ausgelassen, aber kaum jemand wird das gleiche Beispiel als klagend oder sorgenvoll einstufen. Der Ausdruck dieses Beispiels ist also dadurch bestimmt, was es alles nicht sein kann.

These 2: Das individuelle Ausdruckserlebnis wird auf vier Ebenen bestimmt, auf der vegetativen, gestischen, kontextuellen und assoziativen Ebene.

Vor dem Hintergrund der berühmten Studie von Schachter & Singer¹⁷ lassen sich Experimente über musikinduzierte Aktivierungsniveaus¹⁸ in der Regel so deuten, daß diese Erregung weitgehend, aber nicht vollständig unspezifisch ist. Dennoch ist das Tempo als vermutlich wirksamstes Kovariat der psychischen Aktivierung das erste und wichtigste Bestimmungsstück des musikalischen Ausdrucks.¹⁹ Durch das Tempo ist zunächst einmal bestimmt, daß der Ausdruck eines Stückes als traurig, zärtlich, zufrieden, ängstlich oder bekümmert, aber kaum als übermütig oder ausgelassen erlebt wird. Dies ist die vegetative Bestimmungsebene des musikalischen Ausdrucks. Dadurch, daß kein Gefühl in allen denkbaren Erregungsstufen auftreten kann, sind durch ein bestimmtes Tempo jeweils bestimmte Ausdrucksinhalte ausgeschlossen. Dies entspricht etwa der Position E. Hanslicks, der auf die Frage, was denn die Musik von den Gefühlen darstellen könne, wenn nicht deren Inhalt, antwortete: „*Nur das Dynamische derselben. Sie vermag die Bewegung eines psychischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden. Bewegung ist aber nur eine Eigenschaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieses selbst.*“²⁰

Welche der langsamen, mittelschnellen oder schnellen Affekte dann empfunden werden, hängt von einem interpretativen Akt auf der gestischen Ebene ab: bei einem schnellen Stück wird der Hörer sich z. B. — unbewußt — fragen, wie ein stolzer, freudiger, triumphierender Mensch spricht, sich hält und bewegt und wie weit zu dieser Sprache, Haltung und Bewegung Analoges in der Musik zu beobachten ist, d. h. er überprüft, wie weit der (aus Sprache und Körperbewegungen abgeleitete) gestus einzelner Gefühle zu der jeweiligen musikalischen Manifestation paßt. In dem Maße, wie ein Mensch gelernt hat, den emotionalen Zustand eines Gegenübers aus dessen sprachlichen und motorischen Gesten abzuleiten, in dem Maße wird er auch in der Lage

sein, etwas diesen Gesten Analoges in die Musik hineinzuprojezieren, es dort wiederzufinden, es als diesen oder jenen Ausdruck zu interpretieren. Durch die gestische Interpretation des zunächst vegetativ bestimmten musikalischen Ausdrucks wird dessen Bedeutung also ein zweites Mal begrenzt, Stets aber bleibt noch ein gewisser Bedeutungsspielraum vorhanden, z. B. jener der verschiedenen Formen der Freude.

Der verbliebene Bedeutungsspielraum wird häufig auf der kontextuellen und assoziativen Ebene weiter eingeschränkt. Durch den Kontext einer Opernhandlung, eines mehrsätzigen Werkes oder einer Werküberschrift wird ein bestimmter Ausdrucksinhalt häufig so stark suggeriert, daß beim Hörer das Gefühl einer ausgeprägten Eindeutigkeit und deshalb auch der Eindruck einer gelungenen Komposition entstehen kann. Ein solches Gefühl einer eindeutigen Beziehung zwischen Musik und außermusikalischem Inhalt entsteht auch durch assoziative Verknüpfung, entweder aus der individuellen Biographie resultierend oder durch massenmediale Hörgewohnheiten (Film-musik) geprägt. Abb. 4 verdeutlicht die z. T. hierarchische Struktur der vier Ausdrucksebenen und gibt zugleich die Möglichkeit, bestimmte „Ausdrucksfehler“ zu systematisieren. Aus dem Universum aller denkbaren Gefühle scheiden bestimmte Deutungen bereits auf der vegetativen Ebene aus, weitere werden auf der gestischen Ebene unwahrscheinlich. Am häufigsten sind vermutlich die Deutungen 3, 4, und 5, daß also nur oder überwiegend vegetative und gestische Information wirksam ist (3) oder aber daß diese sich durch Assoziationen (4) oder den Kontext (5) weiter herauskristallisieren. Daß eine Deutung den vegetativen Rahmen sprengt (1), ist wohl recht unwahrscheinlich. Wenn eine Deutung sich nicht im gestisch abgesteckten (wohl aber im vegetativen) Rahmen bewegt, so kann dies mehrere Ursachen haben: entweder enthält die Musik keine gestische Information oder der Hörer ist für diese nicht sensibel (2), entweder sind die Assoziationen so stark, daß sie die gestische Information unterdrücken (6), oder — seltener — ist der Kontext so stark, daß er zu einer dem gestus der Musik widersprechenden Deutung verführt (7). Es wäre zu überprüfen, wieweit die partielle Hierarchie dieses Schemas auch den Prozeß der Ausdrucksinterpretation widerspiegelt. Ein erster Hinweis auf die Struktur dieses Interpretationsprozesses läßt sich einer der ganz wenigen Untersuchungen entnehmen, die sich mit der Frage beschäftigen, wie zwingend die emotionale Befindlichkeit eines Menschen durch Musik geändert werden kann. In einer 1970 von L. Shatin berichteten Untersuchung¹ wurden mehrere Musiksequenzen benutzt, deren Ausdrucksgehalt vom Anfang bis zum Ende sich jeweils auf einer der folgenden Dimensionen ändern sollte: von traurig bis heiter, von ruhelos bis gelas-

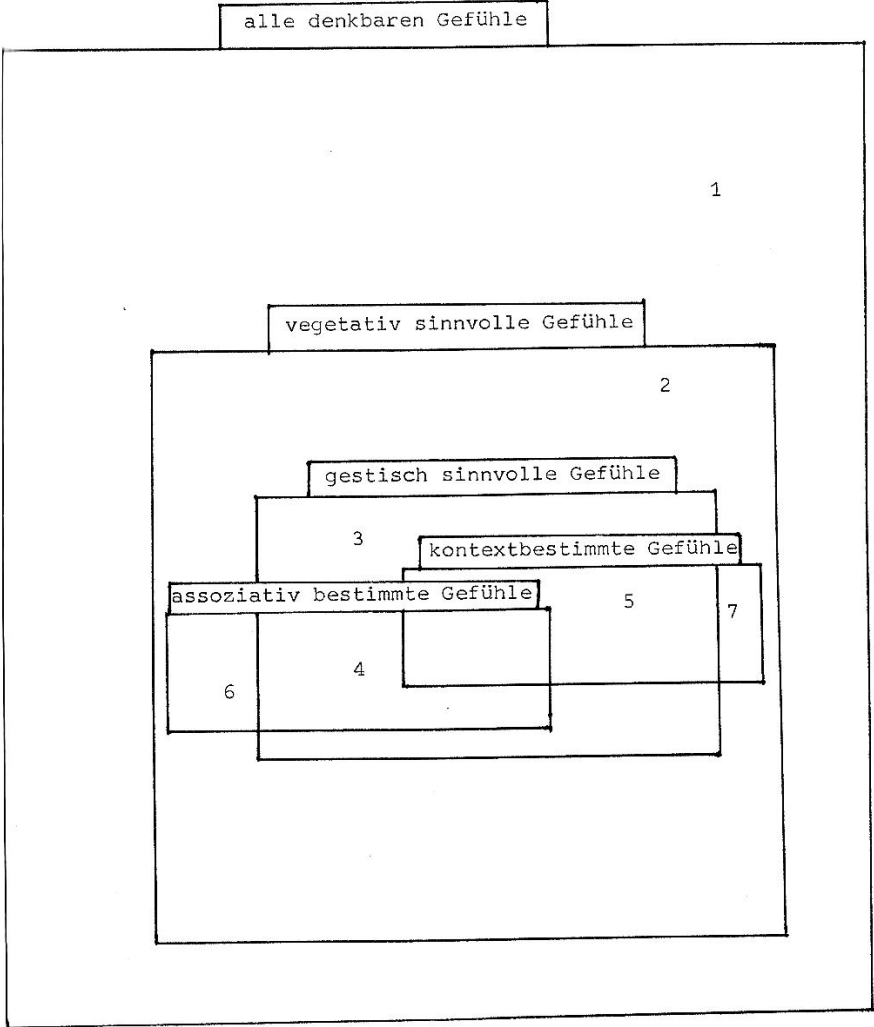


Abb. 4: Die 4 Ebenen des Ausdruckserlebnis

sen, von gelangweilt bis aktiv und von aktiv bis majestätisch. Die Dauer der einzelnen, zusammengeschnittenen Sequenzen von ursprünglich 22-24 Minuten wurde auf 8 Minuten gekürzt. 76 zwanzigjährigen Studenten wurden diese vier Musiksequenzen vorgespielt, mit der Bitte um Angabe, auf welcher der vier Dimensionen sich ihr emotionaler Zustand verändert habe, oder ob nichts Entsprechendes eingetreten sei. Die Ergebnisse (Abb. 5) zeigen recht eindeutig, daß die Mehrheit der Vpn bei jeder der vier Sequenzen die beabsichtigte

Vectored stimulus music selections

<i>Reported mood changes</i>	sad to gay	restless to serene	bored to active	active to majestic
sad to gay	36	1	17	7
restless to serene	4	66	0	1
bored to active	24	1	46	4
active to majestic	6	4	3	49
none of the above	6	4	10	15

Abb. 5: Daten aus der Befindlichkeitsuntersuchung von L. Shatin (1970)

Gefühlsänderung auch tatsächlich erlebte. Am ausgeprägtesten erfolgte eine Befindlichkeitsänderung auf der wertfreien Aktivitätsdimension, d. h., auf der vegetativen Ebene, am zweitbesten gelingt sie bei den beiden „gemischten“ Aktivitätsskalen, bei denen der Ruhepol positiv (majestic) oder negativ (bored) eingefärbt ist. Am schwierigsten scheint die tatsächliche Stimmungsaufhellung zu sein, die von nicht wenigen auch als Erlösung vom Zustand der Langeweile empfunden wird. Die tatsächliche Stimmungsaufhellung ist aber nur denkbar, wenn die Musik auch auf der gestischen Ebene erlebt worden ist. Jene 24 Vpn, die auf die „sad-gay“-Musik mit der Erlebnisbeschreibung „bored-active“ reagierten, werden diese Musik wohl mehrheitlich nur auf der vegetativen Ebene gehört haben. Die befindlichkeitsändernde Wirkung von Musik scheint auf der vegetativen Ebene also grundsätzlich zwingender und ausgeprägter zu sein, während der Einfluß des musikalisierten Gestus entweder weniger eindeutig ist, oder aber der Hörer sich diesem Einfluß eher entziehen kann.

Die unterschiedlich vermutete Eindeutigkeit vegetativer und gestischer

Inhalte ließ sich anhand einer eigenen früheren Untersuchung aufzeigen.²² Für je 10 Musikbeispiele aus den drei Tempobereichen „langsam“, „mittelschnell“, „schnell“ wurden jeweils die Varianzen für die Skalen „langsam-schnell“ und „heiter-ernst“ gemittelt und miteinander verglichen. Im mittelschnellen ($M(s^2)$. 1,008, bzw. 1,562) und im schnellen Bereich ($M(s^2)$ = 0,887, bzw. 1,541) wurde der Tempoeindruck auf dem 1 %-Niveau signifikant eindeutiger beurteilt als der affektive Ausdruck. Die Unterschiede der gemittelten Varianzen im langsamen Bereich ($M(s^2)$ = 1,20, bzw. 1,352) waren dagegen nicht signifikant. Im langsamen Tempobereich wird vermutlich gleichzeitig zweierlei wirksam: zum einen wird wegen der zunehmenden Größe der metrischen Einheiten der Tempoeindruck weniger eindeutig und zum anderen der affektive Ausdruck eindeutiger, weil melodische Gestalten im langsamen Tempo besser beachtet werden."

These 3: Durch Musik induzierte Gefühle lassen sich in drei Klassen einteilen, Formalgefühle, Beziehungsgefühle und Inhaltsgefühle.

Zu den Formalgefühlen gehören die Gefühle des Langsamen und Schnellen, der Erregung und Beruhigung, der Beschleunigung und Verzögerung, der Spannung und Lösung. Beziehungsgefühle entstehen durch den subjektiven Eindruck einer symbolischen sozialen Beziehung zu einem oder mehreren fiktiven Partnern, d. h., wenn Musik anspricht, wenn der Hörer sich als Teilnehmer eines fiktiven Gespräches ohne konkretisierte Inhalte fühlt. Inhaltsgefühle schließlich sind Gefühle der Trauer und Freude, der Wut und des Mitleids, ob sich einer entsetzt oder bekümmert, zärtlich oder übermütig fühlt. Das Formalgefühl — auf der vegetativen Ebene — steckt die Grenzen dafür ab, welche Inhalts- bzw. Beziehungsgefühle möglich sind. Beziehungsgefühle können durch Musik mit ausgeprägten Sprachgesten entstehen, wenn zugleich gefühlsspezifische gestische Information kaum vorhanden ist. Die Existenz von Beziehungsgefühlen würde z. B. erklären, warum Musiktherapie bei Autismus so erfolgreich sein kann. Welche der drei Gefühlsklassen im Hörer angesprochen werden, hängt weitgehend von dessen Intention und Hörerfahrung ab, er kann auf allen drei Ebenen hören und erleben, aber auch nur auf einzelnen. Dabei ist höchstens die Einschränkung zu machen, daß Formalgefühle sich dem Hörer noch am zwingendsten mitteilen, während Inhalts- und Beziehungsgefühle Eigenaktivität des Hörers erfordern.

Wo und wie lernen wir ein Verstehen dieser drei Gefühlsklassen?

— Formalgefühl: Die beruhigende und anregende Wirkung vor allem von Tempo und Lautstärke scheint dem Menschen weitgehend angeboren zu sein.

Das Ausmaß dieser Wirkung kann aber durch Einstellung und Lernen individuell modifiziert werden. Das Empfinden für Formalgefühle durch motorische Erfahrungen, speziell durch Tanz, modifiziert, differenziert und verfeinert werden.

— Beziehungsgefühle: Die Sensibilisierung hierfür wird sowohl von der Häufigkeit als auch vom Bedürfnis nach sozialen Kontakten abhängen. Je bewußter ein Individuum soziale Kontakte erlebt, desto genauere subtilere Kenntnis wird er von körperlichen und sprachlichen Interaktionsformen haben.

— Inhaltsgefühle: In dem Maße, wie ein Mensch lernt, den Gefühlszustand anderer an der Mimik, den sprachlichen und körperlichen Gesten zu erkennen und den Verlaufsprozeß dieser Gefühle auch an sich selbst zu beobachten, entwickelt sich ein „Wissen“ (gestus) um diese Gefühle, und er wird in der Lage sein, diesen Gefühlen analoge Abbildungen in der Musik zu verstehen. Die Formalgefühle wurden deshalb bisher am ausführlichsten und methodisch befriedigendsten untersucht, weil die entsprechenden Parameter (Dynamik, Tempo, Form) sich am besten operationalisieren lassen, so u. a. bei P. Faltin²⁴ und in den „New Experimental Aesthetics“²⁵; den Beziehungsgefühlen wurde bisher so gut wie keine Aufmerksamkeit geschenkt.

These 4: Das musikalische Ausdruckserlebnis ist ein Interpretationserlebnis

Musikalischer Ausdruck ist in aller Regel mehrdeutig, wird aber vom Individuum als etwas für ihn Eindeutiges erlebt! Deshalb erschien die Vorstellung von einer, Kommunikation durch Musik so einleuchtend. Musik ist einer Schablone vergleichbar, die dem Hörer grundsätzlich einen gewissen Interpretationsspielraum gibt, der beim Einzelnen auf verschiedenen Ebenen zu verschiedenen Gefühlsklassen, zu verschiedenen Inhalten führt. Die Informationsästhetik²⁶, die „New Experimental Aesthetics“, sowie verwandte Forschungsrichtungen²⁷ können recht gut den Einfluß kollativer Variablen auf das ästhetische Urteil begründen, sie können aber nicht erklären, weshalb es immer wieder so genußvoll sein kann, sehr vertraute Musik zu hören. Für diesen Genuß sehe ich zwei Ursachen: Zum einen gestattet Musik das Erleben von Scheingefühlen, sowohl das Erleben von Furcht ohne Konsequenzen als auch das Erleben von Freude ohne Anlaß. Zum anderen kann Musik eine geistige Aktivität ermöglichen (den Interpretationsprozeß), die aus dem Alltag sonst kaum vertraut und unabhängig von den jeweils erlebten Inhalten, per se lustvoll ist.

Summary

It is shown that music can be no genuine means of communication in its original sense (leaving some rare and untypical exceptions aside), and that therefore all attempts at explaining how music is experienced by theories of communication or linguistics must fail. If not taken too literally, the concept of „Geste" (gesture) is far better suited to make the process of experiencing music understandable. An experiment by the author (subjects were asked to draw lines to express feelings) and studies by M. Clynes are used to illustrate the idea of a "gestisches Verstehen" (gestural understanding). 4 hypotheses are introduced which are partly founded on empirical results and which could form a possible base for a theory of musical expression: 1. Musical expression can only be defined in the negative. 2. Musical expression is experienced individually at four levels, at a vegetative, a gestural, a contextual and an associative level. Referring to the theory of emotions by Schachter empirical evidence for the existence of these four levels is given. 3. Feelings induced by music can be classified in feelings of movement, of involvement and emotional content. 4. Experiencing musical expression is a process of interpretation.

Anmerkungen

- * Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um theoretische Vorüberlegungen zu dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Forschungsprojekt „Musikalisch-mimisches Ausdrucksverständnis bei 5- bis 10-jährigen Kindern".
- 1 F. v. Hausegger: Musik als Ausdruck, Wien 1887.
- 2 R. Müller-Freienfels: Psychologie der Musik, Berlin 1936.
- 3 K. Huber: Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive — eine experimentalphysikalische Untersuchung, Leipzig 1923.
- 4 S. K. Langer: Philosophie auf neuen Wegen, Frankfurt/M. 1965.
- 5 G. Kleinen: Experimentelle Studien zum musikalischen Ausdruck, Hamburg 1968.
- 6 E. Jost: Über den Fetischcharakter des Mittelwerts. Methodische Probleme der experimentellen Musikpsychologie, in: Forschung i. d. Musikerziehung 1974, Mainz 1974, 95-105.
- 7 Projektgruppe Filmmusik-Musikwissenschaft Universität Gießen: Zum

- Wirkungszusammenhang von Film und Musik, in : Forschung i. d. Musik-
erziehung 1979, Mainz 1979, 131-160.
- 8 Chr. Schwabe: Methodik der Musiktherapie und deren theoretische
Grundlagen, Leipzig 1978.
 - 9 H. Willms: Musiktherapie bei psychotischen Erkrankungen, Stuttgart
1975.
 - 10 H.-P. Reinecke: Kommunikative Musikpsychologie, in: G. Harrer (Hrsg.),
Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie, Stuttgart 1975,
S.99-111.
 - 11 R. Schneider: Semiotik der Musik, München 1980.
 - 12 P. Faltin: Widersprüche bei der Interpretation des Kunstwerks als Zei-
chen, in: Intern. Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 3,
1972, 2, 199-215; ders.: Die Bedeutung von Musik als Ergebnis sozio-
kultureller Prozesse, in: Musikforschung 26, 1973, 4, 435-444.
 - 13 P. Ekman/W. V. Friesen : Handbewegungen, in: K. R. Scherer/H. G. Wall-
bott : Nonverbale Kommunikation — Forschungsberichte zum Interak-
tionsverhalten, Weinheim 1979, 108-123.
 - 14 J. Bortz: Physikalisch-akustische Korrelate der verbalen Kommunikation,
unveröff. Ms. 1967.
 - 15 H. Lundholm: The affective tone of lines: Experimental researches, in:
Psychol. Rev. 28, 1921, 43-60; M. Scheerer/J. Lyons: Line drawings and
matching responses to words, in: Journ. of Personality 25, 1957, 251—
273; G. A. Peters/P. R. Merrifield: Graphic representation of emotional
feelings, in: Journ. of Clinical Psychol. 14, 1958, 375-378.
 - 16 M. Ulynes: Sentic — The Touch of Emotions, New York 1977; ders.:
The Communication of Emotion — Theory of Sentic, in: R. Plutchik/
H. Kelleruran (Eds.), Emotion-Theory, Research, and Experience, Vol. 1,
Theories of Emotion, New York 1980, 271-301.
 - 17 S. Schachter/J. E. Singer: Cognitive, social and physiological determinants
of emotional state, in: Psychol. Rev. 1962, 69, 379-399.
 - 18 S. u. a. die Untersuchungen von G. Harrer in: G. Harrer, a.a.O.
 - 19 Die in diesem Band berichteten Ergebnisse von Chr. Allesch widersprechen
dieser Behauptung keineswegs. Die von ihm verwendete Musik von Pink
Floyd variiert über einen Zeitraum von 25 Minuten hinsichtlich des Tem-
pos lediglich etwa zwischen MM 60 und MM 65. Wenn aber diejenige
Variable, die aus der Literatur als die vegetativ wirksamste bekannt ist,
weitgehend konstant gehalten wird, so darf es nicht überraschen, daß die
Unterschiede im Pulsverhalten der Vpn größer sind als die Gemeinsamkei-
ten. S. u. a.: B. Schmidt: Experimentelle Untersuchungen über emotionale

- Wirkungen verschiedener Tempi bei rhythmisch betonter Musik, Vordipl. Psychol. Würzburg 1963; K.-E. Behne: Der Einfluß des Tempos auf die Beurteilung von Musik, Köln 1972; H. Gembris: Psychovegetative Aspekte des Musikhörens, in: Z. f. MP, 4, 1977, 59-65.
- 20 E. Hanslick : Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Leipzig 1854, S. 16.
 - 21 L. Shatin: Alteration of mood via music: A study of the vectoring effect, in: Journ. of Psychol. 1970, 75, 81-86.
 - 22 K.-E. Behne: Der Einfluß des Tempos...
 - 23 H. de la Motte-Haber: über einige Beziehungen zwischen Rhythmus und Tempo, in: Musikforschung 20, 1967;281-284.
 - 24 P. Faltin: Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimental-psychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax, Wiesbaden 1979.
 - 25 D. E. Berlyne (Ed.): Studies in the New Experimental Aesthetics, Washington 1974.
 - 26 H. Werbik : Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik, Mainz 1971.
 - 27 V. J. Konecni: Determinants of Aesthetic Preference and Effects of Exposure to Aesthetic Stimuli: Social, Emotional, and Cognitive Factors, in: Progress in Experimental Personality Research, Vol. 9, 1979, 149-197.

Prof. Dr. Klaus-Ernst Behne
Meisenweg 7
Schloß Ricklingen
D-3008 Garbsen 5

Diskussionsbericht

Die *Erläuterung des Gestusbegriffs* fand bei den Teilnehmern lebhaftes Interesse, das zu einer Reihe anregender und differenzierender Diskussionsbeiträge führte. So wurde ergänzend zu den Ausführungen des Ref. u. a. an eine Idee Hauseggers (1887) erinnert, wonach aus jenen emotionalen Lautäußerungen oder „Vokalisieren“, die auch schon bei höheren Primaten beobachtbar sind, sich wohl ebenso musikalische Äußerungen am ehesten verstehen lassen (de la Motte-Haber). Den Erlebnismechanismen von „Gestus“ und „Vokalise“ könne Musik sich aber ebenso verschließen (Behne), und Ligeti sei, wenn auch von anderen (Birkner) bezweifelt, ein Beispiel hierfür (Ehrenforth). Dennoch finde sich ein ständig wachsender Anteil gestischen Ausdrucksverhaltens in der Musik, wenn diese großräumig in ihrer historischen Entwicklung von den Ursprüngen (Singen und Körperbewegung) über die Tanzmusik des ausgehenden Mittelalters (reine Instrumentalmusik) bis hin zu Barock und Klassik gesehen wird (Klausmeier). Schließlich wurde in diesem Zusammenhang an Gustav Becking erinnert, dessen Arbeit zum musikalischen Rhythmus (1928) sich ebenfalls, wenn auch zunächst noch weniger differenziert, auf das Thema Gestus und Musik bezieht (Brömse).

Zu These 1 ergänzte der Ref. aufgrund einiger Fragen und Bedenken (Böckle, de la Motte-Haber): In den verschiedenen Kulturen gebe es zweifellos einen großen Bestand ähnlicher oder gleicher Erfahrungen und Lernprozesse, die von allen ähnlich- oder gleich gelernt werden. Interkulturelle Übereinstimmung in der Reaktion auf Musik könne durch solche Lernprozesse begründet sein. Dies zeige sich etwa bei Begriffen wie „Freude“, die sich bei Experimenten als musikalisch verhältnismäßig eindeutig bestimmbar erwiesen haben. Bei anderen Begriffen dagegen, wie etwa „Ekel“, sei der Rahmen der vegetativen oder gestischen Ausdrucksqualitäten besonders groß. Gegenüber Erklärungen, die — in Analogie etwa zu den Assimilationsmustern von Piaget — allzu schnell auf genetische Strukturen rekurrieren, sei er selbst eher skeptisch. Das Ausdrucksverhalten als Erbe der Evolution sei mit Sicherheit genetisch verankert, entsprechende Beweise für das Ausdrucksverstehen gebe es jedoch nicht.

Zu These 2: Hier wurden als Beispiel die Figuren der barocken Affektenlehre angesprochen (Enders). Sie sind nach Auffassung des Ref. nicht von der kontextuellen oder assoziativen Ebene des Ausdruckserlebnisses her bestimmt, sondern von der gestischen, im Rahmen einer sozialen Übereinkunft indes gehen sie über das rein Gestische hinaus.

Zu These 3: Von verschiedener Seite wurde bezweifelt, ob eine begriffliche Trennung dieser Art überhaupt zulässig sei, wo doch in der Wirklichkeit sich die genannten Kategorien untrennbar vermischen. Demgegenüber hob der Ref. die methodische Aufgabe dieser Begriffsbildung hervor: Sie solle auf die inzwischen traditionelle Einseitigkeit der empirischen Arbeiten aufmerksam machen, die sich fast ausschließlich auf Inhaltsgefühle konzentrieren. Beziehungsgefühle dagegen würden zumeist übersehen. Über das bloß Plausible einer solchen Begriffsbestimmung hinaus müsse sich die Typologie natürlich auch empirisch bewähren.

Zu These 4: Kann denn mit Begriffen wie „Freude“ überhaupt etwas Eindeutiges in der Musik benannt werden, 'oder ist das Besondere darin nicht vielmehr ihre „*unspezifische Genauigkeit*“ als das Potential des Nichtsagbaren (Ehrenforth)? Dazu der Ref.: Subjektiv seien viele Hörer der Auffassung: Die Musik sagt mir genau dieses, ich schwimme nicht in meinem Urteil. Empirisch sei dann das Gefühl der subjektiven Eindeutigkeit gegeben.

Die Tatsache, daß in der Diskussion der musikalische Ausdruck stets als subjektiv gemeinter Sinn verstanden wurde, rief einerseits die kontradiktorische Auffassung auf den Plan, Ausdruck hafte gleichermaßen am musikalischen Objekt, und es solle ein Ziel sein, dies ebenso objektiv zu beschreiben wie die Regel Tonika — Dominante (de la Motte-Haber). Andererseits wurde in Erwiderung dazu das Postulat nach einer ganzheitlichen Betrachtungsweise der Subjekt-Objekt-Beziehung erhoben: „ . . . *man kann nicht methodisch getrennt auf der einen Seite das Subjekt betrachten und auf der anderen Seite das Objekt*“ (Klausmeier). Der Ref. argumentierte demgegenüber pragmatisch. Es sei eine Erfahrung (u. a. Huber 1923), daß die zu starke Fixierung auf das musikalische Objekt nicht weiterhilft. Die methodische Prämisse, wonach der musikalische Ausdruck sich nur im Bewußtsein des einzelnen Hörers konstituiert, führe dagegen durch entsprechende Erfahrungen und Erkenntnisse im Subjektbereich allmählich wieder zu einer Annäherung an das musikalische Objekt.

Walter Heimann