



Tonpsychologie

Ton Seminar WS 07/08

Inhaltsverzeichnis

Seite	Inhalt
5	<ul style="list-style-type: none">• Vorwort• Musik und Emotion
6	<ul style="list-style-type: none">• Emotionsbegriff
7	<ul style="list-style-type: none">• Musikalische Ausdrucksmodelle
8	<ul style="list-style-type: none">• Basisemotionen• Verhaltensweise
9	<ul style="list-style-type: none">• Ansätze
10	<ul style="list-style-type: none">• Hörweisen
12	<ul style="list-style-type: none">• Zusammenfassung
	<ul style="list-style-type: none">• Ton- und Musikpsychologie
13	<ul style="list-style-type: none">• Definition des Musikbegriffs• Musik verstehen bedeutet...
14	<ul style="list-style-type: none">• Der Begriff Musik in der Musikpsychologie
15	<ul style="list-style-type: none">• Musik und Psychologie
16	<ul style="list-style-type: none">• Aufgabe der Musikpsychologie
17	<ul style="list-style-type: none">• Tonpsychologie - Musikpsychologie
	<ul style="list-style-type: none">• Filmmusik
18	<ul style="list-style-type: none">• Beziehung zwischen Bild und Musik• Funktion von Filmmusik
20	<ul style="list-style-type: none">• Klangfarben• Musik
21	<ul style="list-style-type: none">• Film und Emotion• Zusammenfassung
22	<ul style="list-style-type: none">• Fazit
24	<ul style="list-style-type: none">• Quellen & Verweise

Vorwort

Musik und Emotionen gehören zusammen, seit in grauer Vorzeit das erste Lied angestimmt wurde. Aber wie kommt es, dass die besten Songs meistens unter traurigen Lebensumständen entstehen - egal ob Blues, Rap oder klassische Kompositionen für ein Symphonieorchester? Welchen Einfluss hat Musik auf unsere Psyche? Wenn ich beim Hören einer Melodie eine Gänsehaut bekomme und ein Gefühl des Glücks verspüre, kann ich dann erwarten, dass jeder Mensch genauso reagieren wird - gibt es so etwas wie eine natürliche Sprache der Emotion? Und überhaupt, warum lösen Töne bzw. Musik einen so starken emotionalen Reiz in unserem Gehirn aus? Diesen und anderen Mysterien aus dem Bereich der Ton bzw. Musikpsychologie wollen wir auf den folgenden Seiten auf den Grund gehen. Dabei lautet unsere These: «Jeglicher emotionaler Ausdruck geht von der Sprache aus und wird dann in andere Bereiche (z.B. Musik) übertragen.»

Anmerkung der Autoren:

Um unser Thema «Tonpsychologie» anschaulicher präsentieren zu können, beziehen wir uns in diesem Zusammenhang verstärkt auf den Bereich der «Musikpsychologie», weil sie aufeinander aufbauen und sich gegenseitig ergänzen. In Mittelpunkt unserer Beobachtung steht in beiden Fällen die resultierende emotionale Komponente.

Musik und Emotion

Emotionsbegriff

Ähnlich wie über die Wahrnehmung und Verarbeitung von Schallereignissen bestehen über das Zustandekommen von Emotionen bestimmte Vorstellungen. Doch leider ist auch der Emotionsbegriff durch eine beträchtliche Unschärfe gekennzeichnet. Zimbardo ¹ stellt bedauernd fest, dass «das Fehlen einer allgemein anerkannten Definition» der Emotionen einer der Faktoren ist, «die die Forschung auf diesem Gebiet behindert haben.» Nach Pekrun ² sind die «traditionellen Emotionsdefinitionen wissenschaftlich kaum zu verwenden.

Kleinginna & Kleinginna ³ haben etwa 100 Definitionen und Aussagen über den Emotionsbegriff nach elf verschiedenen Kategorien klassifiziert und eine Definition vorgeschlagen, in der subjektive, kognitive, physiologische und behaviorial-expressive Komponenten besondere Berücksichtigung finden. Für unsere Fragestellung erscheint die Klassifizierung von Ewert ⁴ am besten geeignet. Er unterscheidet zwischen Gefühlsregungen, Stimmungen und Erlebnisstörungen.

Gefühlsregungen lassen deutlich eine zeitliche Dynamik erkennen. Es handelt sich um akute oder aktuelle Zustände, um «flüchtige Episoden», «die Figur-Charakter» aufweisen. Die Gefühle beziehen sich immer auf Personen, Dinge oder Ereignisse. Stimmungen dagegen sind umfassende, diffuse, ungegliederte Gesamtbefindlichkeiten des Menschen. Sie stellen eine Art Dauerstörung eines Erlebnisfeldes dar. Sie sind ungegliederter Hintergrund des Erlebens und beziehen sich nicht auf bestimmte Personen, Dinge und Ereignisse; als Ereignisse eines Zumuteseins geben sie den Bezugsrahmen für andere Erlebnisse ab. Erlebnisstörungen schließlich («Gefühls-Haltungen» nach Ulich ⁵), sind emotionale Reaktionen auf Kognitionen, die einem relativ übergreifenden «Grund»-Charakter aufweisen, von dem sich andere Bewußtseinszustände als «Figur» abheben.

Musikalische Ausdrucksmodelle

In der Musik wirken generell eine Vielzahl von Bedeutungs- bzw. Informationsebenen zusammen, jeweils in unterschiedlicher Gewichtung in Bezug zum jeweiligen Zeit- und Personalstil sowie in Abhängigkeit vom gesellschaftlich akzeptierten Symbolvorrat. Die emotionale Komponente von Musik als eine Sprache der Gefühle zeigt in den verschiedenen Kulturen und Epochen eine unterschiedliche Differenzierung des Ausdrucks, die mit sprachlichen Mitteln nicht adäquat wiedergegeben werden kann. Zugrunde liegen diesem Reichtum an Ausdruck jedoch - wie humanethologische und neurobiochemische Untersuchungen nahelegen - einige wenige Ausdrucksmuster. Sie lassen sich in Verbindung mit artspezifischen, menschlichen Verhaltensweisen interpretieren und scheinen auf dieser ersten, noch nicht durch gesellschaftliche Normen überformten Ebene durchaus interkultureller Natur zu sein.

Vor Allem sind es zwei emotionale Bereiche, die immer wieder zum Ausdruck gebracht werden: Freude und Trauer. Es handelt sich hier offensichtlich um eine Begriffspaar mit reziproken Werten in einem semantischen Raum, Freude wie Trauer manifestieren sich in typischen Verhaltensweisen, Aktionen, Gesten und stimmlichen Äußerungen. Diese können mit Mitteln der Musik unter Ausnutzung von synästhetischen und intermodalen Qualitäten (Synästhesie) in der Verlaufsform dargestellt bzw. imitiert und vielfältig variiert werden. Musikalisch entsprechen dem Freudetyp in der Regel schnelle («Presto»), dem Trauertyp langsame Stücke («Adagio»). Weitere Komponenten lassen sich der Tabelle entnehmen. Ein anderes Gegensatzpaar umfaßt emotionale Qualitäten, die auf der einen Seite der Polarität mit Begriffen wie Wut, Aggression und Machtgefühl umschrieben werden können, auf der anderen Seite mit den Begriffen Zärtlichkeit und Liebe. Als typische Verhaltensweisen liegen ihnen Imponiergehabe und Demutsgebärde zugrunde. Musikalisch werden sie u.a. durch voluminöse, straff akzentuierte (Marschtypus) bzw. zurückhaltende, gleichmäßig pulsierende Klangfolgen (Wiegenliedtypus) repräsentiert.

Basisemotionen

Freude	Liebe (Zärtlichkeit)
Trauer	Macht (Wut)
Freude	«Presto»
Trauer	«Adagio»
Macht	Marsch
Liebe	Wiegenlied

Verhaltensweise

	Aktion	Gestus	Äußerung	Funktion
Freude	vital agil sprunghaft	vorwärtseilend sich-öffnend	heil lebendig abwechslungsreich	lebensbejahende Veräußerung von innerer Aktivität
Trauer	schleppend ohne Stoßkraft kreisend	in-sich-zusammenfallend sich zurückziehend	dunkel monoton farblos	Abkapseln vom alltäglichen Leben
Macht	zielstrebig gemessen bestimmt	sich-groß-machen angespannt aufrecht unnahbar	voluminös beeindruckend	Drohgebärde gegenüber «Feinden» Repräsentation von Macht
Liebe	behutsam sich-an-schmiegend	sich-klein-machen Nähe suchend	zurückhaltend sanft	durch Zuwendung Geborgenheit und Schutz vermittelnd

Ansätze

LeBarre ⁶ meinte, als Quintessenz seiner vergleichenden Studien über die Verwendung von Gesten bei verschiedenen Völkern lapidar feststellen zu können: «Es gibt keine natürliche Sprache der Emotionen». Neuere Untersuchungen der Humanethnologie und vergleichenden Anthropologie belegen eher das Gegenteil ⁷.

Vor allem Ekman ⁸ konnte in vielen Arbeiten zeigen, dass unterschiedliche emotionale Qualitäten des Gesichtsausdrucks auf Portraitfotos von Angehörigen der verschiedensten Kulturen mit überwältigender Mehrheit identifiziert wurden. Ferner wurden bei amerikanischen und japanischen Versuchspersonen ähnliche Bewegungen der Gesichtsmuskulatur registriert, wenn sich die Versuchspersonen beim Betrachten von Filmen mit Greuelbildern unbeobachtet fühlten. Daraus folgte Ekman, dass die überkulturellen Momente bei der Kundgabe von Emotionen erst durch Darstellungsregeln und -techniken, die innerhalb einer Gesellschaft erlernt werden (soziale Normierung), Modifizierungen bis hin zum Extremfall der Inversion erfahren (z.B.: Maskierung von negativen Gefühlen durch Lächeln).

Akustische Untersuchungen zu «Generationen stimmlichen Ausdrucks», wie sie Trojan & Winkel ⁹ vorgenommen hatten, sprechen ebenfalls für einen interkulturellen Bezug. Die Autoren unterschieden zwischen Schonstimme und Kraftstimme als grundlegende biologische Indikatoren stimmlichen Ausdrucks. Diese Indikatoren finden sich auch in den Beobachtungen von Dhala ¹⁰ über transkulturelle Übereinstimmungen beim Gebrauch von Sprechmelodien: Tiefe, intensive Laute (Knurren) dienen als Kommunikator für Aggressionsbereitschaft; hohe, leise Laute (Winseln) haben Funktionen einer Unterwerfungsgeste.

Eine Präzisierung sprachlicher Ausdrucksformen in Bezug zu den Emotionen Freude, Ärger, Furcht, Gleichgültigkeit, Verachtung, Langeweile und Traurigkeit innerhalb unseres Kulturbereiches ergaben die Untersuchungen von Scherer ¹¹. Schauspieler hatten einen neutralen Text in unterschiedlicher emotionaler Färbung zu sprechen. Als akustische Merkmale für Freude z.B. ließen sich übereinstimmend nachweisen: hohe Grundfrequenz, große Variabilität der Grundfrequenz, schnelles Sprechtempo und große Lautstärke. Diese Zuordnung deckt sich weitgehend mit den Daten die Eibl-Eibesfeld ¹² im interkulturellen Vergleich bei Musik ermittelt hat.

Nachdem bereits in den 40er Jahren emotionsgeladene Verhaltensschemata wie Wut, Furcht, Freude durch die Reizung bestimmter Regionen des Hypothalamus nachgewiesen wurden¹³, legen die Arbeiten von Clynes¹⁴ die Annahme nahe, dass für grundlegende Emotionen bei Populationen verschiedener Kulturen ganz bestimmten neurophysiologischen Mustern eine Art Auslösefunktionen zukommt. Es handelt sich hierbei um biochemisch festgelegte Nervenzellennetze, die sich vor allem im limbischen System lokalisieren lassen.

Hörweisen

Von anderer Bedeutung für unser Thema ist der jeweilige Zugang zur Musik, die Hörweise. Musik als «akustisches Ornament oder Klangtapete», zur Lärmabsorption, zur Kondensierung oder als Beruhigungsmittel¹⁵ erscheinen für unsere Betrachtungen nicht geeignet, weil sich hier die Beziehungen zwischen Musikwahrnehmung und -erleben in völlig unterschiedlicher Weise gestalten.

Ganz allgemein wird von Graf¹⁶ zwischen gewöhnlichem, sprachlichem und musikalischem Hören unterschieden. Während beim gewöhnlichen Hören die Aufmerksamkeit auf die Schallqualität gerichtet ist, konzentriert sie sich beim sprachlichen Hören auf die Bedeutungsinhalte jenseits der Schallqualität, beim musikalischen Hören auf die Schallqualität (Klangfarbe) und Bedeutungsinhalte (formale Struktur). Das gewöhnliche Hören dient dem Abschätzen der eigenen Situation in der Umwelt, das sprachliche Hören der verbalen und das musikalische Hören der nonverbalen Kommunikation. Die Schallereignisse werden aber auch als «Träger von konventionalisierten, im Traditionszusammenhang einer Kultur ausgeprägten Bedeutungsinhalten verstanden.»

Geht man davon aus, dass die Musik als «abstrakteste aller Kunstgattungen» einerseits als «abstrakt-logisch», andererseits als «gefühl-sintensivste Kunst»¹⁷ gilt, so ergeben sich daraus zwangsläufig verschiedene mögliche Zugänge zur Musik: etwa ein «stimmungshafte» Hören, ein Versinken in klangverhafteten Stimmungen, eine Hingabe mit dem Herzen an die Musik oder ein assoziatives Hören mit einem «literarisch-illustrativen Umdeuten musikalischer Bewegung»¹⁸. Steht im ersten Fall das stimmungshafte Aufgehen in der Musik weitgehender Ausschaltung rationalen Denkens im Vordergrund, dominiert im zweiten Fall das rationale Element: Der Hörer befindet sich in einer gewissen Distanz zur Musik, das Aufkommen von Emotionen ist unerwünscht.

Die klassische Zugangsweise zur Musik ist nach Bessler ¹⁹ ausgeschlossene Hingabe an das Werk. Es wird nicht als Ausdruck im Sinne des Ausgehens von einem bestimmten Schöpfer und aus bestimmten Anlaß erlebt, «sondern als lebendige Wirkung, als Musik, die <an die Seele greift> und das Dasein des Hörers unmittelbar angeht.» Die wesentliche musikalische Leistung des Hörers liegt im inneren Nachvollziehen.

Pekrun ²⁰ weist darauf hin, dass emotionale Zustände einerseits die Wahrnehmung beeinflussen, andererseits die emotionalen Effekte von Musik bestimmen können. So kann die vorherrschende Stimmungslage durch Musikwahrnehmung verstärkt oder abgeschwächt werden (Kongruenz bzw. Kontrastprinzip). Das «Iso»-Prinzip besagt, «dass therapeutisch genutzte Musik zunächst im Sinne maximaler Aufmerksamkeitszentrierung der Stimmung der Patienten anzugleichen ist, anschließend mit dem Ziel der Stimmungsmodifikation allmählich in die jeweils erwünschte Richtung verändert werden sollte» ²¹. Schließlich können emotionale Zustände über Motivationsbildung und resultierendes Verhalten auch die Hörumwelt beeinflussen (z.B. wenn man sich Musik auf den Plattenteller legt, die zur momentanen Stimmung zu passen scheint). Die Weizsäckersche Gestaltskreislehre gilt wohl auch für das Musikerleben. Die Musikrezeption steuert das (emotionale) Erleben und umgekehrt. Für die allgemeine Psychologie sind die Wechselbeziehungen zwischen kognitiven und emotionalen Prozessen vor allem im Handlungszusammenhang von Interesse, d.h. hinsichtlich ihrer das Verhalten regulierenden Funktion (Handlungstheoretische Fundierung).

Beim Erleben von Musik wird in der Regel vermehrtes Denken emotionale Regungen unterdrücken, und umgekehrt wird emotionales Mitschwingen und Betroffensein die Bereitschaft zum vollen Wahrnehmen vermindern. Werden ästhetische und assoziative Hörweisen einbezogen, können sich Fühlen und Denken ergänzen, d.h. zu komplementären Größen werden. Die bewußte kognitive Kontrolle und Unterdrückung emotionaler Vorgänge beim Musikhören zeigt ein Janusgesicht. Sie wird zwar wahrscheinlich ein klares, schärferes rationales Durchdringen der Musik, eine genauere Analyse der Musik erlauben; gleichzeitig aber wird mit dem Schwenden des «Figur-Charakters» eines Gefühls ein wesentlicher, konstitutiver Teil der Musik verlorengehen.

Zusammenfassung

Die vier grundlegenden emotionalen Qualitäten...

Freude, Trauer, Macht und Zärtlichkeit

...sind interkulturell, sowohl in der Musik, als auch im Alltag, ähnlich.

Die Melodie ist interkultureller Träger des Ausdrucks:

- in der Musik: kleinste musikalische Motive rufen starke emotionale Qualitäten hervor
- im Alltag: Kraft- und Schonstimme
Knurren & Winseln

Die Nervenzellennetze beeinflussen die 4 Basisemotionen (Freude, Trauer, Wut und Liebe) interkulturell gleich.

Ton- und Musikpsychologie

Definition des Musikbegriffs

Leibniz (um 1700)

«...eine verborgene Rechenkunst des seinen Zählens unbewussten Geistes.»

Koch (18. Jahrhundert)

«...Kunst, Töne so zu verbinden, das dadurch Empfindungen ausgedrückt werden können.»

Bruhn et al. (1993)

«Aus den Geräuschen werde dadurch Musik, dass es einen Hörer gebe, dessen Aufmerksamkeit sich auf die strukturellen Merkmale dieses Schallereignisses richte.»

Fallin (1973) sowie Reinecke und Ribke (1975)

...definieren Musik durch die spezifische Verhaltensweisen, die ihr gegenüber gezeigt, aber nicht anderen akustischen Reizmustern gegenüber gezeigt werden.

Musik verstehen bedeutet...

...ein Verhalten zu zeigen, das zu erkennen gibt, dass der Hörer/Musiker sein impliziertes Wissen über kulturelle Konventionen, Regeln und Systeme zur Steuerung seines Verhaltens verwendet, die der Organisation derjenigen akustischen Reizmuster zugrunde liegen, die in der Kultur als «Musik» klassifiziert werden.

Der Begriff der Musik in der Musikpsychologie

Um dem Begriff Musik in der Forschung gerecht zu werden, ist es notwendig, drei unterschiedliche, einander aber ergänzende Daseinsebenen von Musik auseinanderzuhalten:

Musik als extrem kodierte Information: Musik kann schriftlich notiert vorliegen, durch mechanische Strukturen (Wachswalze, Papierrolle, Schallplatte) oder durch Helligkeitsunterschiede auf dem Tonstreifen eines Tonfilms festgehalten werden und digital/analog auf magnetischen Medien (Tonband, Kassette, Diskette) gespeichert sein.

Musik als akustische Struktur: Musik existiert als physikalisches Schalleignis, als vielschichtiges Muster von Schallwellen in der Atmosphäre.

Musik als Phänomen menschlichen Erlebens: Erst wenn die akustischen Strukturen vom Menschen über das Ohr und das Nervensystem aufgenommen und im Cortex repräsentiert wurden, existiert Musik als wahrgenommenes bzw. vorgestelltes Ereignis. Diese Ebene bildet - abgesehen von der Musikrezeption - auch die Basis der Musikproduktion, sei es als Komposition und Improvisation, sei es in Form motorischer und sensumotorischer Prozesse bei der Reproduktion und Interpretation von Musik.

Auf die Musikpsychologie bezogene Wissenschaftszweige nehmen die unterschiedlichen Daseinsebenen der Musik zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit²⁶: Mit den Kodierungssystemen beschäftigen sich vornehmlich Musikwissenschaftler, Musikpädagogen, Akustiker, Techniker und Informationstheoretiker; mit den akustischen Strukturen vornehmlich Physiker, Akustiker, Techniker, Systematische Musikwissenschaftler und Computertechnologen; auf der Ebene menschlichen Erlebens und Verhaltens arbeiten neben Musikpädagogen und Musiksoziologen vornehmlich Psychologen.

Untersuchungen auf der Ebene der Bewußtseinsprozesse und des musikalischen Handelns und Verhaltens reichen nicht aus, um das Gebiet der Musikpsychologie vollständig zu beschreiben. Zentraler Forschungsgegenstand sind die Beziehungen dieser Daseinsebene von Musik zu den beiden anderen Daseinsebenen: Die Beziehung zu Musik als akustischer Struktur ist das älteste Forschungsgebiet der Musikpsychologie und wurde zunächst in der Psychophysik, später in der Psychoakustik und dann in den Medien untersucht. Die Beziehungen zu Musik als extern kodierte Information zeigen sich z.B. bei der Übertragung mündlich überlieferter Musik in schriftlich fixierte Darstellungen (Improvisation, Komposition) und in der Umsetzung kodierter Informationen in klingende Musik über Notenlesen und Instrumentalspiel.

Musik und Psychologie

Jeder hat das Gefühl, er könne mitreden, wenn es um die Wirkungen von Musik geht. Man hört Musik, spürt die Wirkungen, denkt darüber nach, bildet Theorien und zieht Schlußfolgerungen für das eigene Handeln. Im Grunde ist jeder Mensch ein «naiver Musikpsychologe»²². So kommt es auch, dass die Medien sich unbefangenen musikpsychologischer Themen annehmen: Autofahrer verursachen mehr Unfälle, wenn sie deutsche Schlager hören - Hausfrauen halten sich länger im Supermarkt auf, wenn im Hintergrund Musik zu hören ist. Bereitwillig wird alles geglaubt, was der Musik an wundersamen (heilenden) oder auch verheerenden Wirkungen (Posaunen von Jericho) zugeschrieben wird²³.

Das Gebiet der Musikpsychologie ist jedoch weit verzweigt. Es gibt keinen einheitlichen Wissenschaftsbegriff und damit auch keine stringente zusammenhängende Theoriebildung. Musikpsychologie erfordert Grundwissen aus vielen anderen Wissenschaftsbereichen, wenn die Forschungsergebnisse zu seriösen Erkenntnissen führen sollen. Sie wird in erster Linie als Teilbereich der systematischen Musikwissenschaft betrieben²⁴.

Die hohe Vernetztheit des Gebiets Musikpsychologie mit anderen Forschungszweigen hat dazu geführt, dass der Erkenntnisstand immer noch unbefriedigend ist, obwohl Musikpsychologie seit den ersten Anfängen der Psychologie betrieben wird. Wenn z.B. die Wirkung des Musikhörens beim Autofahren untersucht wird, müssen die komplexen Wechselbeziehungen zwischen Aufmerksamkeit, physiologischer Belastung und individuellen Gewohnheiten beachtet werden²⁵, die sich in einer Zeitungsschlagzeile nicht zusammenfassen lassen. Eine Hausfrau hält sich möglicherweise länger im Supermarkt mit Musikhintergrund auf - aber sie braucht deshalb nicht mehr zu kaufen. Und die Personen von Jericho haben ihre verheerende Wirkung nur in Zusammenwirken mit einem Erdbeben entfalten können, wie die Fallrichtung der Stadtmauern anzeigt.

Aufgabe der Musikpsychologie

Analog zur Psychologie ist die erste Aufgabe der Musikpsychologie die Erforschung universeller Gesetzmäßigkeiten beim Musikhören und Musikmachen. Diese Gesetzmäßigkeiten leiten sich aus der Psycho-physik und Psychophysiologie her, da sie die Grundlage aller Rezeptionsvorgänge bilden dürften. Für die Prozesse der Wahrnehmung, Repräsentation und Produktion von Musik lassen sich die Aussagen aus der allgemeinen Psychologie ableiten. Die Entwicklungspsychologie bietet theoretische Konzepte für die Beschreibung der musikalischen Entwicklung.

Ihre Eigenheit beweist Musikpsychologie dadurch, dass der Forschungsgegenstand Musik zwar «verfestigt» (fixiert) ist, aber erst lebt, wenn er aufgeführt, «verflüssigt» wird. Musik wird erst als Gegenstand der Wahrnehmung bzw. Vorstellung zum Forschungsgegenstand der Musikpsychologie. Deshalb verlangt Musik systematische Berücksichtigung gesellschaftlicher Rahmenbedingungen. Musik ist a priori ein soziales Phänomen, das eine gesellschaftliche Funktion hat und Bestandteil der Kultur einer Gesellschaft ist. Eine ausschließliche Analyse musikalischer Phänomene ohne Untersuchung des sozio-kulturellen Hintergrunds müßte als einseitig und wohl auch naiv gelten. Die Gesellschaftlichkeit musikalischen Handelns bestimmt sich aus dem gemeinsamen Gegenstandsbezug des Betroffenen. Komponist, Interpret und Hörer beziehen sich in komplementär ergänzender Weise auf die Musik. Wenn sich eine bestimmte Musik durchsetzt, wird ein gemeinsamer Gegenstandsbezug hergestellt, indem Einverständnis über die Bewertung des Gegenstands Musik besteht.

Wie alles Handeln ist auch musikalisches Handeln immer gesellschaftliches Handeln. Die Aufgabe der Musikpsychologie ist es somit, auch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu untersuchen, die es dem Individuum ermöglichen, Musik zu machen und zu hören. Wünschenswert ist, für die Forschung den methodischen und theoretischen Anspruch der Psychologie als zentrale Orientierung zu wählen. Aus dieser Sicht müssen drei Forderungen erfüllt werden: (1) die Generierung von Hypothesen bzw. Theorien, die empirisch überprüfbar sind; (2) der empirisch gesicherte Beleg von musikpsychologischen Aussagen und (3) der Einsatz von Methodik, deren Logik den Zusammenhang zwischen Theorie und Empirie intersubjektiv plausibel macht.

Tonpsychologie - Musikpsychologie

Die Grundlagen der Wahrnehmung und Produktion von Musik werden in vielen Wissenschaftsbereichen erforscht: Psychologie, Physiologie, Physik, Musikwissenschaft - Fächer mit sehr unterschiedlichen Forschungsmethoden und Paradigma. Lange hat sich deshalb eine terminologische Unterscheidung zwischen Gehörpsychologie und Musikpsychologie gehalten: Die Gehörpsychologie, die durch Anlagen festgelegte Seite der Musikwahrnehmung war identisch mit der älteren Tonpsychologie (Helmholtz). Der Begriff Musikpsychologie wurde auf die qualitativ übergeordnete Verarbeitung des ästhetischen Erlebnisses Musik bezogen ²⁷.

Diese Trennung ist heute nicht mehr üblich. Eine ausschließlich durch die Veranlagungen bestimmte Verarbeitungsebene ist praktisch nicht zu definieren. Psychologie und Physiologie sind eng miteinander verbunden. Daher wird heute der Begriff Musikpsychologie für alles verwendet, was sich auf die Musik im Erleben und Handeln des Menschen bezieht.

Der Versuch ein übergreifendes, theoretisches Modell für die Verarbeitung musikalischer Reize zu finden, ist bisher wenig erfolgreich gewesen. Diese Physiologie des Menschen legt einer hierarchische Organisation nahe. Das allein reicht jedoch nicht aus, um das komplexe Phänomen musikalischen Wahrnehmens und Erlebens zu erklären. Besonders schwer ist die Integration des emotionalen Erlebens musikalischer Reize, für die die kognitive Psychologie keine Konzepte anbieten kann. Vermutlich wird die Lösung in einer Kombination aller Verarbeitungs- und Repräsentationsformen liegen. Die Tonpsychologie legt ihren Fokus auf die Wahrnehmung von Klangmerkmalen isolierter Töne bzw. von Simultanklängen. Die erste Unterscheidung zwischen Tonpsychologie und Musikpsychologie stammt von Kurth ²⁸: «Die Tonpsychologie ist mehr auf Einzeltöne (Ton, Intervall, Akkord, rhythmische Einheit usw.) gerichtet, die Musikpsychologie mehr auf das fließende Ganze, so dass sie die Einzeleindrücke schon von diesem aus betrachtet.»

Filmmusik

Beziehung zwischen Bild und Musik

Die Musik wird beim Anschauen eines Films oft nicht bewusst wahrgenommen. Thiel ²⁹ argumentiert, dass durch die visuellen Informationen die akustischen möglicherweise überlagert werden, da über die Sehnerven zehnmal so viele Informationen an den Cortex übermittelt werden wie über die akustischen Nervenbahnen. Für große Teile des Publikums tritt die Filmmusik erst ins Bewußtsein, wenn Bild und Sprache wenig Informationen übermitteln oder wenn die Musik sehr laut ist. Ihre Wirkung entfaltet Filmmusik dadurch, daß sie fortwährend auf die Bildebene bzw. die Handlung bezogen wird. Bei der Verknüpfung von visueller und auditiver Wahrnehmung handelt es sich um kognitive Akte auf der Basis von Erfahrungen mit Film und Musik. Die Wirkung unterliegt somit weitgehend, soziokulturellen Einflüssen, ist historischem Wandel unterworfen und abhängig von musikalisch-ästhetischen Normen des Publikums.

Grundformen der Musik-Bild-Zuordnung umschrieb Pauli ³⁰: Werden stimmungsmäßig ambivalente Bildinhalte durch Musik emotional eingefärbt, so spricht Pauli von Polarisierung. Durch Paraphrasierung, dem Verdoppeln von Stimmungsgehalten des Bildes durch Musik, können Wirkungen verstärkt werden. Wird die Wirkungseinheit Bild und Musik durch widersprüchliche Stimmungsgehalte aufgebrochen, so kann von Kontrapunktierung gesprochen werden.

Funktion von Filmmusik

Filmmusik wird berechnend in die Konzeption eines Films einbezogen, weil grundsätzlich überindividuelle und gleichartige Wirkungen auf ein Publikum unterstellt werden. Erst im konkreten Einzelfall einer bestimmten Szene, einer Filmkonzeption oder einer Vermarktungsstrategie lassen sich jedoch überzeugend spezifische Funktionen der Filmmusik herausarbeiten. Die Versuche zur Beschreibung und Kategorisierung filmmusikalischer Funktionen gehören zum Grundbestand der Literatur über Filmmusik. Zusammenfassend kann man vier Funktionsebenen definieren:

Tektonische Funktionen: Als Baustein zur äußeren Gestaltung des Filmes kann Musik in Form von Titel- und Nachspannmusik oder als Musiknummer im Rahmen der Handlung (z.B. Revuefilm) verwendet werden.

Syntaktische Funktionen: Als Element der Erzählstruktur kann Musik Szenenhöhepunkte hervorheben, Real- und Traumhandlungen voneinander trennen oder Szenenfolgen bzw. zeitlich geraffte Vorgänge miteinander verklammern.

Semantische Funktionen: Als Element der inhaltlichen Gestaltung kann Musik konnotativ, denotativ oder reflexiv fungieren. Von konnotativen Funktionen lässt sich sprechen, wenn die Bildebene durch Musik gefühlsmäßig bereichert wird (z.B. Stimmungsuntermalung, Verdoppelung von Bewegungen, physiologische Stimulation der Zuschauer). In denotativer Funktion erhält Musik eine begrifflich faßbare Bedeutung (z.B. bei Leitmotiven für Personen oder Gedanken, bei «source music» / Inzidenzmusik oder wenn Unsichtbares durch Musikeinsätze angedeutet wird). Wird Musik selbst zum Filminhalt (z.B. das Cellokonzert von Korngold in «Deception»), dann lässt sich die Funktion als reflexiv bezeichnen.

Medialisierende Funktion: Musik kann das Publikum zu einer temporären Gemeinschaft zusammenführen und eine Art Konsens mit dem Film bewirken (z.B. bei der Verwendung aktueller Hitparadenmusik als Filmmusik für einen Jugendfilm oder bei Einsatz bestimmter musikalischer Motive bei Kriminalfilmen). Filmmusik vermittelt zwischen den soziokulturellen Filmmusikerfahrungen des Publikums und dem Film. Zwischen den angestrebten Wirkungen seitens des Filmkomponisten und den Ebenen, auf denen die Musik schließlich beim Publikum wirkt, kann es große Diskrepanzen geben. Ein Beispiel dafür ist die Musik von Max Steiner für den Film «Vom Winde verweht» (USA, 1939). Die Charakteristik der Personen und der Ablauf der Handlung sind von einer solchen Vielzahl von Leitmotiven begleitet, dass nur ein Bruchteil des Publikums dies nachvollziehen kann. Die Musik wird somit letztlich auf einer anderen Ebene, nämlich der der reinen Stimmungsassoziation wahrgenommen.

Klangfarben

laute, hohe Töne
 leise, hohe Töne
 laute, tiefe Töne
 leise, tiefe Töne

dicht, hart, spitz
 dünn, sanft, leicht
 voluminös, schwer
 weich, diffus

Musik

	Lautstärke, Farbe	Melodik	Harmonik
Freude	laut hell strahlend	großer Ambitus sprunghafte Inter- valle aufwärtsstrebende Motive	einfache Harmo- nien Betonung der Diskantöne
Trauer	leise dunkel verschmelzend	geringer Ambitus kreisend schrittweise fal- lende Motive	komplexe Harmo- nik mit komplizierten Akkordfortschrei- tungen
Macht	laut voluminös massiv	weitgespannt großer Ambitus	dichte Zusam- menklänge Grundtonbeto- nung
Liebe	leise hell durchhörbar	kurze Motive in Bogenform	einfache Harmo- nien

Film und Emotion

- Gefühlswirkung unterliegt soziokulturellen Einflüssen:
 - Interessen
 - Erfahrung
 - Erinnerungen
 - Gelerntes
 - Erlebnisse mit Musik
 - (Bildungsstand)
- historischem Wandel unterworfen, sich stetig ändernd
- vom musikalisch-ästhetischen Empfinden anhängig

Zusammenfassung

- Musik wird meist unbewusst wahrgenommen
- über den Sehnerv werden 10 mal mehr Informationen an den Cortex übermittelt als über die akustischen Nervenbahnen
- «bewusste» Wahrnehmung wenn das Bild wenig Informationen liefert bzw. wenn die Musik laut ist

Fazit

Zusammenfassend muss festgehalten werden, dass es eine einzige Antwort auf die Frage nach den Beziehungen zwischen Musikwahrnehmung und Emotionen nicht geben kann. Art, Ausmaß und Richtung dieser Wechselbeziehungen sind nämlich in Abhängigkeit von zahlreichen Faktoren äußerst unterschiedlich. Es spielt z.B. eine große Rolle, ob wir einen vertonten Text (z.B. Ballade, Gospel-Songs), eine Oper mit konkreter Handlung oder eine reine Instrumentalmusik hören, ob klassische oder Jazz-Musik, ob im Konzertsaal oder nur «nebenbei». Von Bedeutung ist zudem die Art, wie wir Musik hören und erleben. Sie wird durch den Hörertypus, durch bestimmte Eigenschaften der Musik (Betonung von Rhythmus oder Melodie, Struktur, Instrumentation, Bekanntheitsgrad usw.) bestimmt, aber auch durch Hörgewohnheiten und den kulturellen Hintergrund beeinflusst. Die Beschäftigung mit dem musikogenen Emotionen wird dadurch erschwert, dass die einzelnen Richtungen der modernen Emotionspsychologie sehr unterschiedliche Standpunkte vertreten und der Begriff Emotion in verschiedenen Bedeutungen verwendet wird. Zudem basieren die meisten Emotionstheorien und -modelle auf experimentellen Untersuchungen, die mit dem musikogenen Emotionen wenig gemein haben. Im Vordergrund des Interesses stehen dabei Angst, Wut, Zorn, Ärger, somit Affekte, die für das Musikerleben ohne praktische Bedeutung sind. Außerdem interessiert die Psychologie für Emotionen und Kognitionen vor allem im Zusammenhang mit ihrer Bedeutung für die Verhaltenssteuerung. Auch unter dem Aspekt des Musikhörens beeinflussen sich Fühlen und Denken gegenseitig, meist antagonistisch, bisweilen auch synergistisch oder komplementär.

Schließlich dürfen die grundsätzlichen Schwierigkeiten der Emotionsforschung bei der Erfassung emotioneller Vorgänge nicht vergessen werden. Die introspektive Methode ist durch die gravierenden Unterschiede zwischen «Erleben» und «Beschreiben» nur mit Einschränkungen brauchbar. Die Analyse der eigenen Gefühle dämpft das emotionelle Geschehen. Zudem ist das aktuelle Erleben einer Emotion nicht dasselbe wie das nachträgliche Beschreiben. Aber auch die Erfassung der mit den Gefühlsveränderungen einhergehenden, vegetativen Abläufe lässt nur auf indirektem Weg Deutungen über das zu, was sich im emotionalen Bereich abspielt.

Zum Verständnis der Beziehungen zwischen Musikwahrnehmung, Kognition und Emotion erscheint das in manchen Bereichen der Psychologie mit Erfolg angewandte Figur-Hintergrund-Prinzip am geeignetsten. Gefühle lassen sich um so leichter, besser und sicherer erfassen, je mehr sie als «Figur» in den Vordergrund treten und sich vom Hintergrund abheben. Gewinnen im «Hintergrund» angesiedelte kognitive Prozesse an Bedeutung, wird die «Figur» immer undeutlicher, bis schließlich die Kognition als «Figur» im Vordergrund steht, während die Gefühle immer blasser werden. Es besteht aber derzeit wenig Hoffnung, diese Vorstellungen durch experimentelle Untersuchungen auf eine sicherere, wissenschaftlicher Kritik standhaltende Basis zu stellen.

Die Beziehungen zwischen Musikwahrnehmung, Kognition und Emotion sind weitgehend von der Einstellung des Musikhörers abhängig. Er vermag, zumindest in gewissen Ausmaß das Verhältnis zwischen kognitiven und emotionalen Vorgängen zu steuern. Es bleibt somit ihm überlassen, ob er das Emotionale oder Rationale in den Vordergrund stellen möchte. In der Regel wird musikalischer Sachverstand und musikalisches Wissen die Voraussetzung für eine analytische gegenüber einer emotionalen Hörweise bilden. Viele der Musikkenner bewahren sich trotz rationaler Durchdringung ein emotionales Mitschwingen. Bei einigen aber wird die Zunahme an Kognition die Emotion mehr und mehr verdrängen. Welche Relation zwischen den beiden Größen wünschenswert ist, sollte weniger gesellschaftlicher oder musikpädagogischer Reglementierung unterliegen, als vielmehr jedem einzelnen überlassen bleiben.

Quellen & Verweise

Verweise auf das Buch Musikpsychologie. Ein Handbuch

1	Zimbardo	(1983)
2	Pekrun	(1985)
3	Kleinginna & Kleinginna	(1981)
4	Ewert	(1983)
5	Ulich	(1982)
6	LeBarre	(1947)
7	Lorenz	(1965)
8	Ekman	(1982)
9	Trojan & Winkel	(1957)
10	Dhala	(1983, 1984)
11	Scherer	(1982)
12	Eibl-Eibesfeld	(1984)
13	Hess	(1948)
14	Clynes	(1977, 1982)
15	Rösing	(1985)
16	Graf	(1970)
17	Motte-Haber	(1985)
18	Besseler	(1925)
19	Besseler	(1925)
20	Pekrun	(1985)
21	Pekrun	(1985)
22	Clemens	(1985)
23	Behne	(1990)
24	Dahlhaus & Motte-Haber	(1982)
25	Motte-Haber & Rötter	(1990)
26	Fördermayr	(1983)
27	Wellek	(1955)
28	Kurth	(1931)
29	Thiel	(1981)
30	Pauli	(1975)

Quellen

- Musikpsychologie. Ein Handbuch
(von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing)
- Einführung in die Musikpsychologie
(Vorlesung von Dr. Margit Painsi, Universität Graz)
- Wikipedia

