

Situative Bedingungen und Effekte des Musikhörens

HEINER GEMBRIS

Daß unsere gegenwärtige Situation und momentane Umgebung einen Einfluß darauf hat, ob und welche Musik wir hören, und darauf, wie diese Musik auf uns wirkt, ist eine Tatsache, die uns wohlvertraut ist und selbstverständlich erscheint. Seltsam ist nur, daß die (empirische) Musikpsychologie diesen Sachverhalt über lange Zeit souverän ignoriert hat. Sie fragt seit etwa hundert Jahren zwar nach den physiologischen, psychologischen und emotionalen Wirkungen der Musik. Zu untersuchen, welchen Einfluß die Bedingungen und die Umstände, unter denen wir Musik hören, auf ihre Wirkungen haben, kam ihr indessen selten in den Sinn. Je mehr man sich aber von einem veralteten und unangemessenen Reiz-Reaktions-Schematismus zu lösen versucht, um den Gesamtkontext des Musikhörens und -erlebens, d. h. die Beziehungen zwischen Musik, Person und Umwelt ins Auge zu fassen, desto wichtiger wird auch die Frage nach jenen außermusikalischen Faktoren, die das Musikerleben und die Wirkungen von Musik determinieren und modifizieren. Naheliegend, weil auch relativ einfach, erschien es verschiedenen Forschern, nach Korrelationen zwischen bestimmten Persönlichkeitsmerkmalen und Reaktionen auf Musik zu suchen. Daß man hier aber kaum fündig wurde, kann mancherlei Ursache haben: Ein Grund dafür kann sein, daß das, was die (nicht unumstrittenen) Persönlichkeitstests messen, tatsächlich in keinem Zusammenhang mit musikalischen Verhaltens- und Reaktionsweisen steht. Ein anderer Grund mag sein, daß etwaige Zusammenhänge zwischen Persönlichkeitsmerkmalen und Musikerleben nicht linear sind, so daß sie durch schlichte Korrelationsberechnungen (die lediglich lineare Zusammenhänge erfassen) nicht nachgewiesen werden können. Schließlich muß man auch in Betracht ziehen, daß Persönlichkeitsmerkmale nicht direkt, sondern über dritte Variablen einen mittelbaren und verdeckten Einfluß nehmen (s. Gembris 1985).

Sehr selten trifft man auf Untersuchungen, die den Einfluß von situativen Kontextbedingungen — etwa bestimmten Stimmungen oder Einstellungen auf die Reaktionen von Musik — zum Gegenstand haben. Es sind aber gerade solche kurzfristige Dispositionen wie beispielsweise emotionale Zustände oder Stimmungen, die oftmals darüber entscheiden, welche Wirkungen die Musik ausübt oder nicht. Diese Kontext- bzw. Situationsgebundenheit musi-

kalischer Wirkungen ist es auch, die es nicht gestattet, bestimmte Wirkungen bestimmter Musik allgemein zu behaupten oder global vorherzusagen. Die situativen Bedingungen sind für das Musikhören und -erleben auch insofern von Bedeutung, als sie oftmals assoziative Verbindungen mit der Musik eingehen. Später, wenn die Musik dann einmal wieder gehört wird, können diese situativen Bedingungen aktualisiert werden und das Musikerleben entscheidend bestimmen, ohne daß sie selbst real vorhanden sind.

In diesem Beitrag sollen einige wichtige Aspekte des situativen Kontextes des Hörens und Erlebens von Musik dargestellt werden. Einzelne Gesichtspunkte sollen anhand eigener und anderer Untersuchungen illustriert werden.

Bei der Betrachtung der Kontextbedingungen der Musikrezeption erscheint es zunächst zweckmäßig, zwischen externen und internen Bedingungen zu unterscheiden. Unter den externen Kontextbedingungen sind die räumliche, zeitliche und soziale Situation zu verstehen, in der Musik rezipiert wird. Auf diese wollen wir zunächst eingehen. Die externen Kontextbedingungen bilden nicht bloß den äußeren Rahmen des Musikerlebens, sondern sie greifen in das Musikerleben ein, indem sie es einleiten, vorbereiten, unterstützen, in bestimmte Richtungen lenken, es stören oder verhindern. Vor der Erfindung der technischen Medien war Musik immer an bestimmte Lebenssituationen und an definierte Kontextbedingungen gebunden, d. h. die externen Bedingungen blieben relativ konstant. Heute, da Musik potentiell an jedem Ort, zu jeder Zeit und vor jedem beliebigen Publikum erklingen kann, unterliegen ihre Wirkungen einer viel größeren Varianz, die durch wechselnde Umgebungen verursacht wird. So muß man wohl eingestehen, daß Gregorianischer Choral beispielsweise auf den harten Stühlen in einem neonbeleuchteten Klassenzimmer vermutlich anders wirkt als in den hohen Räumen einer gotischen Kathedrale. Ebenso wird man einräumen müssen, daß die Wirkung eines bestimmten Musikstückes in einer musikpsychologischen Untersuchungssituation nicht völlig identisch mit derjenigen ist, die dieselbe Musik in der heimischen Umgebung des Probanden erzeugt. Glaubt man der Reklame — und Beobachtungen zeigen, daß sie da nicht ganz unrecht hat —, dann kann man sich beim Autofahren durch wattstarke Anlagen verschärfte Musikerlebnisse verschaffen, denn: *„Damit können Sie im Auto so laut aufdrehen, wie Sie sich zuhause nicht trauen.“* An diesem Reklamespot wird eine der Möglichkeiten deutlich, durch die die räumliche Umgebung auf die Rezeption und Wirkung von Musik einen Einfluß nehmen kann, nämlich durch die Art der Darbietung. So hängen beispielsweise die Laut-

stärke (die von wesentlicher Bedeutung z. B. für die physiologischen Wirkungen ist) und die akustisch-technische Beschaffenheit der Musik stark davon ab, *wo* sie zu hören ist. Musik in der Diskothek oder im Rockkonzert unterscheidet sich durch ihre große Lautstärke und akustische Qualität (etwa Betonung von Bässen) erheblich von der, die wir zuhause mit Rücksicht auf die Nachbarn in Zimmerlautstärke hören. Ein anderer Aspekt der räumlichen Umgebung sind die optischen Eindrücke, die mit der Musik verbunden sind und mit ihr assoziiert werden. Die optischen Eindrücke können in erheblichem Maße zu einer Intensivierung des musikalischen Eindrucks beitragen und die Wahrnehmung in bestimmte Richtungen lenken. Das Beobachten des Dirigenten oder des Orchesters beispielsweise kann das Musikerleben wesentlich beeinflussen und steigern. Andererseits kann aber auch gerade dieser Eindruck das Musikerleben stören. Ein prominentes Beispiel ist Richard Wagner, der den Anblick des agierenden Orchesters nicht leiden konnte. Er fühlte sich dadurch in seinem Musikgenuß gestört, weswegen er es kurzerhand aus dem Gesichtsfeld verbannte. Die Wichtigkeit des optischen Eindrucks für das Musikerleben wird auch deutlich, wenn man sieht, welchen Wert Rockbands auf eine gute Bühnenshow legen, und beobachtet, wie man in Diskotheken die Wirkung der Musik durch Lichtorgeln, Laserstrahlen etc. zu steigern trachtet. Die optischen Eindrücke zur Musik gewinnen auch an Bedeutung seit der massenhaften Produktion von Videoclips, die letzten Endes auch versuchen, den musikalischen Eindruck visuell-räumlich zu konkretisieren, indem sie den Hörer bzw. Zuschauer durch optische Illusionen an imaginäre Orte und in phantastische Räume versetzen. Schließlich bezieht der räumliche Kontext des Musikhörens seine Bedeutung auch aus der Tatsache, daß durch Ort und Raum bestimmte Einstellungen und Haltungen geweckt und unterstützt werden, welche wiederum die Voraussetzung für bestimmte musikalische Wirkungen sind. Wenn beispielsweise in einem Konzert die Türen geschlossen und die Lichter gedämpft werden, wird eine bestimmte Haltung der Aufmerksamkeit und Konzentration erzeugt, die für die Aufnahme der Musik von wesentlicher Bedeutung ist. (Gelegentlich sind auch der Eindruck und die Wirkung von Musik ausdrücklich auf eine Räumlichkeit oder einen Ort hin konzipiert, so z. B. in den *Chori spezzati* des Giovanni Gabrieli oder bei Stockhausens *Gruppen*.) Zusammenfassend kann man also sagen, daß die räumliche Umgebung für das Musikhören und die Wirkungen von Musik deshalb wichtig ist,

- a) weil sie bestimmte Darbietungsformen der Musik bedingt,
- b) weil sie bestimmte optische Eindrücke vermittelt, die sich assoziativ mit

der Musik verbinden, und das Musikerleben in bestimmte Richtungen lenken, es unterstützen oder stören,

- c) weil sie bestimmte Höreinstellungen und -haltungen herstellt und begünstigt.

Es ist also nicht nur von Belang, welche Musik erklingt, sondern auch, wo sie erklingt. Diesem Sachverhalt hätten musikpsychologische Untersuchungen Rechnung zu tragen, z. B. dadurch, daß sie die räumliche Situation, in der sie die Wirkungen von Musik beobachten, definieren, beschreiben und in ihre Fragestellungen einbeziehen. Untersuchungen, die sich mit dem Einfluß der räumlichen Umgebung auf das Musikerleben systematisch befassen, gibt es meines Wissens bislang noch nicht.

Wie die räumliche, ist auch die soziale Situation von Bedeutung; sei es, daß Personen anwesend sind, die gemeinsames Musikhören und bestimmte Hörverhaltensweisen und Reaktionen ermöglichen, sei es, daß Personen anwesend sind, die stören. In einer sozialen Umgebung, in der man sich sicher fühlt, wird man andere Musikerlebnisse haben als in einer, in der man sich fremd und unsicher fühlt, was sogar verhindern kann, daß nennenswerte Erlebnisse und Wirkungen auftreten. Wie die Musik selbst kann auch die soziale Umgebung Einfluß auf physiologische Prozesse nehmen. So hat man beispielsweise gefunden, daß Zusammengehörigkeitsgefühl und Kohäsion in einer sozialen Umgebung

- a) zu einer Kovariation physiologischer Parameter bei den Mitgliedern einer sozialen Gruppe führen, und daß
- b) Streßreaktionen vermindert werden.

Abweichungen von der Gruppennorm, Unsicherheit und mangelnde Klarheit einer sozialen Situation führen demgegenüber zu Streßreaktionen und erhöhtem Blutdruck (vgl. Kieritz & Moos 1974, S. 100ff). Diese Befunde könnten z. B. zu der Hypothese führen, daß physiologische Wirkungen von Musik durch Zusammengehörigkeitsgefühl und Gruppenkohäsion, etwa bei begeisterten Fans einer Rockgruppe, begünstigt und gesteigert werden können. Andererseits läßt sich daraus der Schluß ziehen, daß z. B. entspannende Wirkungen von Musik kaum dann zu erzielen sind, wenn die soziale Situation durch Unsicherheit und Unklarheit geprägt ist.

Bei den internen Kontextbedingungen lassen sich langfristige und kurzfristig wirksame Dispositionen unterscheiden (wobei die Grenze zwischen lang- und kurzfristig nicht immer eindeutig ist). Den längerfristig wirksamen Dispositionen wären etwa Präferenzen und musikalische Konzepte zuzurechnen. Diese sollen hier jedoch nicht erörtert werden. Zu den relativ kurzfristi-

gen Dispositionen zählen beispielsweise der momentane Aktivierungsgrad (arousal), emotionale Stimmungen und deren Bewertung. Ich möchte im folgenden anhand einiger experimenteller Befunde erläutern, inwieweit Aktivierungsgrad, emotionale Stimmung und Bewertung für Musikerlebnisse und -wirkungen von Bedeutung sind.

Ein und derselbe Reiz kann, in Abhängigkeit vom Grad der psychophysiologischen Erregung des Organismus, völlig unterschiedliche Reaktionen hervorrufen. Auf der Basis zahlreicher Experimente und Untersuchungen hat Gellhorn (1970) das Konzept der ergotrop-trophotropen Umstimmung („*tuning-Konzept*“) entwickelt, in dem die Mechanismen solcher Reagibilitätsveränderungen beschrieben werden. (Unter „ergotrop“ versteht man solche Funktionen, Reize und Reaktionen, die mit einer Erregung des sympathischen Nervensystems einhergehen und kraft- und aktivierungsentfaltend sind. Zustände oder Reize, die mit Aktivierungssenkungen und parasympathischer Aktivität verbunden sind, werden als trophotrop bezeichnet.) Gellhorn beschreibt drei verschiedene Stadien der Umstimmung; davon sollen hier nur einige wichtige Aspekte skizziert werden.

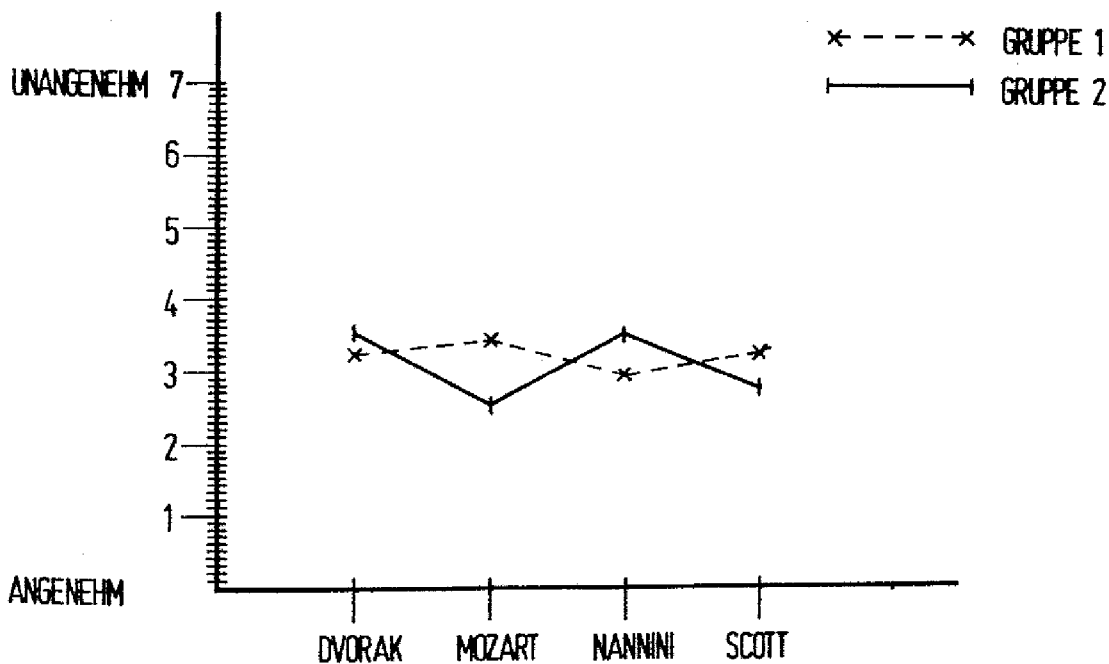
Typisch für das Stadium I der ergotropen Erregung sind beispielsweise erhöhter Muskeltonus, Herzfrequenz- und Blutdrucksteigerungen. Damit geht eine erhöhte Erregbarkeit des ergotropen Systems und eine erhöhte Empfindlichkeit für erregungssteigernde Reize einher. Gleichzeitig wird das trophotrope Reaktionssystem gehemmt, d. h. die Reagibilität auf trophotrope Reize nimmt in stärker werdendem Maße ab. Der Organismus reagiert also verstärkt auf solche Reize, die seiner augenblicklichen Erregungsrichtung entsprechen, und abgeschwächt auf solche, die der Erregungsrichtung entgegengesetzt sind. Bei noch stärkerer ergotroper Erregung wird das Stadium II der ergotrop-trophotropen Umstimmung erreicht. Hier reagiert das reziprok gehemmte trophotrope System praktisch überhaupt nicht mehr. In diesem Stadium II der ergotropen Erregung tritt ein Umkehreffekt (reversal) auf, eine qualitative Umdeutung von Reizen: Reize, die in einer neutralen Kontrollbedingung trophotrope Wirkungen auslösen und als angenehm bewertet werden, rufen jetzt Erregungssteigerungen und Aversivreaktionen hervor. Gellhorn stellt fest: „... *the behavioral response even to a neutral stimulus is determined by the state of the excitation of the ergotropic and trophotropic systems* ...“ (1970, S. 78).

Die Hypothese, daß sich auch das Erleben von Musik und ihre Bewertung in Abhängigkeit vom Grad der psychophysiologischen Erregung ändert, konnte durch Experimente, die ich durchgeführt habe, bestätigt werden

(Gembris 1985). Zwei Gruppen von insgesamt 112 Versuchspersonen (je 56 pro Gruppe) hörten vier Musikstücke, zwei langsame und zwei schnelle, jeweils aus den Bereichen Pop und Klassik. Bei den Musikstücken handelte es sich um eine Meditationsmusik von Tony Scott, um Mozarts *Maurerische Trauermusik*, um *Slawische Tänze* von Dvorák und ein Rockmusikstück von Gianna Nannini. Die Musikstücke waren so ausgewählt, daß die langsamen unter die Kategorie sogenannter sedativer bzw. trophotroper Musik fallen und die schnellen Musikstücke in die Kategorie der stimulativen bzw. ergotropen Musik. Vor dem Hören eines jeden Musikstücks wurde die eine Gruppe in einen Zustand relativ hoher psychophysiologischer Erregung versetzt, indem diese Personen einen Aufmerksamkeits-Belastungstest (d-2 — Brickenkamp 1975) unter Zeitdruck bearbeiten mußten. Die andere Gruppe hörte vor jedem Musikstück Naturgeräusche vom Tonband und erhielt Entspannungsinstruktionen. Die Aktivierungs- bzw. Desaktivierungsphase vor jedem Hören dauerte jeweils fünf Minuten. Die Wirksamkeit der beiden Methoden zur Aktivierungs- bzw. Desaktivierungsinduktion war zuvor in Vorversuchen überprüft worden. Nach jedem Musikstück schätzten die Probanden ihr subjektives Befinden mit Hilfe einer Selbstschätzska ein, deren Items zum größten Teil einem Meßinstrument entnommen wurden, das sich in der Regulativen Musiktherapie zur Messung von Anspannungsveränderungen bewährt hat (vgl. Hauschild 1979). Die Daten des Meßwiederholungsdesign wurden durch multivariate Kovarianzanalysen ausgewertet. Von den Ergebnissen sollen hier nur einige Details berichtet werden. So zeigten sich u. a. auf der Skala „angenehm — unangenehm“ signifikante Wechselwirkungen zwischen dem Grad der Aktivierung einerseits und der Art der Musik andererseits ($p = .045$). Bei geringer Erregung wurden die trophotropen Reize langsamer Musik als angenehmer empfunden als schnelle Musik. Bei relativ hoher Aktivierung verhielt es sich genau umgekehrt, d. h. die Richtung der Bewertung der musikalischen Reize kehrte sich in Abhängigkeit vom Aktivierungsgrad tendentiell um (vgl. Abb. 1).

Insgesamt zeigten sich eindeutige Reagibilitätsverschiebungen in Abhängigkeit vom Grad der Ausgangsaktivierung in dem Sinne, daß Personen mit einer relativ geringen Erregung durch Musik signifikant höher beeinflussbar waren als Personen mit einer relativ hohen Ausgangserregung. Bemerkenswert an diesen Ergebnissen ist, daß sie bereits durch eine nur fünfminütige Aktivierungs- bzw. Desaktivierungsphase vor dem Hören hervorgerufen wurden. Daraus können wir schließen, daß sich die Reaktionen auf Musik in realen Lebenssituationen erst recht ändern, wenn die Faktoren, welche die

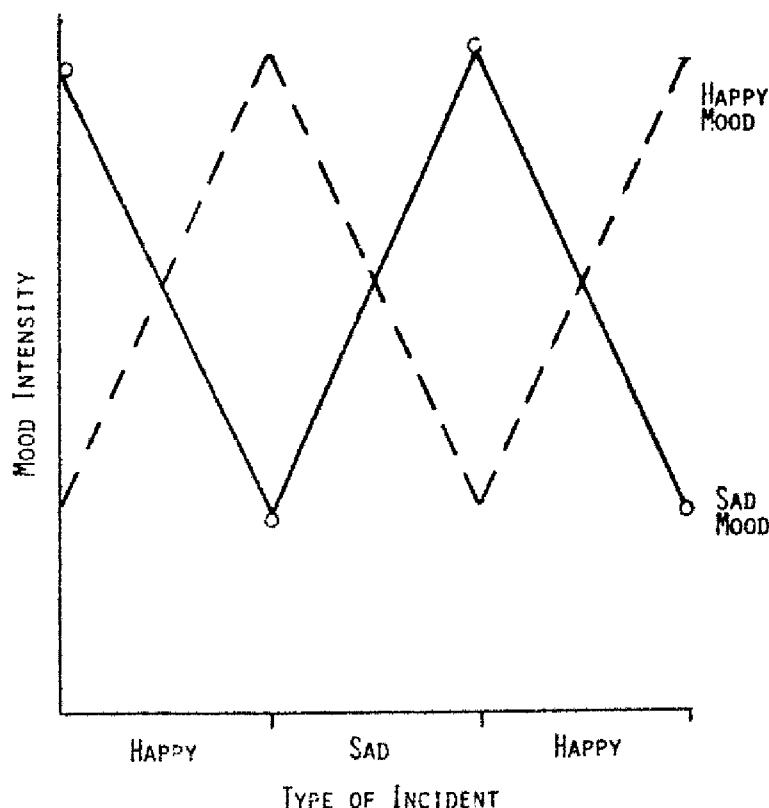
Abbildung 1



Situationen bedingen und beeinflussen, von längerer Dauer, von größerer Intensität und subjektiver Bedeutung sind. Abgesehen davon, daß der Grad der Aktivierung eine Veränderung in der Reagibilität bewirken kann, ist die Aktivierung auch deshalb für das Musikerleben von Bedeutung, weil sie kognitive Prozesse beeinflussen kann. So wurde in allgemeinspsychologischen Untersuchungen beispielsweise festgestellt, daß die Aktivierung einen Einfluß auf die Aufmerksamkeit und das Gedächtnis ausübt (Kaplan & Kaplan 1969). Nach den Vorstellungen von Berlyne (1974) und der Neuen Experimentellen Ästhetik sollte das Erregungsniveau der entscheidende Faktor bei der Auswahl einfacher oder komplexer ästhetischer Reize sein, wobei Erregungsgrad und Komplexität in einem umgekehrt u-förmigen Verhältnis stehen (s. auch Werbik 1971). Im Unterschied dazu gelangte Konečni aufgrund seiner Experimente zu der Auffassung, daß das Erregungsniveau die zur Verfügung stehende Informationsverarbeitungskapazität verändert und dadurch das ästhetische Verhalten beeinflusst (Konečni 1979). Hohe Erregung z. B. vermindert die Informationsverarbeitungskapazität, was dazu führt, daß musikalische Reize von geringerer Komplexität bevorzugt werden. Das heißt, die Komplexität musikalischer Reize muß der veränderlichen und erregungsabhängigen Informationsverarbeitungskapazität angepaßt sein, um ein optimales Gefallen an der Musik zu finden. Je größer die Diskrepanz zwischen

der aktuellen Informationsverarbeitungskapazität und der musikalischen Komplexität, desto geringer ist auch das Gefallen an der Musik. Obwohl jedem Musikhörer die Abhängigkeit musikalischer Wirkungen von der momentanen Stimmung bewußt ist, hat man dieses Phänomen bislang kaum der musikpsychologischen Untersuchung wert geachtet. Ausnahmen bilden hier die Arbeiten von Sopchack (1955), Eagle (1971) und O'Briant & Wilbanks (1978). O'Briant & Wilbanks fanden jedoch keinen Einfluß der Stimmung auf das Erleben von Musik. Das verwundert allerdings nicht so sehr, wenn man ihre Versuchsanordnung betrachtet: Die Autoren hofften nämlich, ihre Versuchspersonen (48 18–22jährige Psychologiestudenten) durch die Lektüre stimmungsvoller Texte, u. a. aus *Heidi* und aus *1001 Nacht* in ihrer emotionalen Befindlichkeit manipulieren zu können, und spielten ihnen dann als einziges Musikstück ausgerechnet ein Orchesterstück von Alban Berg (opus 6) vor. Daß sich mit solchen eher kuriosen Versuchsanordnungen die Abhängigkeit musikalischer Wirkungen und von emotionalen Zuständen kaum sinnvoll untersuchen läßt, erscheint einleuchtend. Demgegenüber fand Sopchack bei seinen 553 Versuchspersonen eine deutliche Stimmungsabhängigkeit der Reaktionen auf Musik. In seinen Experimenten klang dieselbe Musik für den deprimierten trauriger als für den heiter gestimmten Hörer, der seinerseits einen fröhlicheren Ausdruck in der Musik vernimmt als der traurige, kurz: Man hört die Musik durch das Filter der gegenwärtigen Stimmung. Diese Beobachtung steht auch in Einklang mit neueren Befunden aus der psychologischen Forschung. Anfang der 80er Jahre hatte sich vor allem die Forschungsgruppe um den Psychologen G. Bower mit dem Einfluß von emotionalen Zuständen auf kognitive Funktionen wie Wahrnehmung, Gedächtnis und interpretative Prozesse befaßt. So werden beispielsweise Gedächtnisinhalte, die hinsichtlich ihrer emotionalen Färbung mit der momentanen Stimmung übereinstimmen, signifikant besser erinnert als solche, die der augenblicklichen Stimmung entgegengesetzt sind. Diese Befunde konnten inzwischen durch Fiedler (1985) weiter differenziert werden. In ähnlicher Weise unterliegen auch Assoziationen dem Einfluß des „*mood-congruency-Effekts*“. Es werden eher solche Inhalte assoziiert, die der momentanen Stimmung entsprechen, als solche, die im Kontrast dazu stehen. Ein typisches Merkmal dieses Stimmungskongruenzeffektes ist beispielsweise auch, daß stimmungskongruente Wahrnehmungsinhalte gegebene Gefühlszustände intensivieren, während stimmungskontrastierende Ereignisse die Stimmungsintensität abschwächen (vgl. Bower 1981, S. 144).

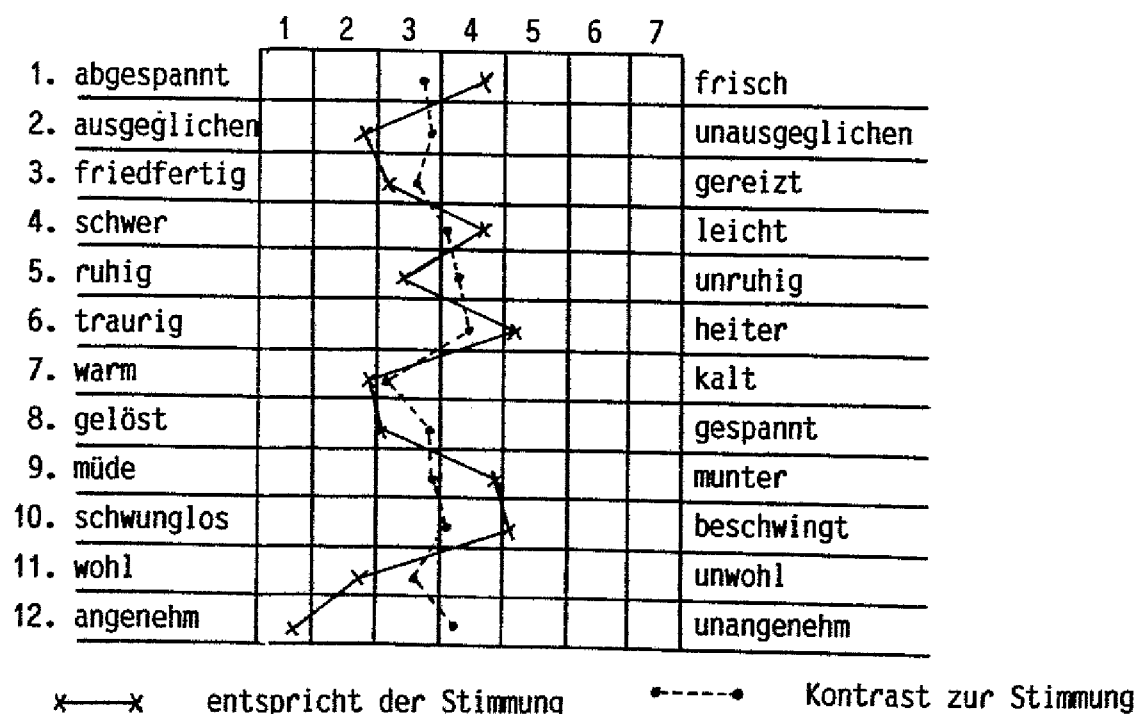
Abbildung 2: „Hypothesized fluctuations in intensity of a happy person's and a sad person's moods as they listen to a story containing first a happy incident, then a sad one, and then another happy one. Congruous events heighten mood intensity, whereas incongruous events cause it to wane.“



Daß dieser Sachverhalt ebenso auch für Musik gilt, zeigen wiederum einige Teilergebnisse der von mir durchgeführten Experimente. Jede der Versuchspersonen hatte nach dem Hören eines jeden Musikstücks angegeben, ob diese Musik der Stimmung eher entsprach oder in Kontrast dazu stand. Die Reaktionen der sich so ergebenden Kontrast bzw. Kongruenzgruppen wurden durch multi- und univariate Mittelwertvergleiche hinsichtlich ihrer Übereinstimmung bzw. Unterschiedlichkeit überprüft. Es zeigte sich, daß die Reaktionen auf die einzelnen Musikstücke in Abhängigkeit davon, ob die jeweilige Musik der Stimmung entsprach oder nicht, sich insgesamt hochsignifikant unterschieden. (Die vollständigen Daten und Ergebnisse finden sich bei Gembris 1985, S. 268ff.) Bei Stimmungskongruenz traten deutlich ausgeprägtere Erlebnisreaktionen auf, während die Reaktionen bei Stimmungskontrast eher verhalten oder indifferent ausfielen. Ferner hängt auch hier die Bewer-

tung des Musikerlebens von der Stimmungsäquivalenz bzw. vom Stimmungskontrast ab: Das Hören stimmungsgleicher Musik wurde als außerordentlich positiv bewertet, während das Hören stimmungskontrastierender Musik eher neutral, aber kaum als negativ bewertet wurde.

Abbildung 3



Bei den Hörern, deren Stimmung eher in Kontrast zum Ausdruck der Musik stand, fällt jedoch auf, daß sie fast durchgängig eine höhere Varianz aufwiesen als die Gruppe der stimmungskongruenten Hörer. Dies trifft vor allem auch für die Skala „angenehm — unangenehm“ zu (s. Tabelle 1).

Das bedeutet, daß ein Teil der Hörer es durchaus angenehm fand, stimmungskontrastierende Musik zu hören, während dies von einem anderen Teil als wesentlich unangenehmer empfunden wurde. Man kann also nicht sagen, daß das Hören stimmungskontrastierender Musik grundsätzlich als unangenehm erlebt würde. Die Frage ist jedoch, wann und unter welchen Bedingungen das Hören stimmungskontrastierender (oder auch stimmungskongruenter) Musik als angenehm und positiv bewertet wird. Wir werden auf diese Frage noch zurückkommen. Insgesamt lassen die Daten den Schluß zu, daß stimmungskongruente Musik offenbar zu einer Verstärkung und Intensivierung einer bestehenden Grundstimmung führt. Dieser Sachverhalt mag zunächst trivial erscheinen; er hat jedoch einige wichtige Implikationen

Tabelle 1: Mittelwerte und Standardabweichungen auf der Skala „angenehm (1) — unangenehm (7)“

| Musikstück | entspricht der Stimmung | | | Kontrast zur Stimmung | | |
|------------|-------------------------|------|-----|-----------------------|------|-----|
| | \bar{x} | s | n | \bar{x} | s | n |
| Dvořák | 2.06 | 1.30 | 33 | 3.88 | 1.80 | 76 |
| Mozart | 2.32 | 1.41 | 75 | 4.29 | 1.53 | 34 |
| Nannini | 1.84 | 0.94 | 49 | 4.14 | 1.84 | 59 |
| Scott | 2.11 | 1.29 | 74 | 4.50 | 1.72 | 36 |

z. B. für die Musiktherapie. Dort pflegt man üblicherweise nach dem Iso-Prinzip vorzugehen, d. h. man spielt dem Patienten Musik vor, die seiner momentanen Stimmung entspricht. Hat man es jedoch z. B. mit depressiven Patienten zu tun, würde sich durch das Vorspielen stimmungskongruenter Musik die depressive Stimmung verstärken, und somit würde der Teufelskreis der Depression nicht aufgebrochen, sondern verstärkt (vgl. auch Bower 1981). Daß stimmungsgleiche Musik bei Depressionen tatsächlich zu einer Verstärkung der Depression und Verschlechterung der Symptomatik führt, belegen Erfahrungen aus der aktiven Musiktherapie (Bock 1982).

Andererseits wird in der Literatur auch die *„immer wieder bestätigte“* Beobachtung berichtet, *„daß auf schwer Depressive gerade melancholische Musik auflockernd wirkt“*, während *„anregende oder freudige Musik sie eher beunruhigte“* (Stockvis & Wiesenhütter 1979, S. 107). Auch in diesem Fall stehen wir wieder vor der Frage, welche Faktoren dafür entscheidend sind, ob stimmungskongruente oder stimmungskontrastierende Musik zu einer Verbesserung der Stimmung führt. Darüber ist allerdings bislang noch wenig bekannt. Denkbar wäre, daß die Diskrepanz zwischen dem Ausdruck der Musik und dem momentanen Befinden nicht beliebig groß sein darf, wenn das Musikhören zu einer Stimmungsverbesserung führen soll. Außerdem mögen die Ursachen der Stimmung, ihre subjektive Bedeutung oder auch die Veränderbarkeit eine Rolle spielen (s. Gembris 1985, S. 150f.). Ein entscheidendes Kriterium dafür, ob stimmungskongruente oder stimmungskontrastierende Musik bevorzugt wird, ist — wie eine Untersuchung von Behne (1984) ergab — die subjektive Bewertung einer momentanen Stimmung. Die Bewertung der Stimmung scheint sogar wichtiger zu sein als diese selbst (vgl. Behne 1984,

S. 19). Personen, die mit ihrer Stimmung unzufrieden sind, neigen offenbar dazu, ihre Stimmung eher durch stimmungskontrastierende Musik zu kompensieren, während die Zufriedenen ihren emotionalen Zustand durch stimmungskongruente Musik zu intensivieren suchen. Diese Befunde erscheinen auch vor dem Hintergrund der Untersuchungsergebnisse von Bower (1981) plausibel. Wie Behne schreibt, sind situative Musikpräferenzen (und man möchte ergänzen: auch die Effekte des Musikhörens) von mindestens vier Variablen bestimmt, und zwar: durch stereotype Musikwünsche, situative Befindlichkeit, Bewertung dieser Befindlichkeit sowie durch naive Theorien über die Wirksamkeit von Musik (Behne, S. 20). Neben diesen Variablen dürfte ein weiteres Merkmal eine Rolle spielen, nämlich das allgemeine Problem- oder Streßbewältigungsverhalten (*coping*). Ähnlich wie Persönlichkeitsvariablen ist das coping-Verhalten ein relativ überdauerndes Merkmal. Da das Musikhören oftmals auch eine Art von Problembewältigungsverhalten ist (Flucht, Vermeidung, Ablenkung, Ersatzbefriedigung etc.), dürften das Musikauswahlverhalten und die Reaktionen auf Musik auch vom individuellen Problembewältigungsstil abhängen. Personen, die eher zu Vermeidung und Verdrängung neigen (sog. „*repressors*“), mögen eher emotionsabschwächende, stimmungskontrastierende Musik wählen, während Personen, die sich eher aktiv mit Problemsituationen auseinandersetzen (sog. „*sensitizers*“), sich für emotionsverstärkende, stimmungskongruente Musik entscheiden. (Zum Konzept der Bewältigungsstile s. Verres 1983, S. 289ff.; Prystav 1983). Obgleich gezielte Untersuchungen hier noch ausstehen, lassen sich Hinweise darauf, daß das coping-Verhalten auch beim Musikhören eine Rolle spielt, der Studie von DeWolfe et al. (1975) entnehmen. In einer klinischen Untersuchung haben die Autoren gefunden, daß die Reaktionen von Schizophrenen auf Musik in Beziehung zu deren coping-Verhalten stehen.

Vor dem Hintergrund der dargestellten Sachverhalte erscheint die Frage „Welche Effekte bewirkt diese oder jene Musik?“ eigentlich falsch gestellt. Sie müßte eher lauten: „In welchen Kontextbedingungen kann Musik diese oder jene Wirkungen ausüben“, oder, pointierter: „Von welchen Kontextbedingungen oder Lebenssituationen hängt es ab, daß Musik diese oder jene Wirkungen ausüben kann?“ Eine Veränderung der musikpsychologischen Fragestellungen in diese Richtung würde zu einer größeren Lebensnähe und zu einem größeren Praxisbezug der Musikpsychologie beitragen. Letzten Endes hängt die Relevanz der Musikpsychologie wesentlich davon ab, wie lebensnah sie ist, und ob sie auch einen praktischen Bezug zu alltäglichen Verhal-

tensweisen herstellen kann, indem sie zu deren Verständnis beiträgt oder möglicherweise sogar auch Strategien zur Bewältigung von Lebenssituationen durch Musik entwickeln kann.

Literatur

- Behne, K. E.: Befindlichkeit und Zufriedenheit als Determinanten situativer Musikpräferenzen. In: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, hrsg. von Behne, K. E./Kleinen, G./de la Motte-Haber, H., Bd. 1, 1984, S. 7–21.
- Berlyne, D. E. (Hrsg.): *Studies in the new experimental aesthetics: Steps to an objective psychology of aesthetic appreciation*, New York 1974.
- Bock, L.: Musiktherapie und Zeiterleben in der Depression. In: Harrer, G. (Hrsg.): *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*, Stuttgart 1982, S. 257–262.
- Bower, G. H.: Mood and memory. In: *American Psychologist* 36/2 (1981), S. 129–148.
- Brickenkamp, R.: *Test d 2. Aufmerksamkeits-Belastungs-Test*, 5. erweiterte Auflage, Göttingen 1975.
- De Wolfe, A. S./Youkilis, H. D./Konieczny, J. A.: Psychophysical correlates of responsiveness in schizophrenia. In: *Journal of Consulting & Clinical Psychology* 43/2 (1975), S. 192–197.
- Egale, C. T.: *Effects of existing mood and order of presentation of vocal and instrumental music on rated mood responses of that music*. Diss. phil., University of Kansas 1971.
- Fiedler, K.: Zur Stimmungsabhängigkeit kognitiver Funktionen. In: *Psychologische Rundschau* 36 (1985), S. 125–134.
- Gellhorn, E.: The emotions and the ergotropic and trophotropic systems. In: *Psychologische Forschung* 34 (1970), S. 48–94.
- Gembris, H.: Experimentelle Untersuchungen, Musik und Emotionen betreffend. In: *Musikpädagogische Forschung* Bd. 3, hrsg. von K. E. Behne, Laaber 1982, S. 146–163.
- Gembris, H.: *Musikhören und Entspannung. Theoretische und experimentelle Untersuchungen über den Zusammenhang zwischen situativen Bedingungen und Effekten des Musikhörens*. Hamburg 1985.
- Hauschild, J.: Selbstschätzskalen — eine Methode zur Überprüfung der situativen RMT-Wirkung auf das Befinden. In: Schwabe, Chr.: *Regulative Musiktherapie*. Jena 1979, S. 146–164.
- Kaplan, R./Kaplan, S.: The arousal-retention interval interaction revisited: The effects of some procedural changes. In: *Psychonomic Science* 15 (1969), S. 84–85.
- Kiritz, S./Moos, R. H.: Physiological effects of social environments. In: *Psychosomatic Medicine* 36 (1974), S. 96–114.
- Konečni, V. J.: Determinants of aesthetic preference and effects of exposure to aesthetic stimuli: Social, emotional and cognitive factors. In: *Progress in experimental personality research* 9 (1979), S. 149–197.
- O'Briant, M. P./Wilbanks, W. A.: The effect of context on the perception of music. In: *Bulletin of the Psychonomic Society* 12 (1978), S. 441–443.
- Prystav, G.: *Bewältigung*. In: Euler, H. A./Mandl, H. (Hrsg.): *Emotionspsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*, München 1983, S. 300–306.
- Sopchak, A. L.: Individual differences in responses to different types of music, in relation to sex, mood, and other variables. In: *Psychological Monographs: General and Applied* 69 (1955), No. 11, S. 1–20.

- Stockvis, B./Wiesenhütter, E.: Lehrbuch der Entspannung. Stuttgart 1979.
- Verres, R.: Krankheit und Emotion. In: Euler/Mandel (Hrsg.): Emotionspsychologie, München 1983, S. 283—285.
- Werbik, H.: Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik, Mainz 1971.

Dr. Heiner Gembris
Seelingstr. 58
D—1000 Berlin 19