

Juzl, Milos

Schwierigkeiten bei der Untersuchung des Gefühlsausdrucks in der Musik und Versuch ihrer Überwindung

Behne, Klaus-E. [Hrsg.]: *Gefühl als Erlebnis - Ausdruck als Sinn*. Laaber : Laaber-Verlag 1982, S. 69-87.
- (Musikpädagogische Forschung; 3)



Quellenangabe/ Reference:

Juzl, Milos: Schwierigkeiten bei der Untersuchung des Gefühlsausdrucks in der Musik und Versuch ihrer Überwindung - In: Behne, Klaus-E. [Hrsg.]: *Gefühl als Erlebnis - Ausdruck als Sinn*. Laaber : Laaber-Verlag 1982, S. 69-87 - URN: urn:nbn:de:01111-pedocs-247651 - DOI: 10.25656/01:24765

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:01111-pedocs-247651>

<https://doi.org/10.25656/01:24765>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.
This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Musikpädagogische Forschung

Band 3:
Gefühl als Erlebnis-
Ausdruck als Sinn

D 122/8 2/2

LAABER-VERLAG

Musikpädagogische Forschung
Band 3 1982
Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische
Forschung e. V. durch Klaus-E. Behne

Musikpädagogische Forschung

Band 3 :
Gefühl als Erlebnis-
Ausdruck als Sinn

LAABER - VERLAG

ISBN 3 9215 1873 - 3

© 1982 by Laaber-Verlag

Dr. Henning Müller-Buscher

Nachdruck; auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des
Verlages

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Tagungsprogramm Osnabrück 1981	9
1. Beiträge zum Tagungsthema	
<i>Helga de la Motte-Haber</i> Musik als erlebtes Gefühl — Ausdruck als Sinnkategorie von Musik	11
<i>manfred trojahn</i> zu den begriffen „ausdruck“ und „emotion“ im gegenwärtigen kompositorischen denken	14
<i>Lothar Schmidt-Atzert</i> Emotionspsychologie und Musik	26
<i>Christian G. Allesch</i> Das Musikerleben als personaler Gestaltungsprozeß	47
<i>Milos Juzl</i> Schwierigkeiten bei der Untersuchung des Gefühlsausdrucks in der Musik und Versuch ihrer Überwindung	69
<i>Friedrich Klausmeier</i> Musik, eine Ausdrucksart menschlicher Gefühle	88
<i>Matthias Osterwold</i> (für die Projektgruppe) Aggression und Musik	98
<i>Klaus-Ernst Behne</i> Musik — Kommunikation oder Geste?	125
<i>Heiner Gembris</i> Experimentelle Untersuchungen, Musik und Emotionen betreffend	146

<i>Hans-Christian Schmidt</i>	
„ . . . ohne durch die ordnende Instanz des Intellekts zu gehen“.	
Reflexe auf vermutete Wirkungen von Musik im Spielfilm	164
<i>Helmut Segler/Helga de la Motte-Haber/Andreas Feige</i>	
Untersuchung und Filmdokumentation überlieferter Kindertänze	183
<i>Werner Pütz</i>	
Emotionalität und Musikunterricht	210
<i>Heinz Antholz / Ludwig Baak / Sibylle Vollmer</i>	
Zum Ausfall affektiver Zielvorstellungen in der Musikpädagogik der Siebziger Jahre	231
2. Freie Forschungsberichte	
<i>Werner Lohmann</i>	
Diagnostische und didaktisch-methodische Funktion von Tests im Unterricht	250

Schwierigkeiten bei der Untersuchung des Gefühlsausdrucks in der Musik und Versuch ihrer Überwindung

MILOS JUZL

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

Es ist recht auffallend, wie viele theoretische Erwägungen der emotionalen Wirkung der Musik gewidmet sind. Auch Experimente, die auf eine Klärung dieser Frage zielen, sind uns in großer Zahl bekannt. Die Gründe liegen auf der Hand. Die Erwägungen und Experimente sollten den Inhalt oder besser Gehalt der Musik bzw. die Beziehung der Musik zur Wirklichkeit erklären, denn der Musik, und besonders der absoluten Musik, fehlt eine *gegenständliche Evidenz*. Unter gegenständlicher Evidenz verstehe ich die Möglichkeit für den Rezipienten eines Kunstwerks, dessen gegenständlichen, sachlichen, handlungsmäßigen Bestandteil mit der Wirklichkeit zu vergleichen, ihn zu erkennen und zu benennen. Wenn die Untersuchung der Wirkung der Musik gewisse große Schwierigkeiten mit sich bringt, so macht die gegenständliche Evidenz bei den traditionellen Kunstgattungen Schwierigkeiten anderer Art: sie kann beim Rezipienten leicht primäres Interesse hervorrufen und den Eindruck erwecken, der Gehalt des Kunstwerks sei damit erschöpft; damit wird der Reichtum der in Kunst verarbeiteten Bedeutungen überschattet und ein *tieferes wertendes Verstehen und Erleben* verhindert. Denn um die gegenständliche Evidenz kreist eine Vielzahl weiterer Bedeutungen, Anspielungen, Vieldeutigkeiten u. ä.; der Autor schafft komplizierte Bedeutungsschichten, künstlerische Aussagen, den künstlerischen Gehalt, die Semantik des Kunstwerks. Sofern Erkenntnis darin zur Geltung kommt, so ist sie durch die wertende und wertbildende Tätigkeit des Künstlers vermittelt, sie ist axiologisch vermittelt. Nur so muß auch der Rezipient an das Werk herantreten, will er die Besonderheit der künstlerischen Kommunikation begreifen und sie vom üblichen Kommunikationstypus unterscheiden. So ist denn die Semantik eines Kunstwerks auch in den gegenständlichen Kunstgattungen nicht sofort und restlos dechiffrierbar, auch wenn der Gegenstand, das Sujet, hier orientierend wirken kann. Ihrem Wesen und Sinn nach unterscheidet sich die Musik von den übrigen Kunstgattungen nicht grundsätzlich. Auch ihre Semantik ist kompliziert, nicht etwa darum, weil ihr ein Gegenstand fehlt, sondern weil sie das Ergebnis einer axiologisch-künstlerischen Verarbeitung ist. Die Dechiffrierung künstlerischer Bedeutungen stellt in keiner Kunstgattung einen einfachen und einmaligen Prozeß vor.

Wesentlich ist jedoch noch etwas anderes. Der Sinn dieser Entzifferung ist nämlich keineswegs, unsere Kenntnisse von der Welt zu erweitern — dazu dient die wissenschaftliche Arbeit —, sondern *unser Gefühlsleben zu bereichern*. Damit will ich nicht behaupten, daß die Kunst überhaupt nicht helfe, die Welt zu erkennen. Aber es handelt sich dabei um vermittelte Erkenntnis: denn die Menschen erkennen mit Hilfe der Kunst vor allem sich selbst, erfahren, was die Welt für sie ist und was sie für die Welt sind, was sie von sich selbst wissen, wie sie sich selbst zu sehen oder anzuschauen vermögen, wie sie sich die Welt zu eigen gemacht haben. Das gilt auch für die realistische Kunst, die bekanntlich auf den Erkenntnisprozeß großen Wert legt. Die ästhetischen Kategorien haben vorwiegend axiologischen Charakter und bahnen uns im Rahmen der Kunst den Weg zu den gnoseologischen Kategorien. Darin besteht der Unterschied zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Erkenntnis. Kunstverständnis selbst aber dient in erster Linie der Bereicherung unseres Gefühlslebens.

Damit aber kommen wir zu der Feststellung, daß sämtliche Kunstgattungen darauf gerichtet sind, unsere Gefühle, einschließlich der ästhetischen Emotionen, zu wecken. Unerläßliche Bedingung einer Bedeutungsdechiffrierung jeden Kunstwerks ist es freilich, daß wir uns im künstlerischen System wenigstens teilweise orientieren können, auch wenn diese Orientierung in der Regel eine rein empirische sein wird, ohne theoretische Begründung und Klarstellung. *Zu einem Erlebnis wird es jedoch erst dann kommen, wenn die übergebenen Bedeutungen, Gefühle, künstlerischen Absichten u. ä. auch für uns Bedeutung gewonnen haben*. Ein schlechtes Theaterstück oder ein schlechter Schauspieler können mir eine Reihe von Bedeutungen übergeben, die ich verstehe, aber sie werden mich künstlerisch nicht überzeugen, mir kein positives Erlebnis abgewinnen. Ich kann freilich etwas erleben und emotionell nachvollziehen, was vom Autor oder Schauspieler nicht beabsichtigt war: ich kann verärgert, degoutiert, empört sein. Das ist natürlich auch beim Musikhören möglich.

Wir stehen also nicht nur einem, sondern einem ganzen Bündel von Fragen gegenüber. Ruft die Kunst eine emotionale Antwort hervor oder ist sie gleichzeitig Träger emotionaler Nachrichten? Von der Kunst wird beispielsweise oft behauptet, sie sei Ausdruck von Gefühlen. In einem solchen Ausspruch setzt man in der Regel voraus, daß die Musik Gefühle nicht nur weckt, sondern diese auch enthält, sie nicht nur organisiert, sondern sie auch vorführt, sie nicht nur reinigt, sondern auch mitteilt. Auch diese Voraussetzung führt jedoch zu keiner umfassenderen theoretischen Klärung. Es ist nämlich nicht offensichtlich, ob es sich da um übliche menschliche Gefühle handelt oder

ob man es hier mit Gefühlen besonderer Art, anderer Qualität zu tun hat. Auch erhellt daraus nicht, ob und wie ein Kunstwerk seinen Schöpfer ausdrückt: kann die Musik Gefühle übergeben und hervorrufen, die der Schöpfer nicht teilte? Mehr noch: können wir ein Kunstwerk gefühlsmäßig erleben, in das — mit oder ohne Absicht — keine Gefühle gelegt wurden? Und schließlich: ist die Musik wirklich nur Ausdruck von Gefühlen?

Fraglos sind wir imstande, im täglichen Leben einen Gefühlsausdruck bei anderen Menschen zu erkennen, so daß wir nicht nur mit Hilfe der verbalen Sprache, sondern auch mittels nonverbaler Zeichen untereinander kommunizieren können. Eine Mitteilung von Gefühlen ist möglich, und zwar ohne Rücksicht darauf, ob ich die mitgeteilte Emotion annehme, ob ich z. B. die Freude oder Angst meines Partners übernehme. oder ob ich sie zurückweise und mir meine eigene abweichende emotionale Antwort auf die mitgeteilte Gefühlsäußerung bilde. Aber gibt es eine Gefühlsäußerung, eine emotionale Expression auch in der Musik und ist sie mitteilbar?

Als wir uns vor Jahren zusammen mit dem Phoniater Professor Sedlacek und dem Musikästhetiker Professor Sychra diese Frage stellten, war uns klar, daß wir eine Methodik finden mußten, die uns nicht auf Abwege führen würde. Wohl jeder Anwesende kennt derartige Untersuchungen, bei denen den Respondenten irgendeine Musikprobe vorgespielt und die Frage gestellt wird, was für eine Vorstellung die Musik bei ihnen geweckt habe. Auf diese Weise sollte eine Beziehung der Musik zur Wirklichkeit hergeleitet werden. Da sich Uneinheitlichkeit der Vorstellungen erwies, kam man zu dem Schluß, die Musik hänge auf keinerlei Weise mit der Wirklichkeit zusammen. Anderswo wurde die Frage gestellt, was für eine Stimmung die Musik in den Hörern erwecke, um damit den Inhalt der Musik nachzuweisen. Auch dabei konnte man keine eindeutigen Schlüsse ziehen, wobei überdies nicht klar war, ob die hervorgerufene Stimmung oder Emotion auch tatsächlich kommuniziert und empfunden wurde oder ob sie bei den Respondenten ohne tiefere Gründe, ohne Kommunikationskette hervorgerufen worden war. Es sind uns auch solche Studien bekannt, bei denen die emotionale Wirkung einzelner Intervalle, einzelner Akkorde, Rhythmen u. ä. ermittelt wurde. Die unsicheren Ergebnisse verloren dann fraglos jedes Gewicht, sobald man von der Akustik zu musikalischen Formen übergang.

Über unsere eigene Methodik will ich in wenigen Minuten sprechen. Vorher noch eine kurze Bemerkung. Wir sind noch auf anders geartete Schwierigkeiten gestoßen. In der psychologischen Literatur konnten wir keine Klassifizierung der Emotionen finden, die widerspruchlos und für uns geeignet gewesen wäre. Wir mußten aber die Klangproben, mit denen wir arbeiteten,

gehörmäßig testen. Es blieb uns nichts anderes übrig, als selbst einen Fragebogen mit dem Verzeichnis der Emotionen, insgesamt 40 Rubriken, anzufertigen. Der Fragebogen war für die gegebenen konkreten Proben zusammengestellt, und wir hatten den Eindruck, wir würden ihn bei weiteren Versuchen präzisieren können. Manche Rubriken waren redundant, und neben den Bezeichnungen der Gefühle gab es auch solche für gewisse andere nichtemotionale expressive Äußerungen — z. B. Ungeduld oder Strenge, die keine Emotionen sind, sondern Verhaltens-Charakteristika. Leider führen auch Psychologen, wenn sie die Emotionen und Gefühle aufzählen wollen, in ihren Übersichtslisten Bezeichnungen von Haltungen und Verhaltensweisen an, z. B. Schüchternheit.

Mitunter wird gegen die Musiksemantik eingewandt, daß wir auf diesem Gebiet eines Benennungsaktes nicht fähig seien. Das ist aber ein Mißverständnis. Wie bereits zu Anfang angedeutet, vermögen wir auch bei den gegenständlichen Künsten nicht alle wirksamen Bedeutungen, nicht alle semantischen Schichten zu benennen. Ein Kunstwerk ist stets eine Einheit von Beabsichtigtem und Unbeabsichtigtem; es ist nicht nur Ausdruck seines Schöpfers, sondern auch der Zeit, so daß es immer mehr ausdrückt als der Autor bewußt beabsichtigte.

Eine andere Sache ist die, daß wir kein genügend reichhaltiges Wörterbuch besitzen, weder für die Wirkung eines musikalischen noch eines anderen Kunstwerks. Nicht einmal dort, wo wir mehrere Benennungen für ein einziges Gefühl zur Verfügung haben, steht es viel besser. Es gibt nämlich eine Art Parallelität von Gefühlen, die uns beim Entwurf und bei der Bearbeitung des Fragebogens beträchtliche Schwierigkeiten bereitete. In der Freude sind z. B. auch Gefühle der Kraft, Begeisterung, des Gefallens, vielleicht auch des Selbstbewußtseins u. a. enthalten. Beim Ausfüllen des Fragebogens äußerte sich das dann so, daß die Befragten beim Gehörttest der Klangproben mehrere Rubriken ausfüllten; und andererseits strichen sie bewußt und mit Absicht eine oder die andere der vorgeschlagenen Möglichkeiten dort, wo wir in einer Rubrik nebeneinander mehrere Möglichkeiten vorgeschlagen hatten.

Die Parallelität von Gefühlen erkläre ich mir aufgrund unserer Untersuchungen vorläufig folgendermaßen: Gefühle, Emotionen sind weder statisch noch unterbrochen. Wollten wir einen Vergleich heranziehen, könnten wir sagen, daß die Emotionen einem glatten Wasserspiegel ähneln, der sich je nach den Gegebenheiten einmal hier, einmal dort hebt, wobei die gehobene Welle der konkreten geweckten Grundemotion verschiedene Intensität und Extensität hat, in verwandte emotionale Gebiete übergreift und sie in Bewegung setzt. Wenn wir dann unter dem Eindruck einer bestimmten musikalischen oder

schauspielerischen Darbietung das hervorgerufene Gefühl beschreiben sollen, so stellen wir fest, daß wir für die gegebene Reaktion mehrere Benennungen benutzen können, die uns im Benennungsprozeß ersetzbar und in voller gegenseitiger Einheit scheinen — z. B. Freude, Genuß, Kraftgefühl; unter anderen Umständen, bei einer leicht abgeänderten Klangprobe, wird jedoch diese gegenseitige Ersetzbarkeit und Einheit zerfallen, und wir gewinnen plötzlich den Eindruck, daß andere Benennungen, die wiederum wie in geschlossener Einheit auftreten, zusammengehören. Es gibt da eben eine ganze Reihe von Kombinationsmöglichkeiten, und experimentelle Musikproben ergeben stets nur einige wenige von ihnen. Es bietet sich die logische Deutung an, daß diese emotionalen Gruppierungen, diese Parallelität der Gefühle in manchen Fällen breiter, in anderen wieder schmaler sind, einmal fester gefügt, ein andermal mehr variabel. So kann sich z. B. unter gewissen Umständen Zorn mit Trotz und Haß verbinden, aber muß es nicht.¹

Doch steht zur Frage, ob es für unser Anliegen sinnvoll ist, eine genaue Beschreibung der Umstände zu geben, unter denen dieses oder jenes Gefühl entsteht. Wir bemühen uns nicht um eine Theorie der Emotionen, sondern um eine Musiktheorie und -ästhetik. *Unsere Gefühle bei der Aufnahme von Musik entstehen aufgrund der Art und Weise, wie wir das Gehörte für uns selbst semanto-axiologisch deuten.* Interessant dabei ist freilich der Umstand, daß auch im Alltagsleben unsere Emotionen aufgrund dessen entstehen, was diese oder jene äußere Anregung für uns *bedeutet*, wie wir sie werten. Das Kind, das einen Plüsch-Teddybären betastet und diese Sinneserfahrung erstmals erlebt, kann die verschiedensten Gefühle äußern, je nach dem, wie es auf die Aneignung der Welt vorbereitet ist: Gefallen, Freude, Schrecken, Ekel, ja Angst. *Ein einziger Stimulus kann somit eine Reihe von emotionalen Reaktionen hervorrufen.* Wenn man es nicht mit einem kommunikativen System zu tun hat (in dem konventionell gewordene Vorgänge überwiegen), dann dürfen wir aus Gefühlsreaktionen von Einzelpersonen nicht auf die Semantik der Situation schließen. Selbst im Fall eines konventionellen Kommunikationssystems wie der Musik dürfen wir keine eindeutige Reaktion sämtlicher Hörer erwarten, denn auch hier ist die Reaktion variabel, je nach dem, was die gegebene Anregung für den Einzelnen bedeutet, wie er auf sie eingestellt ist. *Das hindert uns freilich nicht mehr daran, Kommunikationsmuster oder Modelle zu untersuchen.* Die Musik ist zwar nicht nur eine Sprache der Gefühle, doch ist sie fähig, auch expressive Gefühlsmuster zu kommunizieren, wie wir uns bei unseren Experimenten überzeugen konnten. Die Auseinandersetzungen darüber, welchen Charakter die Emotionen in der Musik eigentlich haben, mit welchen Mitteln sie verschlüsselt und wie sie

entschlüsselt werden — *das alles läßt sich einzig und allein im Kommunikationsprozeß verifizieren, in dem die Voraussetzungen zur Untersuchung der Wechselbeziehungen zwischen Expedient, Nachricht und Empfänger gegeben sind.* Wenn sich eine Expression. — insbesondere eine emotionale Expression — in eine Klangäußerung verschlüsseln läßt, dann ist das nur auf der Grundlage der gesellschaftlichen Praxis möglich, und somit sind auch die Voraussetzungen zu ihrer Entschlüsselung und zur Untersuchung der Mittel und Methoden gegeben, mit denen sie weitergegeben wird. So hat z. B. in der tschechischen Fachliteratur Frau Dr. Doubravová die Expression gewisser interpersonaler Beziehungen in Alban Bergs Violinkonzert² aufgedeckt. Im Abschluß der Studie sagt sie nach Anführung mehrerer anderer Deutungen: „*Unsere Auslegung bewegt sich in ähnlichen Bedeutungskreisen, aber allgemeiner, nachprüfbar, und verleiht der Mitteilung die Gültigkeit einer Aussage von der Beziehung zu Tatsachen, die die Entstehung des Konzerts angeregt haben (Verluste im Privatleben, Krankheit, das erstickende politische Klima nach dem Tod von Dollfuß), aber sie hält diese Tatsachen nicht für den Inhalt der Mitteilung des Komponisten.*“

Ich habe diese Studie hier angeführt, um zu zeigen, daß in der Musik mehrere Ausdrucksschichten, nicht nur Gefühlsausdruck, gesucht und bei entsprechender Methodik auch gefunden werden können.

Das Interesse Professor Sedláčeks und das meine — Antonin Sychra ist inzwischen verstorben — konzentriert sich auf die emotionale Expression, den Gefühlsausdruck. Wir wollen wissen, wie dieser in der Sprache und in der Musik klanglich verwirklicht wird, und ob es betreffs der Emotionen gewisse gemeinsame Merkmale, vielleicht sogar Gesetzmäßigkeiten zwischen Sprache und Musik gibt. Gleichzeitig interessiert uns, ob und wie expressive Ausdrucksformen des einen Systems in das andere System transformiert oder überführt werden können.

Zu diesem Zweck benutzen Prof. Sedláček und ich vorläufig zwei Spezialmethoden. Sie sind nichts völlig Unbekanntes oder Neues. Neu ist vielmehr ihre Weiterführung und Anwendung zur Klärung semantischer Fragen.

Die psycho-akustische Transformationsmethode

Diese Methode haben K. Sedláček und A. Sychra erarbeitet und beschrieben.³ Es wurde Schauspielern die Aufgabe gestellt, Textauszüge aus verschiedenen Vokalkompositionen vorzutragen, und zwar zuerst ohne Einfluß der Musik und dann von neuem unter dem Eindruck der zu den gegebenen Texten ge-

hörigen Musik Die Vorträge wurden auf Tonband aufgenommen und dann die Unterschiede der von den Schauspielern vorgetragenen Texte vor und nach dem Musikhören getestet, und das sowohl hinsichtlich des veränderten Gefühlsausdrucks als auch hinsichtlich der aufgewandten Stimm-Mittel. Die objektive elektroakustische sowie die subjektive Textanalyse konnten eine Beeinflussung des Ausdrucks im Vortrag der Schauspieler durch die Musik sowie seine Transformation in Richtung zu dem vom Anliegen des Komponisten bestimmten Gefühlsgehalt der Musik mit Sicherheit nachweisen. Es war also zu einer psycho-akustischen Transformation mit Hilfe der Musik gekommen, deren Ergebnis ein nach dem Musikhören unterschiedlicher Ausdruck im Vortrag des Schauspielers war.

Der Hauptvorzug der psycho-akustischen Transformationsmethode besteht darin, daß keine direkte Aussage über den Gehalt der Musik gefordert werden muß, sondern daß dieser Gehalt aus dem expressiven Verhalten der Versuchspersonen, d. h. der Schauspieler, deduziert werden kann. Es wird nicht mit großen künstlerischen Einheiten gearbeitet, auch ist das Experiment nicht auf alle Einzelheiten des Kommunikationsprozesses bzw. auf alle semantischen Schichten des Kunstwerks ausgerichtet. Man arbeitet mit relativ geschlossenen Abschnitten *lebendiger* Musik, und in der Reaktion wird *schauspielerischer Ausdruck* verlangt. Auswahlkriterium der Musikproben ist die empirische Voraussetzung ihrer konkreten emotionalen Wirkung. Die Reaktionen der Schauspieler widerlegten zuweilen unsere Annahme eines bestimmten definierten Gefühlsinhalts der vorgespielten Musikstücke.

Mit Schauspielern arbeiten wir deshalb, weil• sie dank ihres Berufs imstande sind, das, was sie in der Musik hören, auch in sprachlichen Ausdruck zu transformieren, also auch in der Musik enthaltene und abgelauschte emotionale Informationen neu zu verschlüsseln. Die Art und Weise dieser Transformation oder Neuverschlüsselung kann verschieden und in manchen Fällen vielleicht nicht immer die glücklichste sein, trotzdem wird bei erfahrenen Schauspielern offenbar, daß sie irgendwie fähig sind, emotionale Informationen des einen Systems, des musikalischen, zu entschlüsseln und in das andere System, das schauspielerische, neu zu verschlüsseln, und das nicht mit Hilfe verbaler Explikation, sondern direkt. Zweifellos ist in dieser Verschlüsselung stets eine bestimmte zeitgemäße Schauspielernorm enthalten. Die Feinheiten dieser Norm werden uns in Zukunft noch weiter beschäftigen; vorläufig aber läßt sich auch gegen einen routinierten Vortrag nichts einwenden, ohne Rücksicht darauf, ob der Schauspieler etwas empfindet und erlebt oder nicht. *Denn wir wollen ja nicht wissen, was er erlebt, sondern was er hört.* Der Einwand, die Schauspieler könnten absichtlich den Experimentatoren entgegenkommen,

ist hinfällig, weil die Schauspieler die hypothetischen Voraussetzungen der Experimentatoren nicht kennen. Je stärker ein Schauspieler auf den Charakter der Musik reagiert, desto besser. Bei einer größeren Anzahl von Schauspieler-Reaktionen kann dann experimentell ermittelt werden, auf welche Seiten der Musik die Schauspieler eigentlich reagierten und wie dies in ihrem Vortrag zum Ausdruck kam. Damit nähern wir uns immer sicherer sowohl der Musiksemantik als auch einer Klärung der Frage der emotionalen Informationen in Musik und Sprache. Denn auch im Falle der Sprache muß man sich aufs neue vergegenwärtigen, daß die Besonderheit der künstlerischen Gestaltung nicht begrifflich logisch aufgebaut ist und daß daher *kein* Kunstwerk in Worte oder logische Begriffe *übertragen* werden kann — somit auch kein literarisches oder dichterisches Werk. Mit Hilfe verbaler Explikation können aber Musik- und Kunstwerke überhaupt *analysiert, nähergebracht* und *erklärt werden*.

Wenn ich sage, ein Kunstwerk lasse sich nicht in Worte übertragen, so heißt das nicht, daß ich den Irrationalismus verteidige. Ich will damit bloß darauf aufmerksam machen, daß die Besonderheit nichtbegrifflicher Gebiete respektiert werden muß. Bei der Anwendung der psycho-akustischen Transformationsmethode weichen wir eben dadurch einer verbalen Vermittlung aus, daß die musikalischen Anregungen *unmittelbar* in das Schauspielersystem transformiert werden. Diese Umformung geschieht aufgrund gewisser gemeinsamer expressiver Ausdrucksmittel; was auf der Ebene der Expression in der Musik mitgeteilt worden ist, nehmen die Schauspieler — zumeist unbewußt — mit dem Gehör auf, respektieren und fixieren es in ihrem Vortragsausdruck. Die psycho-akustische Transformationsmethode kann uns daher nicht nur der Klärung der Musiksemantik erheblich näher bringen, sondern sie wirft gleichzeitig ein Licht auf die Ausdrucksmittel sowie auf deren Kombinierung und gegenseitige Substitution, mit denen sich ein gegebener Gefühlsausdruck aus einem System in das andere transformiert. Jedes Gefühl wird mit Hilfe mehrerer Ausdrucksmittel weitergegeben. Wichtig ist, daß es für jedes Gefühl mehrere Ausdrucksmöglichkeiten gibt, aber daß wir nicht imstande sind, alle Feinheiten herauszuhören. Wenn z. B. Entsetzen durch einen melodischen Schrei ausgedrückt wird, dann ersetzt dieser Schrei gewissermaßen andere Ausdrucksmittel. Hier erklingt etwa kein niedriges Stimmregister, es ist ein anderes Tempo und eine andere Dynamik gewählt worden als dort, wo Entsetzen durch die erstickte Stimme ausgedrückt wird, in der jede melodische Linie fehlt, u. ä. Es wäre möglich, mit Hilfe von Rechnern Modelle zu bilden und gehörmäßig zu überprüfen, zu verstärken oder abzuschwächen und die Modelle emotionaler Mitteilungen abzubauen. Das Gehör kann allerdings bei seiner relativen Unvollkommenheit relevante Ausdruckselemente aufneh-

men, es vermag im gegebenen Moment festzustellen, was in der Information wesentlich und was unwesentlich ist. Gehörtest und Fragebögen stellen für uns nicht die Endetappe der Untersuchung dar, sondern dienen uns als Kontrolle und Inspiration zu weiteren Fragen, die dem objektiven Material zu stellen sind. Wir haben Teilergebnisse der psycho-akustischen Transformationsmethode mit K. Sedlacek in tschechisch veröffentlicht.⁴

Die Methode der emotionalen Beiordnung

Diese von K. Sedlacek und mir so benannte Methode begann ich aus ganz zufälligen Ursachen anzuwenden. In der zweiten Etappe unserer Arbeit mit Schauspielern konzentrierten wir uns nicht mehr auf Operntextauszüge und die dazugehörige Musik, sondern wählten unsere Musikproben größtenteils aus absoluter Musik; zu diesen suchten wir von der Musik unabhängige, selbständige Gedichtzeilen mit verschiedenen gefühlsbetontem Gehalt und benutzten sie zu unterschiedlichen Experimenten. Damals hatte meine Assistentin den Einfall, nach Abschluß eines Versuches die Schauspieler aufzufordern, selbst, nach eigener Wahl, die Texte hinsichtlich ihres gleichgestimmten Inhalts den Musikproben beizuordnen, d. h. selbst die Wechselbeziehungen herauszufinden, ungeachtet der ihnen im Experiment gestellten Aufgaben. Der Einfall weckte mein Interesse, und ich erprobte diesen Vorgang als selbständige Methode. Gegenwärtig sehe ich immer mehr Anwendungsmöglichkeiten und Vorzüge dieser Methode. Eigentlich ist sie eine Weiter-, entwicklung von Fechners Wahlmethode. Jetzt dient sie aber nicht mehr zur Bestimmung von Gefallen oder Mißfallen, sondern zur Spezifizierung der Musiksemantik, des musikalischen Ausdrucks.

Die Methode kann von verschiedenen Gesichtspunkten auch in anderen Kunstgattungen bzw. in der Allgemeinen Ästhetik als semantische Beiordnung in Einzelheiten weitergeführt und angewendet werden. Mit ihrer Hilfe kann die Streuung und relative Grenze der Konventionen bei der Aufnahme von Kunstwerken erfolgreich ermittelt werden. So kann der Experimentator z. B. mehrere verschiedenartige Musikproben zu einer Filmsequenz darbieten und die Versuchspersonen nach dem Gesichtspunkt der Übereinstimmung der Musik zu der gegebenen Filmsequenz wählen lassen. (Dieser Gesichtspunkt, müßte freilich noch näher definiert werden.) Umgekehrt können die Respondenten zur Beiordnung einer der vorbereiteten Filmsequenzen zu einer bestimmten Musikprobe aufgefordert werden. Ferner könnte man verschiedene Bildwerke zu einer bestimmten Musik oder verschiedene Musikstück-

ke zu einem Kunstwerk beordnen lassen u. ä. Die Methode der emotionalen bzw. semantischen Beordnung widmet sich nicht der Analyse spezifischer Ausdrucksmittel, wie es bei der psycho-akustischen Transformationsmethode der Fall ist, sondern der inhaltlich konventionell gewordenen Seite — in unserem Fall der Beziehung zwischen der geschriebenen, d. h. nichtdeklamierten Expression des Gedichttextes und der Expression der Musik.

Als ich im Wissenschaftlerteam für Zwischenfachbereiche beim Institut für Kunstgeschichte der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften über diese Methode berichtete, standen mir die Ergebnisse eines Versuchs mit 35 Respondenten zur Verfügung. Doch hatte ich noch vor der Darlegung dieser Methode einen Versuch mit den Mitgliedern des Teams für Zwischenfachbereiche gemacht; beteiligt waren 33 Personen, also ungefähr die gleiche Anzahl wie bei den bis dahin gewonnenen Ergebnissen. Dann legte ich die Versuchsergebnisse der 1. Gruppe vor. Die Methode weckte Aufmerksamkeit, doch wurden Zweifel laut, ob der Versuch mit den Wissenschaftlern, der zweiten Gruppe, wegen der engen und nicht sonderlich geeigneten Raumverhältnisse, in denen er stattgefunden hatte, auch richtig ausgewertet werden könne. Ein späterer Vergleich mit den Ergebnissen der 1. Gruppe brachte mir eine willkommene Überraschung, denn in beiden Gruppen zeigten sich sehr starke gemeinsame Tendenzen. Ich will mich hier in keinen genauen Vergleich beider Gruppen einlassen und möchte nur einige Gesamtergebnisse anführen, um die Möglichkeiten dieser Methode aufzuzeigen.

Die Respondenten hatten 14 in zufälliger Reihenfolge gedruckte Gedichtauszüge zur Verfügung und Zeit genug, sich mit ihnen vertraut zu machen. Dann wurden ihnen in zeitlichen Abständen 14 Musikproben vorgespielt. Ihre Aufgabe bestand darin, vom Gesichtspunkt des Gefühlsinhalts ein Musikstück einem oder auch mehreren Gedichttexten beizuordnen. Auch der Text wurde also hinsichtlich seiner Emotionalität gewertet, und dieser einheitliche Gesichtspunkt bildete die Grundlage für die gegenseitige Beordnung. Von 68 Respondenten, d. i. die erste und zweite Gruppe zusammengekommen, wurden folgende Ergebnisse gewonnen.

A) Die überzeugendste Beordnung von Gedichttexten (siehe Beilage Nr. 1) zu Musikproben (siehe Beilage Nr. 2) in Prozenten.

Schostakowitsch : Anfang des vierten Satzes der XI. Symphonie - Bezruc:	
Hundert Jahr in der Grube	47 %
Strawinsky: Ebony concerto — Halas: Giftiges Land.....	40 %
Cage: Klavierkonzert (Auszug) — Halas: Giftiges Land.....	39 %
Debussy : Das Meer — Sova : Etwas ruft aus Erde und Bergen.....	32 %

„Jüdisches Requiem“ - Holan: Auch bei fruchtbarem Licht	30 %
Martinu: Das Öffnen der Brunnen - Tuwim: Ich breite weit meine Arme aus	29 %
Mozart: Divertimento - Tuwim: Ich breite weit meine Arme aus	28 %
Vivaldi: Trio-Sonate - Halas: Ich will ihr lauschen	26 %
Rachmaniuov: 2. Klavierkonzert - Puschkin: Die Lust	24 %
Bach: Choralvorspiel - Brezina: Unter der Last	22 %

B) Negative Beziehungen — Texte, die kein einziges Mal den folgenden Musikstücken beigeordnet wurden:

Strawinsky: Ebony concerto	–Tuwim : Ich breite weit meine Arme aus –Puschkin: Die Lust, die quälende –Hora: Als der Lenz uns Blüten brachte –Halas: Einswerden möchte ich
Schostakowitsch: Danse macabre	–Halas: Verwandt mit allem –Brezina: Unter der Last
Martinu: Das Öffnen der Brunnen	–Brezina: Unter der Last –Bezruc : Hundert Jahr in der Grube –Holan: Auch bei fruchtbarem Licht –Halas: Giftiges Land

Weitere Ergebnisse findet der Interessent in der beigelegten Tabelle.

Als wir den Versuch mit den Schauspielern vorbereiteten, dessen Material mir dann bei der Anwendung der Methode der emotionalen Beiordnung dienlich war, hatten K. Sedlacek und ich bestimmte Vorstellungen von den emotionalen Relationen der ausgesuchten Musik- und Literaturproben. Manchmal jedoch bestätigten die Antworten der Schauspieler unsere Annahmen nicht. Mit den angeführten Ergebnissen des Beiordnungsversuches verhält es sich ebenso. Strawinskys „Ebony concerto“ erschien uns als ein gewisser Ausdruck des Humorvollen oder Komischen in der Musik; ein hoher Prozentsatz ordnete jedoch, wie bereits gesagt, dieser Musik einen Text bei, der Widerwillen, ja Ekel ausdrückt.

Eine genaue Analyse unserer Annahmen und der Abweichungen von ihnen sowie deren Ursachen soll den Gegenstand einer geplanten selbständigen Studie bilden. Hier möchte ich bloß darauf hinweisen, daß unsere Ergebnisse heuristischen Wert haben, weil sie dem Forscher immer wieder neue Fragen stellen. Die ganze Methodik wird noch ausgearbeitet werden müssen, um die Sicherheit zu gewinnen, daß sich die Auswahl im Beiordnungsprozeß nach echt emotionalen Aspekten richtet und nicht nach den semantisch akzentu-

ierten Wörtern. So ist z. B. der Text „*Als der Lenz uns Blüten brachte*“ überhaupt nicht ironisch aufgefaßt worden, da sich bei einem Kontrolltest herausstellte, daß Wörter wie „Lenz“, „Blüten“, „Wiesenduft“ die Aufmerksamkeit des Lesers an sich gerissen hatten. Trotzdem berechtigen die charakteristischen Ergebnisse beim Beiordnen und Nichtbeiordnen zu unserem Vertrauen zu dieser Methode. Ihr Vorzug besteht — ebenso wie bei der psycho-akustischen Transformationsmethode — darin, daß wir uns hier dem Fragenkreis der Musiksemantik nicht durch vermittelnde verbale Beschreibung, sondern unmittelbar nähern, was es vor allem dort zu nutzen gilt, wo Worte fehlen oder irreführen. Und damit haben wir es eben bei der Untersuchung der Mitteilung von Gefühlen zu tun. Die Berechtigung der Anwendung dieser adäquaten Methode belegen unsere genannten Versuchsergebnisse. Selbstverständlich dürfen wir beispielsweise die Musikprobe aus Schostakowitschs XI. Symphonie nicht als Übersetzung von Bezrus Text „*Hundert Jahr in der Grube*“ verstehen. Wir haben es mit zwei unterschiedlichen und spezifischen Kommunikationssystemen zu tun, zwischen denen mittels des Ausdrucks dialektische Einheit bewahrt ist, ohne daß beide Systeme aufeinander reduziert werden können.

Abschließend möchte ich sagen, daß die reiche Vielfalt künstlerischen Schaffens, der verwendeten Mittel und Systeme nicht gestattet, hier auf nähere Details der künstlerischen Gestaltung in beiden Systemen einzugehen, und daß ich vor allem auf zwei Dinge hinweisen wollte:

- 1) auf die Besonderheit der Mitteilbarkeit in Kunstsystemen, insbesondere in der Musik,
- 2) auf gewisse neue Möglichkeiten der Untersuchung des Gefühlsausdrucks in der Musik, in denen die früheren Schwierigkeiten bei experimentalen Untersuchungen zu einem gewissen Grade ausgeräumt werden konnten.

Summary

Every work of art — including music — always has coded within itself a certain range of emotions and feelings. However, the semantic-axiological system of the recipient either makes it impossible to sufficiently distinguish certain of his coded emotions and feelings, or else he makes the distinction but does not experience it aesthetically. Furthermore, if there is a poor semantic decoding of the work, the recipient can experience emotions and feelings that are not to be found in the work itself. The dynamics, continuity, and also the parallelism and linkage of certain emotions and feelings are the

geschwisterlich mit meinem Traum?
(F. Halas, An den Tod)

4. ? (*Polysemantik*) Ich will ihr lauschen
und nur erfahren,
warum ihr jeder gehört
und ob wir ihr Traum sind.
(F. Halas, Antwort)
5. *Freundlichkeit* Etwas ruft aus Erde und Bergen,
aus Quellen und aus Tiefen.
Der Steine Gespräch mit allen Geschöpfen,
das Flüstern der Linden und Eichen.
(A. Sova, Ruf der Erde)
6. *Freude* Ich breite weit meine Arme aus,
fülle die Brust mit der Morgenluft,
neige mich tief vor dem Himmelsblau.
(J. Tuwim, Das Leben?)
7. *Erhabenheit* Uralter Baum! Deine stärksten Äste
sind tot . . . Aber mit jedem Frühling
grünst du aufs neue mit zartem Geäst.
(V. Holan, Die Eiche)
8. *Sinnlichkeit* Die Lust, die quälende, wenn sanft du niedersinkst
nach langem Bitten, und unser Atem dann eins wird.
(A. S. Puschkin, *)
9. *Sehnsucht?*
(*Polysemantik*) Einswerden möchte ich mit ihr und nicht mehr kennen
den Schnee in meinem Innern
voll tönen möchte ich und nah dem Herzen.
(F. Halas, Sehnsucht)
10. *Demut, vielleicht*
Trauer Unter der Last dunkler Jahre beugte sie ihren Nacken.
Ausgebrannt war ihm Frische von Mühsal und Plagen.
Mit Küssen empfing sie den Tod und in der letzten Stunde
drangen nur Worte des Danks aus ihrem lächelnden Munde.
(O. Březina, Meine Mutter)

- | | |
|--------------------------|--|
| 4. <i>Anmut</i> | Martini: Das Öffnen der Brunnen (Instrumentalteil vor Baryton-Solo) |
| 5. <i>Freundlichkeit</i> | Vivaldi: Trio-Sonate a-moll (Anfang) |
| 6. <i>Freude</i> | Mozart: Divertimento für Streicher, KV 136 (Anfang d. 1. Wiederholung) |
| 7. <i>Erhabenheit</i> | Janáček: Glagolitische Messe (Anfang) |
| 8. <i>Liebreiz</i> | Rachmaninow: 2. Klavierkonzert (Anfang d. 2. Satzes) |
| 9. <i>Sehnsucht</i> | Beethoven: 5. Klavierkonzert (Anfang des 2. Satzes) |
| 10. <i>Demut</i> | Bach: Choralvorspiel „Herzlich tut mich“ (Anfang) |
| 11. <i>Trauer</i> | Tschaikowsky: Andante cantabile (Anfang) |
| 12. <i>Zorn</i> | Schostakowitsch: XI. Symphonie, 4. Satz (Anfang) |
| 13. <i>Angst</i> | „El muhe rachanim“ („Jüdisches Requiem“) (Anfang) |
| 14. ? | Cage: Konzert für Klavier und Orchester (Fragment) |

Beilage Nr. 3

Berechnung der Beiordnung in %

Nummern der Textproben



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	keine Bestimmung	Summe
1	7	7	1		11		4		1	1	4	6	9	40	9	100
2		18	1	1	32	3	11	2		9	7		2	7	7	100
3	9	10		1	6	4	3	3	3		18	7	1	3	32	100
4	12	1	1	6	12	29	9	15	10		1				4	100
5	10	1	6	26	9	8	5	8	15						12	100
6	7	1	2	4	4	28	19		16						19	100
7		10	5	1	10	17	12		5	5		8	13	2	12	100
8	4	3	15	19	4	4	4	24	13	5	2		1		2	100
9	1	2	11	11	11	7	5	15	12	12	4	1		1	7	100
10	4		8	5	5	6	10	2	2	22	8		8	1	19	100
11	6	5	8	10	15	7	10	7	9	7			1		15	100
12		4			1	1	1	2	1	3	4	47	19	7	10	100
13		5	5	4		1	1	4	5	9	10	1	30	5	20	100
14	1	6	2		4	1	1	2	1	6	12	5	17	39	3	100



Nummern der Musikproben

Anmerkungen

- 1 Der Gleichlauf von Gefühlen darf nicht mit deren Komplexität verwechselt werden, für die manche Psychologen das Wort Sentiment gebrauchen — z. B. das Freundschaftsgefühl.
- 2 Jarmila Doubravová .4.: Das Violinkonzert von Alb an Berg vom interpersonellen Gesichtspunkt. Hudební věda IX, 1972, No 2, S. 117-137.
- 3 Siehe K. Sedláček, A. Sychra: The Method of Psychoacoustic Transformation Applied to the Investigation of Expression in Speech and Music. Kybernetika, Academia Praha, 1969, V, No 1.
- 4 M. Juzl, K. Sedláček: Možnosti objektivního zkoumání emocionálního výrazu v mluvené řeči. (Möglichkeiten einer objektiven Untersuchung des Gefühlsausdrucks in gesprochener Sprache.) Acta Universitatis Carolinae, 1973, Philosophica et Historica 1 (Studia Aesthetica II), S. 71-94.

Dr. Milos Juzl
Francouzská 30
CSSR-120 00 Praha 2

Diskussionsbericht

Kleinen fragt, welche Gesichtspunkte bei der Auswahl der Musikbeispiele eine Rolle gespielt hätten und weshalb der Bereich der Populärmusik ausgespart sei. Juzl verweist darauf, daß expressive Modelle im Bereich der Kunstmusik ausgeprägter und greifbarer seien, durch Berücksichtigung weiterer Beispiele aus dem Bereich der Neuen Musik sicherlich eine Modifizierung der Ergebnisse zu erwarten gewesen sei. Behne fragt, wie weit die vom Referenten berichteten Methoden auch Aufschluß über die Bewußtseinsprozesse im Hörer gäben, die zu einem bestimmten Eindrucksurteil führten. Juzl verweist darauf, daß die Vpn. auch Gelegenheit zu freien Kommentaren hatten, die aber nur wenig informativ gewesen seien. Er verdeutlicht darüberhinaus an konkreten Beispielen, wie die Analyse der von Schauspielern gesprochenen Texte weitere Informationen darüber gäbe, welche Prozesse im erlebenden und urteilenden Subjekt abliefen. Schmidt-Atzert erkundigt sich nach der Signifikanz des berichteten Zuordnungsexperiments unter besonderer Berücksichtigung situativer Schwankungen. Juzl greift noch einmal auf ein Janacek-Beispiel zurück, um zu demonstrieren, wie zwingend Merkmale der Musik das Urteil des Hörers beeinflussen können. Osterwold gibt zu bedenken, daß bei der psycho-akustischen Transformationsmethode die Schauspieler möglicherweise weniger auf die Musik als auf die musikalisch ausgedeutete Sprache reagiert hätten. Juzl hält dem entgegen, daß nur die Dominanz der Musik über den Text so eindeutige Beziehungen (hohe Chi-Quadrat-Signifikanzen) sinnvoll erklären könnten. Allesch erinnert noch einmal an den möglichen Einfluß von Persönlichkeitsvariablen, und daß bestimmte Hörertypen schon auf relativ kleine Veränderungen der Musik unterschiedlich reagierten, während andere eher konstante Verhaltensmuster zeigten.

Klaus-Ernst Behne