

Experimentelle Untersuchungen, Musik und Emotionen betreffend

Zum Verhältnis Musikurteil — Musikerleben

HEINER GEMBRIS

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

Daß man nicht gleich Luftsprünge vor Freude macht, wenn man lustige und lebensfrohe Musik hört, und daß Trauer ausdrückende Musik einen nicht zwangsläufig in tiefe Depression und Traurigkeit versetzen muß, ist eine Tatsache, die jeder aus eigener Erfahrung kennt. Gleichwohl wird man zugeben, daß „traurige“ Musik tatsächlich traurig machen kann, wie auch „ruhige“ Musik beruhigend und „lebhaft“ Musik aktivierend wirken kann. Der Unterschied zwischen dem Ausdruck der Musik und dem aktuellen Erleben des Hörers ist uns mehr oder weniger bewußt, erstaunlicherweise ist er aber von der Musikpsychologie bisher so gut wie nicht untersucht worden.

1.1 Die Fragestellung

Wenn das Musikerleben Gegenstand der Forschung ist, wird in der Regel mit dem Semantischen Differential gearbeitet. Hat ein Proband z. B. das Adjektiv „gefühlvoll“ als „sehr zutreffend“ angekreuzt, heißt das dann, daß die Musik sehr starke Gefühle ausdrückt, die vom Probanden in gleicher Intensität miterlebt werden, oder: der vollkommen unbeteiligte Proband erkennt eine sehr gefühlvolle Musik, oder, als dritte Möglichkeit, der Hörer erlebt sehr intensive Gefühle, ohne daß die Musik solche ausdrückt? „*Was unklar bleibt, da es methodisch nicht erfaßt wird,*“ schreibt S. Schaub (1980, 324), „*ist die Frage, ob der Beurteiler diese Musik lediglich in einem rationalen, kühlen Urteilsakt als ‚beruhigend‘ bzw. ‚erregend‘ einschätzt, oder ob er sich subjektiv tatsächlich auch so fühlt.*“

Um diese Frage soll es in dieser Untersuchung gehen. Da es hier um zweierlei Arten von Gefühl geht, nämlich um das beim Hören tatsächlich erlebte und um das in der Musik erkannte, müssen nach dem Hören eines Musikstückes zwei getrennte Einschätzungen vom Probanden erbeten werden. Dazu wird es notwendig sein, ein geeignetes methodisches Instrumentarium zu entwickeln und in der Praxis auf seine Tauglichkeit hin zu untersuchen. Doch bevor ich eine eigene (Erkundungs-)Studie zu diesem Problem vorstelle, möchte ich kurz auf einige andere Arbeiten verweisen.

1.2 Frühere Untersuchungen

Im Zusammenhang mit unserer Fragestellung liegen meines Wissens keine Untersuchungen aus dem deutschsprachigen Raum vor; einige englischsprachige Publikationen sind offenbar nur wenig bekannt.

Die Überlegung, daß der Hörer nicht notwendigerweise die gleichen Gefühle erlebt, die in der Musik ausgedrückt werden, war für Payne der Ausgangspunkt für eine Reihe von Untersuchungen (1965, 48). Sie unterscheidet zwischen „*ästhetischer Emotion*“ (aesthetic emotion) und „*spezifischer Emotion*“ (specific emotion).¹ Unter „*spezifischer Emotion*“ versteht sie den emotionalen Inhalt der Musik, während „*ästhetische Emotion*“ Gefühlsregungen meint, die — qualitativ verschieden von alltäglichen Gefühlen wie Freude, Furcht, Trauer etc. — rein ästhetischer Natur sind: „*a generalized mood, or a feeling of worthwhileness, inspiration or exaltation*“ (1961, 43). Emotional bewegt, freut sich der Hörer daran, wie in der Musik Gefühle ausgedrückt werden, ohne daß er diese selbst miterlebt. Er erkennt sie zwar, teilt sie aber nicht.

Beide Arten von Emotion stehen in Zusammenhang mit bestimmten Persönlichkeitsmerkmalen: Neurotische Persönlichkeitstypen sind sehr ansprechbar durch romantische Musik. Durch die Musik beeinflußt erleben sie leicht die musikalisch ausgedrückten Gefühle als ihre eigenen. Stabile Persönlichkeitstypen werden weniger leicht durch den spezifischen Gefühlsausdruck der Musik beeinflußt; sie erleben eher einen ästhetischen Genuß im Sinne der „*ästhetischen Emotion*“, ohne die spezifischen Gefühlsinhalte der Musik zu teilen. Dabei bevorzugen sie „*klassische Musik*“, während labile (neurotische) eher zu „*romantischer Musik*“ neigen (Payne, 1961, 49 f.).² Bemerkenswert ist, daß der Einfluß von Persönlichkeitsmerkmalen erst dann sichtbar wird, wenn die emotionalen Reaktionen auf Musik unterschieden werden nach „*spezifischer*“ und „*ästhetischer Emotion*“. Wird diese Differenzierung nicht vorgenommen, kann er nicht beobachtet werden (Payne, 1961, 48 f.).

Die Unterscheidung „*spezifische — ästhetische Emotion*“ wird in späteren Schriften weiter herausgearbeitet und beschrieben (Payne 1965, 1973, 1980). Während in der 1965er Publikation der Zusammenhang zwischen Persönlichkeitsmerkmalen und Musikerleben sowie musikalischem Geschmack noch nachgewiesen wurde, konnten diese Befunde in den jüngeren Arbeiten nicht mehr bestätigt werden (vgl. 1973, 178 f.; 1980, 39 f.).

Swanwick (1973, 1975) verfolgte einen etwas anderen Ansatz als Payne. Er unterscheidet zwischen „*musical cognition*“ und „*aesthetic response*“, wobei „*aesthetic response*“ eine gefühlsmäßige Reaktion ist und sich auf das

aktuelle emotionale Befinden bezieht. „*Musical cognition*“ (auch gleichbedeutend mit „*musical understanding*“ gebraucht) dagegen ist das Erfassen eines musikalischen Sinns, einer musikalischen Bedeutung (vgl. 1973, 7). Später (1975) bringt Swanwick diese beiden Aspekte in Zusammenhang mit den Begriffen „*Objektivität*“ und *Subjektivität*“.

Um diese beiden unterschiedlichen Qualitäten empirisch fassen zu können, bat Swanwick seine Probanden — im Gegensatz zur Konvention —, nicht ein, sondern zwei Urteile auf jeweils einer Dimension des Semantischen Differentials abzugeben. So sollten z. B. zwischen den Polen „ruhig“ und „aufgeregt“ statt des üblichen Kreuzes die beiden Buchstaben „M“ und „L“ eingesetzt werden; das „M“ für die Beurteilung der Musik und das „L“ (listener) für die Wirkung der Musik auf den Zuhörer. Tatsächlich zeigten sich deutliche Unterschiede zwischen der Musikbeurteilung und der Wirkung der Musik.

Auf diese Weise konnte Swanwick z. B. feststellen, daß, wenn die Musik ziemlich vorhersagbar (redundant) war, die Hörer sich eher „*ruhiger*“ und „*flexibler*“ einstuften als die Musik; wenn die musikalischen Ereignisse dagegen weniger vorhersagbar waren, dann erschienen die Hörer „*erregter* und *angespannter*“ (stiff) als die Musik (1975, 22).

In der vorliegenden Arbeit sollen zunächst folgende Hypothesen untersucht werden:

1. Es gibt eine empirisch feststellbare und quantifizierbare Differenz zwischen der Beurteilung des emotionalen Inhaltes eines Musikstückes und dem angegebenen aktuellen emotionalen Erleben.
2. Bei „emotional labilen“ (neurotischen) Personen ist die Differenz zwischen dem in der Musik erkannten emotionalen Gehalt und den aktuellen Gefühlen beim Hören geringer als bei „emotional stabilen“ Personen; es existiert eine negative Korrelation zwischen dieser Differenz und dem Ausmaß an Labilität.

2. Die Methode

2.1 Der Fragebogen

Den theoretischen Vorstellungen entsprechend muß der Fragebogen für jedes Musikbeispiel zwei inhaltlich verschiedene Variablenlisten enthalten: Eine für die Beschreibung der in der Musik erkannten Eigenschaften bzw. Gefühle und eine zweite für deren Wirkung auf das tatsächliche subjektive Erleben.

Grundsätzlich bieten sich hier mehrere Möglichkeiten an: Man könnte z. B. von den Probanden zwei Markierungen eintragen lassen (s. Swanwick, 1973, 1975); Schaub schlägt vor, dem Polaritätsprofil den Satz „*Dieses Musikstück halte ich für . . .*“ bzw. den Satz „*Beim Anhören dieses Musikstückes fühle ich mich . . . voranzustellen*“ (1980, 325). Der Vorschlag Schaub's scheint auf den ersten Blick überzeugender, weil er — für den Probanden inhaltlich eindeutig — zwei separate Einschätzungen verlangt, die auch optisch-räumlich voneinander getrennt sind.

Ich habe mich hier für eine dritte Lösung entschieden : Statt des Semantischen Differentials werden den Probanden für jedes Musikstück zwei unipolare Listen auf getrennten Blättern vorgelegt: die erste enthält 29 Adjektive zur Beurteilung der „*Eigenschaften der Musik*“, die andere besteht aus 24 vollständig ausformulierten Items, wie z. B. „*Diese Musik macht mich traurig/wirkt aufregend auf mich*“ etc., die dazu dienen sollen anzugeben, „*wie diese Musik auf mich wirkt*“. Beide Listen können vierfach abgestuft von „nicht“ bis „sehr zutreffend“ angekreuzt werden. In der Versuchsanleitung wurden die Probanden angewiesen, diese beiden Listen als getrennt voneinander zu betrachten und sie unabhängig voneinander anzukreuzen. Die unipolare Anordnung von Adjektiven wurde u. a. auch deshalb gewählt, weil sie, optisch übersichtlich, einfach zu handhaben ist. In Hinblick darauf, daß die Unterscheidung „*Eigenschaften der Musik*“ und „*wie diese Musik auf mich wirkt*“ sicher für einige Probanden ungewohnt und nicht einfach sein würde³, könnte dies eine Erleichterung sein. Aus diesem Grunde wurden auch die Items vollständig ausformuliert.

Einen Vorteil und Nachteil zugleich der unipolaren Listen kann man darin sehen, daß es möglich ist, auch ambivalente Einschätzungen abzugeben; beispielsweise kann ein Musikstück „etwas traurig“ und gleichzeitig „etwas freudig“ eingeschätzt werden.

Um festzustellen, inwieweit es den Hörern schwerfiel, zwischen „Urteil“ und „Wirkung“ zu unterscheiden, wurden entsprechende Fragen zum Schluß des Fragebogens aufgenommen. „Labilität“ wurde mit Hilfe der Skala N („Emotionale Labilität“) des Freiburger Persönlichkeits-Inventars (FPI) erfaßt. Außerdem wurden Fragen zu musikalischen Präferenzen und zum subjektiven Versuchserlebnis gestellt.

2.2 Die Urteil-Erlebnis-Distanz

Um die Abweichung der emotionalen Reaktionen von den in der Musik erkannten emotionalen Inhalten zu bestimmen, wurden die absoluten Differenzwerte zwischen entsprechenden Urteils- und Erlebnisdimensionen gebildet. Ein Beispiel: Hat jemand der Musik die Eigenschaft „sehr ruhig“ (3) zuerkannt, und gleichzeitig das Item „Diese Musik wirkt nicht beruhigend auf mich“ (0) angekreuzt, so beträgt der Differenzwert $D=3$. Dieser Differenzwert kann Werte zwischen 0 (entspricht völliger Übereinstimmung zwischen Eigenschaften der Musik und dem emotionalen Erleben auf einer Dimension) und 3 (entspricht maximaler Divergenz) annehmen. Diese Differenzwerte auf einer Dimension nenne ich Urteil-Erlebnis-Distanz. Die Urteil-Erlebnis-Distanz kann als abhängige Variable zu anderen, unabhängigen Variablen, z. B. der „emotionalen Labilität“, in Beziehung gesetzt werden.

Sie kann grundsätzlich auf allen interessierenden, inhaltlich sinnvollen Dimensionen gebildet werden. Die Differenzwerte können sowohl über verschiedene Dimensionen bei einem als auch über eine Dimension bei mehreren Musikstücken aufsummiert werden. Allgemein ist die Höhe des Betrages der Urteil-Erlebnis-Distanz ein Index für Reagibilität des einzelnen Hörers auf die Musik; sie gibt Aufschluß darüber, inwieweit der Ausdrucksgehalt der Musik wirklich miterlebt wird oder nicht. Sehr hohe Werte würden auf große Unterschiede zwischen emotionalem Ausdruck der Musik und dem aktuellen Erleben hindeuten, während geringe Werte auf eine geringe Distanz zwischen Urteil und Erleben weisen. Die genaue inhaltliche Bedeutung der Urteil-Erlebnis-Distanz im einzelnen hängt von der Fragestellung und dem angewandten Verfahren zu ihrer Bestimmung ab.⁴

2.3 Die Auswahl der Musikstücke

Da es in dieser Untersuchung u. a. darum gehen soll, ob und inwieweit sich das tatsächliche emotionale Erleben vom musikalischen Inhalt unterscheidet, liegt es nahe, Musikstücke zu wählen, denen schon vom Komponisten her ein bestimmter emotionaler Inhalt zugesprochen wird. Ein zweiter Gesichtspunkt ist der Versuch, Bezug zu nehmen auf Musikstücke, die bereits in anderer musikpsychologischer Literatur vorkommen und von denen bestimmte Wirkungen vorhergesagt oder behauptet werden. Leider wird dies in der musikpsychologischen Literatur meines Wissens überhaupt nicht praktiziert, obgleich es sehr aufschlußreich wäre zu sehen, wie sehr ein und dasselbe Musik-

stück bei verschiedenen Experimentatoren, verschiedenen Versuchsanordnungen, in unterschiedlichen Situationen etc. anders beurteilt, empfunden, bevorzugt oder abgelehnt wird. Folgende Musik wurde schließlich ausgewählt (in Reihenfolge ihrer Darbietung):

1. *J. S. Bach*: Vorspiel zur Kantate Nr. 12 „*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*“
2. *L. v. Beethoven*: Sinfonie Nr. 6 (Pastorale), 1. Satz „*Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande*“
3. *F. Chopin*: Klaviersonate Nr. 2 b-moll, 3. Satz „*Trauermarsch*“
4. *G. Makler*: Sinfonie Nr. 5, 4. Satz (Adagietto)
5. *J. Joplin*: *Me and Bobby McGee*
6. *Pink Floyd*: *Echoes*
7. *Joy Division*: Ein Stück ohne Titel aus der Platte „*Closer*“
8. *Swell Maps*: *Dresden Style*

Mahlers „Adagietto“ und die „Echoes“ von Pink Floyd sollen z. B. spannend wirken; jedenfalls werden sie zur therapeutischen Entspannung empfohlen (Willms 1977, 105, 111). Mahler und Chopin werden bei Payne (1965, 137) den romantischen Komponisten zugerechnet, deren Musik von Menschen mit „*neurotischem*“ Persönlichkeitsbild unmittelbar in ihren Affekten erlebt werden soll. Bach dagegen werde eher von Menschen mit „stabilem“ Persönlichkeitsbild bevorzugt.

2.4 Die Versuchspersonen

Ein Ziel dieser Untersuchung liegt darin herauszufinden, ob und inwieweit Hörer mit unterschiedlicher musikalischer Vorbildung und Erfahrung mit der Unterscheidung Urteil — Erleben in der angebotenen Form etwas anfangen können. So war die Gruppe der 28 Probanden recht bunt zusammengesetzt: Schüler der Oberstufe, Studenten verschiedener Fachrichtungen, berufstätige Erwachsene mit großer musikalischer Vorbildung und ausgesprochene Laien. Aus der Zusammensetzung dieser Gruppe geht hervor, daß aufgrund dieser Erkundungsstudie keine voreiligen Generalisierungen vorgenommen werden dürfen.

2.5 Der Versuchsablauf

Die acht Musikstücke wurden den Probandengruppen — die Gesamtgruppe war in kleinere Gruppen aufgeteilt worden — jeweils zur gleichen Zeit am

späten Nachmittag in einem Seminarraum der TU Berlin hintereinander in einer Sitzung vorgespielt. Der gesamte Versuchsablauf beanspruchte nahezu zwei volle Stunden.

In der experimentellen Praxis werden Musikstücke üblicherweise in zufälliger Reihenfolge dargeboten, weil man hofft, daß sich dadurch Positionseffekte ausgleichen. Dieser Vorteil wird durch einen in meinen Augen schwerwiegenden Nachteil erkauft: Der Hörer wird einem Wechselbad unterschiedlichster Musik ausgesetzt, in welchem dem Beethoven oder dem Mahler die Punkmusik folgt, dann zufällig wieder Bach usw., wobei die Dauer der meist ein- und ausgeblendeten (Bruch-) Stücke mehr oder weniger willkürlich zwischen 50 Sekunden und fünf Minuten schwankt. Dieses Vorgehen dürfte der normalen Lebenspraxis, über die man schließlich durch das Experiment Aufschluß zu gewinnen hofft, wohl kaum entsprechen.⁶ Die Probanden sollten die Möglichkeit haben, sich über eine längere Zeitspanne emotional in die erklingende Musik einzufinden. Das würde durch musikalische Wechselbäder erschwert; darum wurde hier darauf verzichtet und der Nachteil möglicher — aber für unbedeutend gehaltener — Positionseffekte in Kauf genommen.⁶ Außerdem wurden die Stücke vollständig dargeboten, mit Ausnahme des Pink Floyd-Stückes, das wegen seiner Länge nach acht Minuten ausgeblendet wurde. Zuerst wurden, wie oben angegeben, die vier „klassischen“ Musikbeispiele, dann die vier „Pop“-Stücke vorgespielt.

Nach dem Ausfüllen des Fragebogens wurden die Probanden zu einem Gespräch gebeten, welches einerseits dazu diente, die Probanden über den Zweck des Versuchs aufzuklären, in dem andererseits auch noch einmal der gesamte Versuchsablauf, das Versuchserleben, der Bezug zum Musikhören unter „normalen“ Bedingungen u. a. m. thematisiert und diskutiert wurde. Diese Art Nachbefragung mit teils explorativem Charakter erwies sich als außerordentlich informativ und nützlich.

3. Ergebnisse

3.1 Die Differenzierung Urteil-Erleben

73 % der Probanden gaben an, grundsätzlich zwischen Urteil und Erleben unterscheiden zu können, die übrigen 27 % sehen sich nicht dazu in der Lage. Erstaunlich dabei ist, daß diese 27 % zwar angaben, zwischen Urteil und Erleben nicht unterscheiden zu können, praktisch aber anhand der ihnen vorgelegten Skalen diesen Unterschied doch machten. Es wurde

überprüft, ob sich diese beiden Gruppen hinsichtlich der Urteil-Erlebnis-Distanz auf den hier zur Diskussion stehenden Dimensionen, in den Präferenzen, hinsichtlich' des Versuchserlebens sowie anderer Variablen voneinander unterscheiden (Mann-Whitney U-Test, T-Test). Bis auf zwei Ausnahmen (s. Anm. 7) ist dies nicht der Fall. Für die weitere Auswertung können die beiden Gruppen also zusammengefaßt werden.

Dennoch ist die Frage offen, warum ein Teil der Probanden angibt, diese Unterscheidung nicht treffen zu können, und es praktisch doch tut. Denkbar ist, daß Begriffe wie „Urteil“, „Erleben“, „Wirkung“ im Bewußtsein dieser Probanden zu wenig konkret und voneinander abgegrenzt sind, als daß sie klar und präzise zwischen ihnen unterscheiden könnten, während sie, wenn sie konkret angeben sollen: „*Diese Musik ist traurig/diese Musik hat mich traurig gemacht*“ wohl differenzieren können. Übrigens ist die Beantwortung der Frage nach der Unterscheidungsmöglichkeit nach Urteil und Wirkung unabhängig davon, ob jemand ein Instrument spielt, wie lange er täglich Musik hört und ob er während des Hörens anderen Tätigkeiten nachzugehen pflegt oder nicht.

Der Schwierigkeitsgrad der Unterscheidung zwischen Urteil und Erleben ist für die einzelnen Probanden ziemlich unterschiedlich. So meinten etwa 60 % von ihnen, daß ihnen die Unterscheidung „*Eigenschaften der Musik*“ — „*Wirkung auf mich*“ keine (29.6 %) oder nur etwas Schwierigkeiten bereite (29.6 %). „*Ziemlich schwer*“ war das für weitere 37 %, „*sehr schwer*“ für die restlichen 3.6 % der Hörer (die Prozentangaben addieren sich wegen der Rundungsfehler nicht immer auf exakt 100). Der Schwierigkeitsgrad ist ebenfalls unabhängig davon, ob jemand ein Instrument spielt und ob er während des Hörens andere Tätigkeiten ausübt oder nicht.

3.2 Die Beziehung Urteil-Erleben an einigen Beispielen

Für jedes Musikstück wurden die Urteil-Erlebnis-Distanzen (vorläufig erst) auf den Dimensionen traurig/macht mich traurig; heiter/stimmt mich froh und heiter; ruhig/wirkt beruhigend auf mich; gefühlvoll/spricht meine Gefühle an; aggressiv/macht mich aggressiv; schwungvoll/bringt mich in Schwung berechnet. Die sich entsprechenden Urteil- und Erlebnisskalen wurden kreuztabelliert und korreliert (Pearson-Verfahren). Aus der Menge der Daten können hier nur einige Beispiele exemplarisch vorgeführt werden.

„*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*“, die Überschrift der Bachschen Musik heißt sicher keine heitere Musik. Überraschenderweise wird diese Musik

nicht als so traurig beurteilt, wie ihr Titel erwarten läßt. Die Mehrheit von 64% schätzt sie lediglich als „*etwas traurig*“ (43 %) oder sogar als „*nicht traurig*“ (21 %) ein. Aber immerhin halten 14 % der Hörer sie für „*sehr traurig*“; trotzdem gibt es keinen einzigen, der durch diese Musik „*sehr traurig gemacht*“ wird. Rund 21 % hatten angegeben, die Musik sei „*ziemlich traurig*“; bloß halb so viele werden „*ziemlich traurig*“ durch sie gemacht. Zwischen dem Urteil und dem entsprechenden Erleben besteht weder ein (linearer) Zusammenhang noch eine andersartige Abhängigkeit.

Etwas anders verhält es sich mit der Dimension „Ruhe“. Die Beurteilung der Musik als „*ziemlich*“ bzw. „*sehr ruhig*“ und ihrer Wirkung als „*ziemlich*“ bzw. „*sehr beruhigend*“ ist relativ einheitlich, wenngleich längst nicht vollständig übereinstimmend. So treten bei etwa 60 % der Hörer Urteil-Erlebnis-Distanzen von 1-3 Skalenpunkten auf, bei 40 % werden Urteil und Erleben entsprechend eingeschätzt. Das drückt sich auch in der Höhe des Korrelationskoeffizienten von $r = .53$ ($p = .001$) aus, der nicht übermäßig hoch ist, aber doch auf einen beachtlichen Zusammenhang weist. Oder, wenn man sich diesen anders veranschaulichen will: Es können — bei einem Determinationskoeffizienten von $r^2 = .28$ — rund 30 % der Varianz auf der Skala „wirkt beruhigend auf mich“ durch die Beurteilung als „*ruhig*“ erklärt werden.

Das musikalische „*Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande*“ (Beethoven, 6. Sinf.) wird von gut 70 % (71.9) der Hörer als „*ziemlich*“ oder „*sehr heiter*“ beurteilt, jedoch nur von weniger als 30 % (28.8) entsprechend erlebt. Urteil und Erleben stehen hier bei einer Korrelation von $r = .57$ ($p = .001$) — was einer gemeinsamen Varianz von 32 % entspricht in nur mäßig starkem Zusammenhang. Ähnlich mittelmäßig ist der Zusammenhang auf der Dimension „*schwungvoll/bringt mich in Schwung*“ ($r = .59$; $p = .001$). Die Urteil-Erlebnis-Distanz variiert hier zwischen 0 und 3 Skalenpunkten.

Etwas überraschend sind die Beobachtungen, die auf den Skalen „*ruhig/wirkt beruhigend auf mich*“ gemacht werden können. Keiner beurteilt die Musik selbst als „*ziemlich*“ oder gar „*sehr ruhig*“; trotzdem wirkt sie auf 10 % (10.7) der Probanden „*ziemlich beruhigend*“ und auf 3 % (3.6) sogar „*sehr beruhigend*“. Es existiert kein statistischer Zusammenhang zwischen diesen beiden Skalen. Eine ähnliche Feststellung können wir auch beim Hören des „*Trauermarsches*“ von Chopin machen. Es gibt (10.8 %) Hörer, deren Einschätzung nach die Musik „*etwas, ziemlich*“ und sogar „*sehr beruhigend wirkt*“, obgleich die Musik selbst als „*nicht ruhig*“ beurteilt wird. Auch hier existiert kein systematischer Zusammenhang zwischen Urteil und Erleben auf

der Dimension „*ruhig*“. So stimmen in 40 % (39.3) der Fälle Urteil und Erleben überein, bei den übrigen 60 % fallen sie auseinander.

Daß lebhaftere und „*nicht ruhig*“ Musik durchaus sehr beruhigend und entspannend wirken kann, spricht für die Hypothese von Kreidler & Kreidler (1980), daß diffuse Spannungs- und Unruhezustände, die vor und/oder während des Hörens im Rezipienten vorhanden sind, durch das Hören lebhafter und bewegter Musik als Trägerin spezifischer Spannung abgeleitet werden können.

Auch für die übrigen Musikstücke lassen sich in ähnlicher Weise Urteil-Erlebnis-Distanzen nachweisen und beschreiben, ohne daß ich an dieser Stelle näher darauf eingehen möchte. Insgesamt lassen sich folgende Typen der Urteil-Erlebnis-Distanz feststellen: 1.) der Null-Typus: Urteil und Erleben fallen zusammen; 2.) Typ I: Der musikalische Ausdruck auf einer bestimmten Dimension wird als relativ stark oder intensiv beurteilt, während das Erleben des Hörers auf dieser Dimension nicht oder nur schwach ausgeprägt ist. Beispiel: Die Musik „*ist sehr traurig*“, ohne daß der Hörer in traurige Stimmung versetzt wird. 3.) Typ II: Der Hörer erlebt intensive Gefühle, die seinem Urteil nach auf der entsprechenden Dimension in der Musik nur schwach ausgeprägt sind. Beispiel: Die Musik „*ist*“ nur etwas traurig, wird aber zum Auslöser starker Trauer im Hörer. 4.) Typ III: Das Erleben bewegt sich in eine dem musikalischen Urteil entgegengesetzte Richtung. Beispiel: Der Hörer erlebt eine beruhigende Wirkung der Musik, obgleich er die Musik selbst als mehr oder weniger „*unruhig*“ beurteilt.

3.3 „*Emotionale Labilität*“, *Versuchserleben und die Urteil-Erlebnis-Distanz*

Die zweite Hypothese besagte, daß „*emotional labile*“ Personen im Gegensatz zu stabilen dazu neigen, die in der Musik erkannten Gefühle unmittelbar mitzuerleben. Es muß also einen signifikanten Unterschied in der Ausprägung der Urteil-Erlebnis-Distanz geben; außerdem müßte eine negative Korrelation zwischen der Urteil-Erlebnis-Distanz und dem Ausmaß an emotionaler Labilität feststellbar sein, denn, so die Hypothese, je höher die Labilität, desto geringer die Distanz.'

Weder das eine noch das andere ist in Bezug auf die hier untersuchten Dimensionen der Fall (traurig/macht mich traurig; heiter/stimmt mich froh und heiter; ruhig/wirkt beruhigend; aggressiv/macht mich aggressiv; gefühlvoll/spricht meine Gefühle an; schwungvoll/bringt mich in Schwung

Überprüft wurden sowohl die Distanzen über alle Musikbeispiele auf jeweils derselben Dimension als auch die Distanzen für jedes Musikstück einzeln. Besondere Aufmerksamkeit wurde den Stücken von Chopin und Mahler geschenkt, denn nach den Ausführungen von Payne (1961, 1965) sollte gerade „romantische“ Musik von den hoch Labilen besonders unmittelbar und intensiv miterlebt werden.

Statistisch signifikante Unterschiede in der Ausprägung der Urteil-Erlebnis-Distanz sind lediglich auf der Dimension heiter/stimmt mich froh und heiter zwischen mittel und hoch Labilen festzustellen (U-Test nach Mann und Whitney; $z = -1.93$, $p = .05$). Der Zusammenhang ist jedoch genau umgekehrt gegenüber dem in der Hypothese behaupteten: Je höher die Labilität, desto höher die Diskrepanz zwischen Urteil und Erleben ($r = .39$, $p = .05$). Obgleich man darüber Vermutungen anstellen könnte — etwa, daß die laut FPI-Skalenbeschreibung Mißgestimmten, empfindlich Stimmungslabilen und vorwiegend depressiv Niedergedrückten besonders schwer für heitere Musik zugänglich sind — sollte man mit Interpretationen zurückhaltend sein, weil sich diese Beobachtung bei den einzelnen Musikstücken nur an einem machen läßt und die Möglichkeit eines Artefaktes nicht ausgeschlossen werden kann.

Im Gegensatz zur „*emotionalen Labilität*“, bei der kein direkter Zusammenhang mit der Urteil-Erlebnis-Distanz feststellbar ist, übt die Hörsituation, und zwar hier das Ausmaß, in welchem die Versuchssituation als fremd und/oder störend empfunden wurde, einen deutlichen Einfluß aus. Das Erleben der Versuchssituation als fremd und als störend sind voneinander abhängig, doch wieder nicht so sehr, wie man auf Antrieb vermuten möchte. Die gemeinsame Varianz beträgt hier 16 %, was einer Korrelation von $r = .399$ ($p = .001$) entspricht; der Zusammenhang ist also nur mäßig stark. Das entspricht den Berichten der Probanden im Nachgespräch des Versuches, laut denen es einigen sehr gut gelang, von der für sie fremden Versuchssituation zu abstrahieren und sich auf die Musik zu konzentrieren, während dies anderen nicht möglich war.

Auf dem Umweg über das Erleben der Versuchssituation kommt die „*emotionale Labilität*“ doch wieder ins Spiel: Das Ausmaß, in welchem die Situation als fremd erlebt wird, hängt zu knapp 12 % ($r = .343$, $p = .05$), das Maß, in dem sie als störend empfunden wird, zu 16 % ($r = .40$, $p = .05$) von der Labilität ab. Da hier offenbar Interferenzen zwischen verschiedenen Variablen vorliegen, ist es sinnvoll, bei der Betrachtung einzelner den Einfluß der jeweils anderen statistisch auszuschalten. Es wurden also Partialkorrelationen berechnet.⁹

Nehmen wir als Beispiel das Maß, in welchem die Situation als störend em-

pfunden wurde. Nachdem der Einfluß der Fremdheit und der Labilität aus dieser Variablen herauspartialisiert wurde, ergibt sich zwischen der aufsummierten Urteil-Erlebnis-Distanz auf der Dimension „*ruhig/wirkt beruhigend auf mich*“ und dem Ausmaß des Gestörtseins eine Korrelation von $r = .42$ ($p = .05$). D. h., je mehr sich ein Hörer durch die Versuchssituation gestört fühlt, desto unwahrscheinlicher ist es, daß er eine „*ruhige*“ Musik wirklich als beruhigend erlebt. Die Überlegung, daß sich dieser Effekt am Anfang des Versuches noch deutlicher zeigen müßte, weil ja da die Situation noch fremder, die Umgebung noch unvertrauter ist als am Schluß, findet bei einer Korrelation von $r = .56$ ($p = .01$) für das erste Musikstück Bestätigung.

Wie sehr jemand durch „gefühlvolle“ Musik in seinen eigenen Gefühlen angesprochen wird, hängt ebenfalls damit zusammen, wie sehr er sich durch die Situation gestört fühlt. Der Zusammenhang über alle Musikstücke beträgt hier $r = .36$ ($p = .05$; in dieser Partialkorrelation ist der Einfluß von „*emotionaler Labilität*“ und Fremdheit der Situation ausgeschaltet.). Für das erste Musikstück (Bach) ist der Wert etwa gleich hoch ($r = .37$, $p = .05$). Beim zweiten, dritten und vierten Musikstück ist ein Zusammenhang zwischen dem Gestörtsein und der Urteil-Erlebnis-Distanz auf der Dimension „gefühlvoll/spricht meine Gefühle an“ nicht nachzuweisen.

4. Diskussion

Zwar lassen sich nicht bei jedem Musikstück und nicht auf jeder hier untersuchten Urteil-Erlebnis-Distanz Einflüsse der Situation statistisch nachweisen. Wenn man jedoch „*emotionale Labilität*“, Fremdheit der Situation und Gestörtsein durch die Situation als Variablen betrachtet, die grundsätzlich einen Einfluß auf das Musikerleben haben können, läßt sich (zumindest für diese Untersuchung) zweifelsfrei sagen, daß dem Gestörtsein durch die Situation eindeutig die größte Bedeutung beizumessen ist vor der Fremdheit der Situation, während „*emotionale Labilität*“ für sich genommen praktisch keinen Einfluß hat. Letzteres entspricht auch den Ergebnissen anderer Autoren (Behne 1977, 58; Crickmore 1968, 301; Payne 1980, 40); über widersprüchliche Ergebnisse berichtet Niketta (1979, 55). Aus der Tatsache, daß bisher kaum direkte Einflüsse von Persönlichkeitsmerkmalen auf das Musikerleben nachgewiesen werden konnten, zu schließen, diese gänzlich vernachlässigen zu können, wäre sicher voreilig und falsch; denn zumindest die „*emotionale Labilität*“ hat, wie hier gezeigt, über andere

Variablen indirekt letztlich doch einen Einfluß. Ähnliches läßt sich von anderen Persönlichkeitsmerkmalen ebenfalls vorstellen. Für die weitere Forschung ist es daher ratsam, Modelle zu entwickeln, die Persönlichkeitsmerkmale als sekundäre, indirekte Einflußgröße auf das Musikerleben einbeziehen; d. h., es müssen Hypothesen über den Einfluß von Persönlichkeitsmerkmalen auf Variablen formuliert werden, die ihrerseits einen direkten Einfluß auf das Musikerleben haben. Eine von diesen Variablen ist ganz sicher die bisher von der Forschung vollkommen vernachlässigte Hörsituation. Dabei wird man von kausalen Wirkungsmodellen („Wirkung der Musik auf ...“) Abschied nehmen müssen, um diese durch systemtheoretische Gleichgewichtsmodelle zu ersetzen. Denn nur die letzteren haben die Chance, das Netzwerk von Variablen, die das Musikhören und -erleben direkt oder indirekt beeinflussen, einigermaßen adäquat darzustellen.

Es ist gezeigt worden, daß das Urteil über Qualität und Intensität des musikalischen Ausdrucks und das aktuelle Gefühlserleben beim Hören deutlich auseinanderklaffen und bisweilen sogar nichts miteinander zu tun haben, Deshalb müssen bei Untersuchungen des Musikerlebens beide Aspekte getrennt und ihr Verhältnis zueinander studiert werden. Schlichte Reiz-Reaktions-Schemata reichen da nicht aus; für das Musikerleben ist die Musik zwar ein sehr wichtiges, aber nicht das einzige gefühlsauslösende Moment. Erst die Ganzheit des Systems gefühlsauslösender Momente bildet das Musikerleben, und das umfaßt wesentlich mehr als „nur“ die Musik. Das hier vorgestellte Konzept der Urteil-Erlebnis-Distanz ist sicher in einzelnen Punkten entwicklungsbedürftig und entwicklungsfähig, und zwar in inhaltlichen wie in Fragen der Operationalisierung.

Ein noch-nicht genannter Aspekt der Urteil-Erlebnis-Distanz könnte darin liegen, sie als Maß für Identifikation und Einfühlung in die gehörte Musik zu betrachten. Ob und wie stark ein Hörer Gefühle, Stimmungen, die in der Musik ausgedrückt und von ihm erkannt werden, tatsächlich auch als eigene miterlebt und nachvollzieht, hängt sehr von Identifikation und Einfühlung ab (vgl. Kreitler & Kreitler, 1980, 42). Finden Einfühlung und Identifikation nicht statt, müßte die Urteil-Erlebnis-Distanz besonders groß sein; sie wäre gering oder überhaupt nicht vorhanden, wenn der Hörer sich sehr in die Musik einfühlen und sich mit ihrem emotionalen Ausdruck identifizieren würde. Die Urteil-Erlebnis-Distanz stünde also in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zu Identifikation und Einfühlung.

Die Frage, ob mit der Urteil-Erlebnis Distanz tatsächlich so etwas wie Einfühlung und Identifikation gemessen werden kann, bedarf noch der eingehenden Diskussion.

Summary

This report of an empirical study points out (1) that the correlation between the assessment of the emotional expression of music and the actual emotional experience is astonishing low. Sometimes there is no statistical evidence for such a coherence. (2) The neuroticism score has no immediate effect on the experience of music. Instead, the experimental situation is seen as an important factor of influence on musical appreciation and experience. For future research it is suggested (a) to discriminate the emotions actually experienced while listening to music from the assessment of emotions expressed by the music itself, (b) to define, to control and to describe the situation in which the listener hears music more carefully and (c) to replace simple stimulus-response models by system theory models.

Anmerkungen

- 1 Später verwendet die Autorin dafür auch die Begriffe „*subject-matter emotion*“ (vgl. Payne 1965, 133) sowie „*human emotion*“ und „*emotional subject matter*“ (Payne 1973, 173; 1980, 31 ff).
- 2 Die Unterscheidung „*klassische*“ versus „*romantische*“ Musik ist bei Payne auch in ihren späteren Publikationen (vgl. 1965, 130 ff.) recht eigenwillig; ich selbst vermag sie nicht ohne weiteres zu teilen. Auch ist ihre Terminologie, die Darstellung der Methoden und Ergebnisse vor allem in der 1961er Schrift etwas undurchsichtig, zumindest ziemlich unübersichtlich.
- 3 über die Schwierigkeit der Probanden, hier zu unterscheiden, berichtet auch Payne (1961, 42 f.).
- 4 Die Werte der Urteil-Erlebnis-Distanz können als Distanzmaß angesehen werden. Zu diskutieren wäre, ob auch andere als die hier — vorläufig — vorgeschlagene und angewandte Methode der Distanzbestimmung zweckmäßig und geeignet sind.
- 5 Es ließen sich an dieser Stelle eine Menge kontroverser Argumente für oder gegen übliche musikpsychologische Versuchsdesigns nennen und diskutieren. Ich werde an anderer Stelle ausführlicher auf diese Problematik eingehen.
- 6 Vielleicht wird die Wirksamkeit von Positionseffekten in diesem Zusammenhang allgemein überschätzt. Jedenfalls konnte in den Untersuchungen von Williams (1942) und Eagle (1971), die sich speziell diesem Pro-

- blem zuwandten, keine solchen Effekte dingfest gemacht werden (Eagle, 76, 165).
- 7 Die beiden Gruppen unterscheiden sich in Bezug auf ihre Präferenz gegenüber Rockmusik und in der Urteil-Erlebnis-Distanz auf der Dimension „*aggressiv/macht mich aggressiv*“ bei den Rockmusikbeispielen. Darauf soll jedoch in diesem Bericht nicht eingegangen werden.
 - 8 Der Mittelwert der „*emotionalen Labilität*“ beträgt in dieser Stichprobe 5.5 Stanine-Punkte bei einer relativ hohen Varianz von $s^2 = 4.8$, die dadurch bedingt ist, daß die Gruppe der High-Scorer (7-9 Stanine-Punkte) überrepräsentiert ist. (Die genaue Verteilung: 1-3 Stanine-Punkte 15.4 % ; 4-6 Stanine-Punkte 46.2 % ; 7-9 Stanine-Punkte 38.5 %.)
 - 9 Die Variablen „*Fremdheit der Situation*“ und „*Gestörtsein durch die Situation*“ wurden mit den Urteil-Erlebnis-Distanzen korreliert (Partialkorrelationen nullter bis zweiter Ordnung; siehe Bortz 1979, 583 ff.). Kontrollvariablen sind in jedem Fall „*emotionale Labilität*“ und entweder „*Gestörtsein*“ oder *Fremdheit*“.

Literatur

- Behne, K.-E., Über musikalische Naivität. Zeitschrift für Musikpädagogik, Heft 3, 1977, 53-59.
- Bortz, J., Lehrbuch der Statistik für Sozialwissenschaftler. Berlin-Heidelberg-New York 1929 (Springer).
- Crickmore, L., An approach to the measurement of music appreciation. (II) Journal of Research in Music Education. 16/4, 291-301.
- Eagle, C. T. (Jr.), Effects of existing mood and Order or presentation of vocal and instrumental music on rated mood responses to that music. Phil. Diss. Kansas, 1971.
- Fahrenberg, J. u. a., Freiburger Persönlichkeitsinventar, Göttingen 1970, 1973 (Hogrefe).
- Kreitler, H. & Kreitler, S., Psychologie der Kunst. Stuttgart-Berlin-Mainz 1980 (Kohlhammer).
- Niketta, R., Experimentelle Untersuchungen zum Einfluß explorationstheoretischer Variablen auf das ästhetische Verhalten bei Rockmusik. Phil. Diss. Mannheim 1979.
- Payne, E., Emotion in music and in music appreciation. Music Review, vol. 22, 1961, 39-50.

- Payne, E., Musical taste and personality. *Music Review*, vol. 26, 1965, 129–145.
- Payne, E., The nature of musical emotion and its place in the appreciative experience. *British Journal of Aesthetics*, 13(2), 1973, 171-181.
- Payne, E., Towards an understanding of music appreciation. *Psychology of Music*, vol. 8, no. 2, 1980, 31-41.
- Schaub, S., Der doppelte Aspekt des Musikerlebens als Gegenstand einer interdisziplinären Musikpsychologie. *Die Musikforschung*, Heft 3, 1980, 323-327.
- Swanwick, K., Musical cognition and aesthetic response. *Psychology of Music*, vol. 1, no. 2, 1973, 7-23.
- Swanwick, K., Can there be objectivity in listening to music? *Psychology of Music*, vol. 3, no. 2, 1975, 17-23.
- Williams, G. D., The effect of order of appearance on the appreciation of musical selections. *Journal of General Psychology*, 27, 1942, 295-310. zit. nach Eagle 1971.
- Willms, H., *Musik und Entspannung*. Stuttgart-New York 1977 (Fischer).

Heiner Gembris
Seelingstr. 58
D-1000 Berlin 19

Diskussionsbericht

Die Diskussion konzentrierte sich im Wesentlichen auf drei Punkte:

1. Die Hörsituation

Gegenstand der Diskussion war zunächst die in These 7 behandelte Hörsituation, das „*Szenario*“ (Niketta) und sein Einfluß auf das Musikerleben. Obwohl die derzeitigen Verhältnisse bei solchen Untersuchungen der „*Schul-situation*“ (Kraemer) nahekommen, sei nicht intendiert gewesen, in erster Linie die Hörsituation zu untersuchen, sondern eine Möglichkeit zu schaffen Musik „*real*“ (Gembris) zu erleben. Um der „*normalen*“ Musikrezeption nahezukommen, mußte auch schon die Musikauswahl (wie bei Konecni und Flath-Becker) in Untersuchungen mit einbezogen werden.

2. Die Verwendung des Freiburger Persönlichkeits-Inventars

Heftig kritisiert wurde die Einbeziehung des FPI („labile Persönlichkeit“) sowie der Begriffe „spezifische Emotion“ und „ästhetische Emotion“ (Klausmeier). Es wurde klargestellt, daß dies mit großer Skepsis geschehen und eine Übereinstimmung des Autors mit dem FPI eindeutig auszuschließen sei. Gerade die „emotionale Labilität“ sei durchaus als Sensibilität und deshalb auch als Ziel einer Musikpädagogik anzusehen. Untersucht werden sollte lediglich, ob und wie (vorgegebene) Persönlichkeitsmerkmale einen Einfluß auf das Musikerleben haben. Der Referent ging kritisch auf die Begriffe „spezifische“ und „ästhetische Emotion“ (Payne 1965, 1973, 1980) ein.

3. Das Konzept der Urteil-Erlebnis-Distanz

Besonders die in der Untersuchung nachgewiesenen Urteil-Erlebnis-Distanzen wurden kontrovers diskutiert und aus verschiedenen Blickwinkeln kommentiert.

- Zunächst sei ein methodisches Artefakt nicht auszuschließen, wenn eine Versuchsperson gebeten werde, beinahe gleichzeitig zwei Urteile abzugeben. Der Einfluß von „*Klischeevorstellungen*“ auf das Erleben bzw. die Kommentierung gehörter Musik dürfe nicht zu gering bewertet werden. (Schmidt-Atzert)
- Die notwendige Identifikation als Voraussetzung für Musik-Erleben würde bei Untersuchungen mit Pop-Musik bei Jugendlichen zu einer geringeren Distanz führen. (Bastian)
- Es werde nicht klar, wovon der Grad der Identifikation abhängt, und

ob nicht die Bekanntheit eines Stückes und konkretes Wissen über die Intention des Komponisten mit in das Urteil des Hörers einfließe.
(Schmidt, H. Chr.)

- Bei der Urteil-Erlebnis-Diskussion müsse wahrscheinlich getrennt werden zwischen Identifikation (Erleben) und Einfühlung (Urteil). Allerdings liege der Verdacht nahe, daß hier etwas untersucht worden sei, was im Alltag eigentlich verlernt werde, nämlich Emotionen zu zeigen. Gerade hier liege ein vornehmliches pädagogisches Interesse, Schillern zu helfen, Emotionen (auch) zum Ausdruck bringen zu können. (Behne)

Josef Kloppenburg