

„Horizontweiterndes Musikhören“

Subjekt- und Hörpositionen innerhalb der Musikwissenschaft

von

Christian Tschinkel – 2006

● **Inhaltsverzeichnis:**

● 1. Einleitende Gedanken	Seite 2
● 2. Wissenschaftlicher Erkenntnisgewinn	Seite 3
● 3. Musik im Bezug zur Informationstheorie	Seite 3
● 4. Die eigene Subjektposition / Perspektiven	Seite 4
● 5. Musik-Konzepte	Seite 5
● 6. Analytisches Hören	Seite 6
● 7. Conclusio	Seite 8
● 8. Literaturverzeichnis	Seite 9

● 1. Einleitende Gedanken

[Aufgrund des allgemeinen Leseflusses wird in dieser Arbeit ausnahmsweise auf die weiblichen „Gender-Formulierungen“ verzichtet. Selbstverständlich kann es sich *überall* genauso um Forscherinnen, Künstlerinnen oder Hörerinnen usw. handeln.]

Komponisten, Musiker, Dirigenten, Musiklehrer, Toningenieur, Musikwissenschaftler und ähnliche Personengruppen haben alle etwas gemeinsam. Dadurch, dass sie sich mehr oder weniger professionell mit Musik beschäftigen, nehmen sie im Lauf ihrer Tätigkeit bestimmte Hörpositionen ein, die sich von jenen eines „Normalverbrauchers“ um einiges unterscheiden. Sie befinden sich hauptsächlich in Situationen, in denen ihre Aufmerksamkeit auch hinter die Kulissen der Musik blicken lässt, wobei selbstverständlich jeder einzelne der angesprochenen Berufe auf bestimmte Teilaspekte spezialisiert ist, größere Überschneidungen dabei aber natürlich nicht ausgeschlossen sind. Paradoxe Weise kommen gerade diese Personen, die ja eine offensichtliche Liebe zur Musik mitbringen sollten, im Verhältnis zum Konsumenten weniger dazu, Musik in ihrer vollendeten Form zu hören. Wahrscheinlich trifft dieses Phänomen allerdings auch bei den meisten anderen Berufen zu, wo dem Erzeuger auch nicht die Rolle eines End-Users zukommt. Jedenfalls mögen die folgenden einfachen und plakativen Beispiele daran erinnern, dass die tägliche Arbeit mit Musik nichts mit leichter und erholsamer Berieselung zu tun hat, sondern nur mit aktivem und bewusstem Zuhören zu bewerkstelligen ist. Bedenkt man nur, wie viele Übungsstunden ein Musiker alleine absolviert, ein Musiklehrer im Lauf seiner Tätigkeit „falsche Noten“ ertragen und korrigieren soll, ein Kapellmeister oder Dirigent, Regisseur oder dergleichen in ähnlicher Weise, nur eben auf einem höheren Niveau arbeitet, ein Tontechniker eventuell verschiedenste Mikrofonpositionen vor einer Aufnahme ausprobiert oder ein Musikwissenschaftler immer wieder gewisse Formteile zu lokalisieren oder mitzuzählen versucht, so sieht man, dass es viele verschiedene Aspekte innerhalb von Musik gibt, die ein konzentriertes Hinhören verlangen.

Das vorliegende Essay fasst nun hauptsächlich die Musikwissenschaft ins Auge, die besonders sämtlichen, wenn nicht sogar allen Musiken der Welt aufgeschlossen und angemessen gegenüberstehen soll. Ist der Forschungsgegenstand einmal festgelegt, so dürfen eigene Vorlieben in Bezug auf diese Musik auch hier nur mehr eine bedingte Rolle spielen, wobei die Schlagworte „Objektivität statt Subjektivität!“ dominieren. Da es sich aber um Musik handelt und dieser Gegenstand stark an Emotionalität gekoppelt ist, wirft gerade diese Tatsache nicht unerhebliche Probleme auf. Die Forschungsarbeit beansprucht deswegen besonders eine Fähigkeit, die man am ehesten mit dem Begriff des *Horizonterverweiternden Musikhörens* beschreiben könnte und die der Autor dieser Zeilen folgendermaßen definiert: Mit dieser Herangehensweise an Musik ist ein ganzheitliches analytisches Hören gemeint, das in vielerlei Hinsicht auf sehr viel Vorwissen und

Erfahrung aufbaut und auf alle Fälle auch alle vorhandenen Surroundings der jeweiligen Musik im Hinterkopf mit einbezieht. Im Idealfall sollte jegliches(!)¹ kulturspezifisches Verständnis aufgebracht werden um einen möglichst objektiven Zu- und Umgang zur/bei der Musikbetrachtung zu gewähren. In den folgenden Betrachtungen wird daher immer davon ausgegangen, dass neben dem reinen Hören von Musik auch ein bestimmtes (Mit-)Denken über Musik notwendig ist. Ein Musikwissenschaftler sollte sich dessen immer bewusst sein.

● 2. Wissenschaftlicher Erkenntnisgewinn

Oberstes Ziel wissenschaftlicher Forschung ist es, immer objektive Daten zu liefern, egal woher oder von wem sie stammen. Sie sollten immer unverfälscht, transparent und für jeden nachvollziehbar bleiben. Das bedeutet, dass Forschung stets unter kontrollierten Bedingungen stattzufinden hat um nicht beabsichtigte Effekte – so genannte Artefakte – zu vermeiden.² Speziell in den wissenschaftshistorischen, -soziologischen und -ethnographischen Studien weiß man um den subjektiven Einflussbereich des Forschers bescheid, der sich quasi selbst im Weg stehen kann.³ Die Frage nach der Verschmelzung von geistes- und naturwissenschaftlichen Methoden in der heutigen Musikwissenschaft gibt dabei ebenfalls Anlass zur Debatte. Objektiv Messbares (etwa im Bereich der Akustik) wird empirischen Daten (etwa der Emotions- oder Präferenzforschung) gegenübergestellt. Analyseverfahren also, die am Ende wieder einer Interpretation bedürfen. Dazu liefert das vierte Kapitel dieses Aufsatzes noch einige Anhaltspunkte.

● 3. Musik im Bezug zur Informationstheorie

Da die unzähligen Definitionen von Musik meist nur in bestimmten Kreisen ihre Gültigkeit haben, scheint eine weltweite und flächendeckende Definition nahezu unmöglich zu sein. Ein einzelner Faktor lässt sich jedoch bei fast jeder Musik festmachen, nämlich dass Musik eine Form der zwischenmenschlichen Kommunikation darstellt und sich dabei eines bestimmten Zeichensystems bedient, welches wiederum in einem semantischen Feld eingebettet ist. Verglichen mit der Sprache ist dieses der Musik jedoch um vieles unklarer und vieldeutiger.⁴ Im Rahmen des so genannten Sender-Empfänger-Modells kommt ein Vorstellungssystem bzw. Repertoire zum Tragen, das im Idealfall auf Seiten des Senders wie des Empfängers zu hundert

¹ D. h. historisch, geografisch, ethnisch, sowie individuell-psychologisch (siehe auch Kapitel 3).

² Vgl. Gisla Gniech, *Störeffekte in psychologischen Experimenten*, Stuttgart 1976, S. 7, 18-21.

³ Vgl. Franz Breuer, Katja Mruck und Wolff-Michael Roth, *Subjektivität und Reflexivität: Eine Einleitung*, in: Forum Qualitative Sozialforschung Vol. 3 / Nr. 3 (2002) Abs. 1-2; URL: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-02/3-02hrsg-d.htm> [03.06.2006].

⁴ Vgl. Udo Rauchfleisch, *Musik schöpfen, Musik hören. Ein psychologischer Zugang*, Göttingen 1996, S. 104-105.

Prozent übereinstimmt. Gemäß der Informationstheorie können Nachrichten allerdings auf verschiedenen Kommunikationskanälen unterschiedlichen Störungen ausgesetzt sein, was die Qualität des Signals herabsetzt und die Information mehr oder weniger beeinträchtigt.⁵ Man kennt das Problem aus dem technischen Bereich, wo bereits eine kleine Abweichung zu erheblichen Ausfällen führen kann. Im Humanbereich ist hier die Sprache zu nennen, bei der durch Lernen eine Annäherung an die 100 Prozent angestrebt wird. Mit ihrer Redundanz besitzt sie allerdings eine Eigenschaft, die trotz mangelnder Übereinstimmung des Sender- und Empfängerrepertoires oft zu einer richtigen Interpretation des „Gesendeten“ führen kann. Im Musikbereich ist alles viel undurchsichtiger und komplexer, denn das Vorstellungssystem eines Muskschaffenden ist immer historisch, geografisch, ethnisch, sowie individuell-psychologisch festgelegt und somit kulturell gefärbt – genauso aber auch das des Rezipienten, im schlechtesten Fall vielleicht sogar extrem gegenläufig. Richtige Interpretationen können hier vor dem Hintergrund der eigenen kulturspezifischen Identität und aufgrund des irritierenden Gefühls der Fremdartigkeit scheitern. Man darf nicht vergessen, dass Musik stets einem historischen Prozess unterworfen ist und dass die Mittel, mit welchem musikalisch ausgedrückt wird unaufhörlich geändert werden. Schließlich ist auch der Hörer durch die Evolution gegangen und das Musikwerk ist somit vielfältigen rezeptiven Interpretationen, unter Umständen sogar Deformationen ausgeliefert.⁶ Demnach ist eigentlich nur der Komponist selbst als idealer Hörer anzusehen, wobei es allerdings auch hier genügend Anlässe zur Diskussion gibt. Die Grundvoraussetzung für ein erfolgreiches Ankommen der „Musikinformation“ bei jemand anderen ist folglich eine aufgeschlossene Bereitschaft für musikalischen Empfang, sich also auf eine größtmögliche Annäherung an den idealen Hörer einzulassen.

● 4. Die eigene Subjektposition / Perspektiven

Nicht nur das persönliche (Sich-)Einlassen auf fremde beziehungsweise neue Musik inklusive ihrer Musiker oder Rezipienten ist problembehaftet, sondern im Besonderen das Arbeiten auf wissenschaftlicher Ebene mit ihr. Unter anderem engt unser dominantes westliches Hörverständnis die Perspektive, mit der wir auf andere Musikstile blicken extrem ein. Allerdings darf man sicher innerhalb dieses Forschungszuganges dieses Verständnis der eigenen Kultur nicht nur verurteilen, ist es vielleicht ja doch besser, wenigstens mit einem „Musiksystem“ vertraut zu sein als mit gar keinem. Dieser eigene musikalische Horizont sollte einem immer bewusst sein und kritisch betrachtet werden können. Wege zur Objektivität sind jedoch schwierig zu beschreiten.

⁵ Vgl. Philip G. Zimbardo, *Psychologie*, Berlin u. a. 1983, S. 234-245.

⁶ Vgl. Udo Rauchfleisch, *Musik schöpfen, Musik hören. Ein psychologischer Zugang*, Göttingen 1996, S. 77-78.

Eine Möglichkeit zur bewussten Auseinandersetzung mit Musik wird im folgenden Kapitel beschrieben.

● 5. Musik-Konzepte

In der musikalischen Forschung gibt es oft einen Vorteil gegenüber anderen wissenschaftlichen Sparten. Während etwa bestimmte Quantenteilchen einem Physiker nichts freiwillig von sich preisgeben, wollen und wollten Musiker und Komponisten größten Teils immer verstanden werden – (natürlich gibt es auch extreme Ausnahmen ...⁷). Daher bieten sich in vielen Fällen einem Musikwissenschaftler mehr oder weniger häufig Hilfestellungen an, die er immer dankbar annehmen, wenngleich auch kritisch betrachten sollte: Historische Musikwissenschaft beziehungsweise das Verständnis von Musik längst vergangener Tage wäre ohne die theoretischen Schriften vieler Komponisten nicht möglich. Einige Beispiele seien hierfür angeführt: Johann Joseph Fux stellt seine Kontrapunktlehre⁸ zur Verfügung, Richard Wagner sämtliche Schriften zu seinem Musikdrama⁹ oder Arnold Schönberg eine Harmonielehre, in der vielleicht sein Vollzug zur „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ deutlicher wird.¹⁰ Die Diskussion könnte an dieser Stelle ausgeweitet werden, indem man die Problematik der Programm-Musik und ihrer enormen *Kontextbezogenheit* zu verschiedenen anderen Medien, wie Literatur oder Bildender Kunst beleuchtet. So war sich selbst Hector Berlioz nicht sicher, ob er seinem Publikum informative „Programmzettel“ verteilen sollte oder nicht.¹¹

Kann man auch nicht mit einer Zeitmaschine in die vergangene Musikwelt reisen, so geben die angesprochenen Dokumente Aufschluss über die jeweilig vorherrschenden Konventionen der Zeit und ihr Publikum, sowie über die Absichten der Komponisten, sofern diese sie nicht selbst für die Nachwelt manipuliert oder aufbereitet haben – (daher auch die kritische Betrachtung; denn selbst das liefert wiederum aufschlussreiche Daten).

Und auch heute fassen viele Musiker ihre Ansichten in einer Art Eigenanalyse zusammen. So hat „bei Helmut Lachenmann die sorgfältig reflektierte, sprachlich pointierte Äußerung auch im geschriebenen Wort das kompositorische Schaffen von jeher begleitet“.¹² Viele nutzen zur

⁷ ... Ausnahmen, wie zum Beispiel Giacinto Scelsi, der sagt: „Ich schreibe niemals über mich oder meine Musik. [...]“ Und mehr noch: „Die Partituren werden übrig bleiben, leider. Sie werden aufgeführt werden und meistens schlecht. Ich hätte das alles wirklich nie schreiben sollen. Es hätte einfach dort, im Verborgenen, bleiben sollen, sei’s drum. [...]“, in: *Giacinto Scelsi 1987 in Gesprächen mit Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni und Marc Texier (Ich bin kein Komponist)*, in: *MusikTexte 81/82*, Köln 1999, S. 66.

⁸ *Gradus ad Parnassum*, 1725.

⁹ *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849; *Oper und Drama*, 1851; *Zukunftsmusik*, 1860; *Religion und Kunst*, 1880/81; u. a.

¹⁰ *Harmonielehre*, 1911; u. a.

¹¹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Laaber 1986, S. 87-96.

¹² Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1990*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, Buch-Umschlag, sowie im Vorwort des Hg., o. S.

Verbreitung ihrer theoretischen Sichtweisen auch gleich ihre eigenen Internetseiten, wie beispielsweise die österreichischen Komponisten Karlheinz Essl oder Günther Rabl.¹³

Im Fall von zeitgenössischen Klanginstallationen fällt der Arbeitsaufwand des Künstlers überhaupt zu gleichen Teilen dem Kunstwerk selbst, wie auch der dokumentierten Aufbereitung des Werkkonzeptes für das Publikum und die Nachwelt in Katalogen, CD-Roms, DVDs, Websites oder ähnlichem zu. Die Dokumentation eines Kunstwerks erhebt hier erstmals selbst (vom Künstler aus) einen ästhetischen und künstlerischen Anspruch.

Zusätzlich wäre natürlich immer auch ein persönlicher Kontakt zum Künstler selbst anzustreben. Besonders in der ethnologischen Feldforschung sollten mit den Protagonisten gründliche Gespräche geführt werden, die nach Möglichkeit auch aufgezeichnet werden sollten.

All solche Dinge liefern dem Wissenschaftler Daten, die er nicht außer Acht lassen kann und die ihm dabei helfen, seine eigene Subjektposition in den Hintergrund zu stellen. Natürlich gibt es viele weitere Strategien, die dabei verfolgt werden können.

● 6. Analytisches Hören

Allgemein kann an dieser Stelle erst einmal das *Musikalische Hören* definiert werden: Dabei handelt es sich um eine Fähigkeit des Menschen, die ihn musikalisch sinnvolle Zusammenhänge erkennen lässt. So spielen in erster Linie die Zuordnung von Tonhöhen, Klangfarben, Lautstärkegraden und Zeitwerten eine große Rolle. Zweitens ist das Erfassen von melodischen, harmonischen und rhythmischen Strukturen von zentraler Bedeutung.¹⁴ Die wahrgenommenen akustischen Informationen können somit als Menge musikalischer Reize angesehen werden, die nach ihrer dementsprechenden Weiterverarbeitung mit bereits gespeicherten, also bekannten Eindrücken im Gehirn verglichen werden.¹⁵ Dieser Vorgang geschieht bei jeder Person interindividuell, weswegen der Schritt zum *Analytischen Hören* eine vielschichtige Angelegenheit darstellt. Der Schlüssel liegt wahrscheinlich darin, dass generell Vieles und Unterschiedliches bewusst gehört werden sollte. Gehörbildung als gezieltes Training bildet wahrscheinlich auch ein starkes Bewusstsein und Verständnis dafür aus, dass jede Musikrichtung und jeder Musikstil nach anderen Kriterien bewertet werden muss. Mit größerer musikalischer Erfahrung werden vielleicht immer kleinere Abweichungen von einem fiktiven Soll-Zustand erkannt und als Fehler interpretiert. Neben diesem Eindringen in die mikroskopischen Bausteine von Musik wird gleichzeitig auch ein ganzheitliches Erfassen und Einordnen von Makrostrukturen, wie etwa der

¹³ HP Karlheinz Essl: URL: www.essl.at; HP Günther Rabl: URL: www.canto-crudo.com

¹⁴ Vgl. o. A., Art. *Hören*, in: *Der Musik-Brockhaus*, Wiesbaden u. a. 1982, S. 250.

¹⁵ Vgl. Leonard B. Meyer, *Emotion and meaning in music*, Chicago 1956, S. 231-239.

Einteilung in Zeitalter, Herkunft (vielleicht aufgrund der Instrumentation, ...) und so weiter ausgebildet.

Als eine weitere Form kann das *Abstrakte Hören* genannt werden, wobei hier vielleicht von einer Art Konditionierung zu sprechen ist, die in Beziehung zum Hören mittels eines Tonträgers beziehungsweise einer Tonaufzeichnung oder -übertragung steht. Nach einer über 50-jährigen Geschichte des Lautsprechers hat sich das menschliche Ohr erstaunlich an dieses Zwischenglied der elektroakustischen Übertragungskette gewöhnt, so dass ein bewusster Umgang mit diesem Medium teilweise schon verdrängt worden ist. Hier kann heute etwa zwischen Dokumentaraufnahme und reiner zeitgenössischer Lautsprechermusik (Techno, Akusmatik, Filmmusik, ...) unterschieden werden - Mischformen sind selbstverständlich nicht ausgeschlossen. Bis in die 1950er Jahre (grobe Schätzung - Ausnahmen sind möglich - siehe Futurismus, etc.) wurde nämlich niemals Musik geschrieben, deren Bestimmung es war, jemals aus einem Lautsprecher zu erklingen. Probleme könnten sich zum Beispiel mit der psychologischen Einschätzung der Lautstärke oder der Raumaufteilung, also das Beschränken auf die Stereophonie, ergeben. Aber auch die gesellschaftliche Einstellung zum Lautsprecher ist interessant zu beobachten. So ist die Akzeptanz von Boxen in klassischen Konzerträumen bei einem konservativeren Publikum doch noch als sehr eingeschränkt zu bewerten. Als zu abstrakt, zu technisch oder zu laut erklärt der Zuhörer hier seine grundlegenden Einwände.

Jedenfalls bieten uns Tonträger ein äußerst praktisches, weil ja auch tragbares und beliebig wiederholbares Musikformat für alle Lebenslagen an. Dass es sich in den meisten Fällen allerdings nur um ein virtuelles Abbild der „echten Musik“ handelt, sollte kritisch durchdacht sein.

Ungeklärt bleiben weitgehend so manche Fragen, wie zum Beispiel, ob einem, die zum Forschungsgegenstand erklärte Musik selbst gefallen darf oder nicht. Und wenn ja, bis zu welchem Grad ein wissenschaftliches Arbeiten gewährleistet bleibt. Die schwierige Frage, wie viel eigene Emotionalität bei diesem Vorgang eingebracht werden soll, kann niemand genau beantworten. Oder auch: Wo liegt überhaupt die Grenze zwischen Musikkonsum und wissenschaftlichem Hören? Darf man beim *Analytischen Hören* Hilfsmittel, wie eine Partitur zur Hand nehmen oder sich vielleicht eine eigene Hörpartitur schaffen? Pro- und Contras gibt es da an allen Ecken und Enden. Das Abwiegen von Vor- und Nachteilen obliegt dabei wohl jedem Hörer oder Wissenschaftler selbst. Dabei liegt die Lösung vieler Probleme vielleicht im oftmaligen Hören der gleichen Musik, wobei man sich jedes Mal auf unterschiedlichste Aspekte konzentriert.

● 7. Conclusio

Die für dieses Essay angelegten Kapitelüberschriften wurden eigentlich ziemlich willkürlich nach der Art eines Brainstormings aufgegriffen. Das heißt, der Anspruch auf eine vollständige Betrachtung von *Subjekt- und Hörpositionen* innerhalb der Musikwissenschaft kann bei weitem nicht erhoben werden. Nach fast jedem Satz könnte man Einwürfe, Ergänzungen Einwände, Fortspinnungen oder Diskussionen in eine andere Richtung einbringen. Trotzdem zeigen die vorgelegten Sichtweisen hoffentlich, dass *Horizontweiterndes Musikhören* im Rahmen der Musikwissenschaft eine komplexe Sache ist, die im Unterschied zum normalen Musikkonsum immer auf einen gewissen Erkenntnisgewinn ausgerichtet ist.

Resümierend kann auf alle Fälle soviel festgehalten werden, dass man sich grundsätzlich so gut wie möglich immer auf die reine Objektivität beschränken sollte, darin jedoch sämtliche(!) kulturspezifischen Phänomene (auch die eigenen) mitzudenken versucht. Ein aktives Hinterfragen aller – meist doch miteinander vernetzten – Fakten scheint dabei immer sinnvoll zu sein. Einige Methoden konnten dabei beispielgebend angesprochen werden.

Dem Aufbereiten der gewonnenen Erkenntnisse kommt eine nicht minder wichtige Rolle zu. Auch hier können bewusst oder unbewusst manipulierte Aussagen, Meinungen und Sichtweisen durchdringen. Dieser Text, beispielsweise, zeigt (in-)direkt, dass der Autor den oft starken Einschränkungen des Themas auf Populärmusik, etwas entgegenwirken möchte. Um das dem Leser nicht zu zeigen, hätte er ebenso einige Beispiele zur Popmusik angeführt und diese letzten beiden Sätze weggelassen.

An abschließender Stelle sei dem Verfasser noch eine Anekdote im Sinne eines eigenen Erfahrungsberichtes erlaubt: „Mit starken Bauchkrämpfen auf der Toilette eines ägyptischen Flughafens musste ich mit Entsetzen mein (subjektiv erlebtes) Leiden durch die fremde orientalische Musikberieselung als „doppelt so stark“ bewerten. Alle weltoffenen Vorsätze waren plötzlich beim Teufel! Die Schlussfolgerung, die ich daraus ziehe, ist, dass – trotz grundsätzlicher Aufgeschlossenheit gegenüber fremder/neuer Musik – durch Krankheit oder (körperliches) Unbehagen alles dermaßen erschreckend relativiert wird, dass diese Tatsache vielleicht ein guter Indikator für die *tatsächliche Bereitschaft*, Fremdes zu hören sein könnte. ... (?).“

● 8. Literaturverzeichnis

Breuer, Franz und Mruck, Katja: *Subjektivität und Selbstreflexivität im qualitativen Forschungsprozess*, in: Forum Qualitative Sozialforschung Vol. 4 / Nr. 2 / Art. 23 (2003); URL: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-03/2-03intro-1-d.htm> [03.06.2006].

Breuer, Franz; Mruck, Katja und Roth, Wolff-Michael: *Subjektivität und Reflexivität: Eine Einleitung*, in: Forum Qualitative Sozialforschung Vol. 3 / Nr. 3 (2002) Abs. 1-2; URL: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-02/3-02hrsg-d.htm> [03.06.2006].

Burow, Heinz W.: *Musik, Medien, Technik. Ein Handbuch*, Laaber 1998, S. 32-37.

Dahlhaus, Carl: *Musikästhetik*, Laaber 1986, S. 87-96.

Gniech, Gisla: *Störeffekte in psychologischen Experimenten*, (Kohlhammer Standard Psychologie, Studententext 9: Sozialpsychologie), Stuttgart 1976, S. 7, 18-21.

Lachenmann, Helmut: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1990*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, Buch-Umschlag, sowie im Vorwort des Hg., o. S.

Meyer, Leonard B.: *Emotion and meaning in music*, Chicago 1956, S. 231-239.

o. A.: Art. *Hören*, in: *Der Musik-Brockhaus*, Wiesbaden u. a. 1982, S. 250.

Rauchfleisch, Udo: *Musik schöpfen, Musik hören. Ein psychologischer Zugang*, Göttingen 1996, S. 77-78, 104-105.

Rötter, Günther: *Die Beeinflussbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören*, in: *Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik Bd. 1*, hg. von Helga de la Motte-Haber, S. 134-135.

Scelsi, Giacinto: *Giacinto Scelsi 1987 in Gesprächen mit Franck Mallet, Marie-Cécile Mazzoni und Marc Texier (Ich bin kein Komponist)*, in: *MusikTexte 81/82*, Köln 1999, S. 64-70.

Zimbardo, Philip G.: *Psychologie*, Berlin u. a. ⁴1983, S. 234-245.