

Musikpsychologie

Herausgegeben von Helga de la Motte-Haber
und Günther Rötter

LESEPROBE

Laaber

MUSIKPSYCHOLOGIE: GLIEDERUNG DES GEBIETS – HISTORISCHE WANDLUNGEN DES GEGENSTANDES – POSITIONEN

Helga de la Motte-Haber

Die Beschäftigung mit musikbezogenen psychologischen Fragestellungen ist heute nicht mehr nur eine Angelegenheit einzelner Wissenschaftler. Die internationale Forschergemeinde ist zwar nicht groß, aber gut etabliert. Ihre Mitglieder stammen aus unterschiedlichen Fächern: aus der Musikwissenschaft, der Psychologie, der Akustik, der Pädagogik oder der Kommunikationswissenschaft. Sie nehmen in diesen Fächern oft eine Sonderstellung ein ob ihrer interdisziplinären Arbeitsweise. Aus den geisteswissenschaftlich orientierten Fächern heben sie sich durch ihre speziellen empirisch-methodischen Kenntnisse heraus, aus den naturwissenschaftlichen durch die Benutzung musiktheoretischer Fachtermini. Die Sonderstellung schärfte ein Bewußtsein für Zusammengehörigkeit wenn nicht gar den Wunsch, ein eigenständiges Fach zu vertreten. Als unmittelbarer Ausdruck davon ist die Gründung von Fachperiodika zu verstehen: 1972 *Psychology of Music*, 1981 *Psychomusicology*, 1983 *Music Perception*, 1986 *Jahrbuch Musikpsychologie*. Darüber hinaus wurden spezielle wissenschaftliche Gesellschaften gegründet, die regelmäßig Kongresse veranstalten. Die Publikation von geschlossenen Darstellungen mit dem Titel *Musikpsychologie* hat allerdings eine längere Tradition. Sie reicht in die 1930er Jahre zurück.¹

¹ Ernst Kurth, *Musikpsychologie* (1931), Bern: Krompholz, ²1947. Carl E. Seashore, *Psychology of Music*, New York: Mc Graw-Hill, 1938.

Gliederung des Gebiets

Im zunehmenden Interesse an musikpsychologischer Forschung spiegelt sich die alltagskulturelle Bedeutung, die Musik im Zuge der medialen Verbreitung gefunden hat. Brennende Probleme ergaben sich im Hinblick auf Fragen, in welchem Alter wer warum welche Musik liebt, bezüglich derer Pädagogen Einsichten von speziellen musikbezogenen entwicklungspsychologischen Untersuchungen erhofften. Darüber hinaus zeigen Menschen oft

in Abhängigkeit von ihrer Vorbildung oder ihrer sozialen Situation einen unterschiedlichen Musikgeschmack. Auf solche Unterschiede von Vorlieben und Abneigungen suchen sozialpsychologische Studien eine Antwort zu geben. Auch die Aufklärung der Wirkungen von Musik im Film, in der Werbung oder gar im Hinblick auf die intendierte Manipulation durch Hintergrundmusik wurde zur Herausforderung, solche ›Anwendung‹ psychologisch zu begründen. Angewandte Musikpsychologie berührt sich mit der pädagogischen Nutzung. Diese teilweise zur Bewältigung alltäglicher Probleme gedachten Forschungen ließen auch die Grundlagenforschung zur Wahrnehmung und Repräsentation von Musik sowie ihrer gefühlsinduzierenden Wirkung notwendig erscheinen. Da hierbei weitgehend vom Individuum abstrahiert wird, um allgemeine Befunde zu erzielen, kann man von einem allgemeinspsychologischen Vorgehen sprechen. Auch die Beschäftigung mit tiefenpsychologischen Fragen und solchen der klinischen Psychologie verbunden mit dem Wunsch zur musiktherapeutischen Intervention gehören zum Spektrum der Musikpsychologie. Grosso modo gesprochen, betrafen bis in die 1980er Jahre die meisten musikpsychologischen Untersuchungen das Musikhören.

Im Hinblick auf die Unterschiede der musikalischen Begabung, d.h. auf Aspekte der ›differentiellen Psychologie‹, haben sich in den letzten Jahrzehnten Verschiebungen ergeben: Die mit Carl E. Seashores Test auf das Jahr 1919 zurückreichenden Versuche der Quantifizierung von Begabungsunterschieden (s. unten S. 557) ziehen nicht mehr so viel Interesse auf sich wie die Begabten i. e. S., nämlich die ausübenden Musiker. Themen wie Lernen, Üben oder Erwerb motorischer Fertigkeiten, Streßfaktoren sind im Bereich der Musikpsychologie zwar nicht gänzlich aus einem allgemeinspsychologischen Fragenkatalog ausgegliedert worden, sie sind auch nach wie vor in die Entwicklungspsychologie eingebunden, und Musikerkrankheiten berühren Bereiche der klinischen Psychologie; dennoch sind in den letzten Jahrzehnten die Forschungen zum ausübenden Musiker so wichtig geworden, daß auch eine Zweiteilung der musikpsychologischen Forschungen sinnvoll ist einerseits in solche, die mit dem Hören, und andererseits in solche, die mit der Ausübung von Musik befaßt sind.

Die Anordnung der Kapitel in diesem Buch folgt einer Gliederung gemäß der in der Psychologie generell üblichen oben aufgezählten Fragestellungen. Die Art der Begründung ist dabei neben

methodischen Gesichtspunkten ein wichtiges Kriterium der Einteilung: Beispielsweise suchen sozialpsychologische Studien Erklärungen in demographischen Daten bzw. gesellschaftlichen Umständen, entwicklungspsychologische hingegen im Lebenslauf usw. Diese Gliederung ist durch die für das Fachgebiet spezifische Zweiteilung überlagert: Hören vs. Ausüben.

Albert Welleks Unterscheidung von Gehör- und Musikpsychologie², die auf eine Selbständigkeit der nach physikalischen Begründungen suchenden Psychoakustik zielt im Verhältnis zu einer der Ästhetik verbundenen Musikpsychologie, worauf der Titel seines Buches hinweist, reicht heute nicht mehr aus. Sie erscheint auch inhaltlich nicht mehr haltbar, weil sich die Wahrnehmung von Musik kaum ohne die Hilfe der Psychoakustik beschreiben läßt und in den letzten Jahren von seiten der Psychoakustik ein besonderer Nachdruck auf die Differenz von physikalischen Messungen und wahrgenommenen Sachverhalten gelegt wurde. Letzteren wird eine größere Eigenständigkeit zugebilligt. Die amüsante, von Wellek gern und oft mündlich geäußerte Floskel: Nicht der Ton macht die Musik, sondern die Musik den Ton, findet darin einen Widerhall.

Stellung innerhalb des Fächerkanons

Bezüglich ihrer Methoden ist die Musikpsychologie an die Psychologie angelehnt und zog bislang auch immer das Interesse von Psychologen auf sich. Inhaltlich besaß und besitzt die Musikpsychologie aber auch eine starke Rückbindung an die Musikwissenschaft, dabei vor allem an die Musikästhetik und -theorie, die zusammen mit der Musiksoziologie die Kerndisziplinen der sog. Systematischen Musikwissenschaft ausmachen. Sie werden in vier Bänden im *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* vorgestellt.³ Die Bände 1 und 2 sind der *Musikästhetik* und *Musiktheorie*, der Band 3 ist der *Musikpsychologie* und der Band 4 der *Musiksoziologie* gewidmet. Gegenüber anderen Darstellungen der Musikpsychologie, die nicht wie die vorliegende eingebettet sind in den Kontext der Systematischen Musikwissenschaft, konnte daher eine Konzentration vorgenommen werden, wiewohl Verweise notwendig wurden auf die angrenzenden Teilgebiete, die gleichwohl detaillierter ausgeführt werden konnten, als dies im Rahmen einer Musikpsychologie möglich ist. Es sei von den Ausführungen im

2 Albert Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft* (1963), Bonn: Bouvier, 1975.

3 Erschienen Band 1 und 2: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikästhetik*, sowie dies. & Oliver Schwab-Felisch, *Musiktheorie*, Laaber: Laaber-Verlag, 2004 und 2005. Die vier Bände lösen das aus den 1980er Jahren stammende Handbuch ab. Es ist bemerkenswert für die rasche Entwicklung eines Gebiets, daß heute kaum wie damals nur ein Band ausreichen würde. Vgl. Carl Dahlhaus & Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft, 1982.

ersten Band dieses neuen Handbuchs ein Hinweis wiederholt, der die inhaltliche Verankerung der Musikpsychologie in der *Systematischen Musikwissenschaft* nicht nur als historisch gerechtfertigt, sondern bis zum heutigen Tag als sinnvoll erscheinen läßt.

Der im 19. Jahrhundert von Guido Adler geprägte Ausdruck »Systematische Musikwissenschaft« war damals definiert durch die Betrachtung der Verhältnisse des »apperzipierenden Subjekts« zur Musik.⁴ Vor allem die moderne, den Wahrnehmungsakt betonende Ästhetik trägt dieser Definition verstärkt Rechnung. Sie ist rückgebunden an die Musikpsychologie, die ihrerseits aber die subjektiven und damit auch sozialen Bedingungen des Verhältnisses von Rezipient und Musik berücksichtigen muß. Die Subjekt-Objekt-Relation läßt sich beim hörenden Vollzug von Musik nicht einschränken auf »Apperception«, womit einmal die bewußte Wahrnehmung gemeint war; emotionale Reaktionen gleichen oft eher vorbewußten »Perceptionen«. Diese Subjekt-Objekt-Relation als einen zentralen Gegenstand zu bestimmen erlaubt, der Systematischen im Verhältnis zur Historischen Musikwissenschaft Eigenständigkeit zuzubilligen, und, wie es zu Zeiten dem Umfang an Forschungen entspricht, die Musikpsychologie als zentrale Disziplin hervorzuheben. Darüber hinaus läßt eine solche Bestimmung auch erkennen, daß, ob ihres Bezugs zur Musik, die Musikpsychologie nicht ganz in Psychologie aufzulösen ist. Beide Disziplinen haben jedoch starke Beziehungen zueinander. Gustav Theodor Fechner, der als Begründer der experimentellen Ästhetik gilt, hatte bereits im 19. Jahrhundert eine empirische Rezeptionsforschung von Kunst – Wahrnehmen, Gefallen oder Bewerten – als »Ästhetik von unten« der normorientierten, auf die Analyse der Formen gerichteten »Ästhetik von oben« gegenübergestellt.⁵ Die im letzten Jahrhundert in der Literatur und Musikwissenschaft entwickelten Ansätze zur Rezeptionsästhetik verdienen allerdings ihren Namen oft nicht zu recht. Sie stellen leider kaum eine Weiterentwicklung einer »Ästhetik von unten« dar; sie sind nur selten der Wahrnehmung im eigentlichen Sinn gewidmet, sondern befließigen sich meist einer traditionellen hermeneutischen Deutung. Der Rezeptionsvorgang steht hingegen in der Musikpsychologie zur Diskussion.

Innerhalb der systematischen Musikwissenschaft ergeben sich nicht nur enge Beziehungen zur Ästhetik, sondern auch zur Musiksoziologie, die ihrerseits an viele sozialpsychologische Untersuchungen anknüpft, vor allem an solche zu Fragen des musikalischen Geschmacks, der Ausbildung von Vorlieben und Einstellungen.

4 Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 1 (1885), S. 5–20. Eine Reproduktion der von Adler vorgeschlagenen Einteilung der Musikwissenschaft findet sich in: Dahlhaus & de la Motte-Haber, *Systematische Musikwissenschaft*, S. 2–3.

5 Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik* (2 Bde., Leipzig, 1876), Nachdruck Hildesheim: Olms, 1978. Eine ausführlichere Darstellung der Arbeiten zur Ästhetik von Fechner findet sich im Band 1 des *Handbuchs der Systematischen Musikwissenschaft, Musikästhetik*, Laaber: Laaber Verlag, 2004, S. 410–412. Vgl. auch Christian G. Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen: Hogrefe, 1987.

Obwohl sich die Musikpsychologie zu einer eigenständigen Disziplin entwickelt hatte, behielt sie ihre auf die Antike zurückdatierbare Beziehung zur Musiktheorie. Das Verhältnis beider Disziplinen zueinander definiert sich ähnlich wie das von Musikpsychologie und Musikästhetik als ein Verhältnis der wechselseitigen Ergänzung. Im 19. Jahrhundert wurden psychologische Forschungen dadurch angeregt, daß die »musikalische Logik« der tonalen Musik als dem menschlichen Denken inhärent nachgewiesen werden sollte, nachdem mathematische und physikalische Argumente nicht mehr zur Begründung des Tonsystems ausreichten. Mit der Wende zum 20. Jahrhundert wurde allerdings deutlich, daß Tonsysteme ohnehin keine überzeitliche Geltung haben. Dennoch wird weiterhin nach anthropologischen Konstanten, d.h. nach einer psychologischen Begründung von musikalischen Ordnungen, meist solchen der tonalen Musik, in kognitiven Prozessen gesucht. Offenkundig werden dabei erstaunliche Lernleistungen des Hörers. So haben die Forschungen von Carol Krumhansl⁶ manchen Musiker irritiert, weil er darin nichts Neues fand. Das eigentlich Erstaunliche dieser Forschungen ist jedoch der Nachweis, in welchem hohem Ausmaß das musiktheoretische System der traditionellen Musik von Hörern westlicher Zivilisationen durch Lernen internalisiert wurde, auch wenn sie nicht wie Musiker über explizites deklaratives, Benennungen erlaubendes Wissen verfügen.

Vorwissenschaftliche Musikpsychologie?

Gibt es eine Kultur, die ohne allgemeinspsychologische Annahmen über das Musikhören und -machen auskommt? Als Teil kosmologischer Spekulationen und eingebettet in kultische Bräuche vertrauten Menschen auf die heilende Macht der Musik in schamanistischen Ritualen. Selbst in unserer weitgehend entzauberten Kultur spielt die aus dem antiken pythagoreischen Denken stammende metaphysische Spekulation der Sphärenharmonik noch eine Rolle. Sie impliziert auch noch immer die Überzeugung, daß dem Hören von Musik eine ethisch-kathartische Wirkung zukommen kann. Die Musik war in der Antike einerseits dazu geeignet, durch die mathematischen Proportionen ihrer konsonanten Intervalle die Ordnungen des Kosmos zu erforschen und zu veranschaulichen; ihr wurde andererseits eine fast therapeutisch zu nennende Einflußnahme auf den Menschen zugebilligt, wenn sich die

6 Carol L. Krumhansl, *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, New York und Oxford: Oxford University Press, 1990.

7 Auf eine ausführliche Darstellung kann verzichtet werden. Es sei auf die beiden vorangehenden Bände des *Handbuchs der Systematischen Musikwissenschaft* verwiesen.

Bewegungen des Gemüts zum Einklang mit der Musik einstimmen. Die von Damon von Athen entwickelte Ethoslehre, die von Platon und Aristoteles übernommen wurde, schrieb den Rhythmen und den Instrumenten, vor allem den Tonarten eine affektive Wirkung auf den Menschen zu. Trotz ganz anderer tonsystemlicher Bezüge ist diese Lehre immer noch die Grundlage für die Zuweisung von Ausdruckscharakteren zu den Tonarten der durmoll-tonalen Musik. Die pythagoreischen Axiome wurden im christlichen Abendland tradiert und auch eifrig durch neue Erzählungen musikalischer Wunderwirkungen ergänzt. Die Darstellung von Affekten in einer Weise, daß eine entsprechende Eindrücklichkeit garantiert sein sollte, gehörte zu den Aufgaben von Komponisten im Barock. Die etwas schulmeisterliche deutsche ›Figurenlehre‹ versuchte eine Zuordnung einzelner musikalischer Sachverhalte zu emotionalen Qualitäten. Obwohl dies schon den Theoretikern des Barockzeitalters nicht ganz übereinstimmend glückte, wirkte diese Idee anregend auf die sog. musikalische Hermeneutik, mit der Hermann Kretzschmar in seinem *Führer durch den Konzertsaal* (seit 1886) dem Publikum die emotionalen Wirkungen der Musik erklären wollte. Sie stimulierte auch im 20. Jahrhundert die psychologische Untersuchung von Intervallqualitäten, als die Vorstellung einer darstellenden Gebärde der Musik schon längst nicht mehr allgemeingültig war.⁸

Aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts datiert ein ästhetisches Konzept, das besagt, Musik sei unmittelbarer Ausdruck von Gefühlen, die sich in unabgrenzbaren Bewegungen äußern. Dieser Ausdruck, zunächst rückbezogen auf den Komponisten, wurde im 19. Jahrhundert einem transpersonalen Subjekt zugeschrieben, wodurch den im Konzert erlebten emotionalen Erschütterungen ein sakraler Charakter zugesprochen werden konnte. Die strikte Ablehnung gefühlshafter Hingabe an die Musik und die strenge Forderung, Musik allein als rein geistiges Geschehen zu rezipieren, das in tönend bewegten Formen sich äußere – diese ebenfalls im 19. Jahrhundert entwickelte sog. Formalästhetik verhinderte nicht, daß die Wirkungsästhetik bis heute eine ungebrochene Tradition für die Musik der westlichen Zivilisation besitzt. Emotionaler Einbezug gehört nach wie vor zu den Intentionen von Musikern. In der Populärmusik wird oft eine Potenzierung der Mittel (z. B. der Lautstärke) zur psychosomatischen Erregung eingesetzt, in der neuen Musik wird emotionales Involviertsein auf kognitiven Umwegen durch maximale Anforderungen an die Auf-

8 Kurt Huber, *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive. Eine experimentalpsychologische Untersuchung*, Leipzig: Habilitationsschrift 1923. Vgl. auch ders., *Musikästhetik*, Ettal: Buch-Kunstverlag, 1954.

merksamkeit erreicht. Dieses Wissen um erregungs- und gefühl-induzierende Wirkungen von Musik stimulierte umfängliche musikpsychologische Untersuchungen, die Begründungen zu leisten versuchten. Da die Ergebnisse psychologischer Forschung meist sehr plausibel wirken, da sich in ihnen doch menschliche Erfahrungen spiegeln, sind sie auch zu mißbrauchen durch leichte Umdeutungen, Verallgemeinerungen oder falsche Schlußfolgerungen. Hinreichend Beispiele dafür liefert die kommerzielle Vermarktung von Audio-CDs, die der Entspannung, Glückgefühlen oder gar der Bewußtseinsweiterung dienen sollen.

Wissenschaftliche Positionen

Die vorwissenschaftliche Musikpsychologie ist eng mit der Musikästhetik und auch Musiktheorie verflochten. Auch zu Zeiten der Entstehung der im engeren Sinne wissenschaftlichen Forschung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts blieb diese Verbindung bestehen. Den großen Naturwissenschaftler – einen Geistesriesen (»intellectual giant«)⁹ – Hermann von Helmholtz an erster Stelle zu nennen, ist insofern falsch, als dies kaum seinem Selbstverständnis entsprochen hätte. Aber seine akustischen Untersuchungen, die zur Aufklärung der »Naturgewalt der sinnlichen Empfindung« gedacht waren, stehen am Anfang der Psychophysik.¹⁰ Physikalische Begründungen für die Konstruktion von Tonleitern, Akkorden, Harmoniefolgen, Tonarten und anderem mehr sollten einer Fundierung der Musiktheorie dienen, die jedoch im Verständnis von Helmholtz kein geschlossenes unveränderliches System war. Sein umfängliches musikhistorisches und -ethnologisches Wissen hätte ein solches Verständnis nicht zugelassen. Mit seinen Untersuchungen zur Konsonanz und Dissonanz hatte er irritierend auf die Musiktheorie seiner Zeit gewirkt, weil er einen graduellen Übergang anstelle eines qualitativen Unterschieds nachwies und weiterhin aufgrund der vorhandenen Schwebungen den Moll-Akkord nicht als gleichrangig zum Dur-Akkord betrachtete. Er konnte sich dabei auf Kompositionen stützen, in denen der Moll-Akkord als rauh wirkende Erscheinung eingesetzt war. Die Konsonanz-Dissonanz-Forschungen wurden zur Herausforderung für die nachfolgenden Generationen. Sie waren deren zentraler Untersuchungsgegenstand, auch nachdem Hugo Riemann in den 1880er Jahren in der Auseinandersetzung mit Helmholtz zu einer

9 Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London: Macmillan, 1980, Bd. 8, S. 466.

10 Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Wachsmuth, 1863, S. 3.