In: Musik-Welt von innen. Festschrift für Robert Wagner, hrgg. v. Institut für die Didaktiken der bildenden Künste und der Musik der Universität München. Strumberger, München 1980, 25-37

Karl Hörmann

Persönlichkeitsdiagnostische Musikdidaktik

Zum Problem eines adressatenorientierten Musikunterrichts:

Betrachtet man die enormen Aktivitäten zum Problemkreis „Musik und Individuum" (so das Thema der Bundesschulmusikwoche 1974 in München) und „Musik in der humanen Schule" (so das Thema der Bundesschulmusikwoche in Karlsruhe 1978) und die unzähligen Postulate der letzten Jahre zur größeren Berücksichtigung des Emotionalen in einem zunehmend mehr soziologisch-wissenschaftlich orientierten Musikunterricht, so muß es erstaunen, wie wenig Modelle und Forschungsarbeiten sich mit der Konkretisierung dieser Frage befassen. Laut Füller (1974) gibt es überhaupt nur einen einzigen deutschsprachigen Musikleistungstest, nämlich denjenigen von Robert Wagner (1970). Dabei gab Wagner bereits auf der Bundesschulmusikwoche Hannover 1968 wegweisende Anregungen zur Erfahrung und Entwicklung musikalischen Verhaltens (Wagner 1968). Merkwürdigerweise sind diese vielversprechenden Ansätze kaum weiterentwickelt worden. Zur Musikalitätsmessung ist erst 1979 wieder eine Arbeit erschienen (Ribke).

Die Analyse der Musikwirkung

In einem umfassenden Werk hat Peter Faltin die „Phänomenologie der musikalischen Form" beschrieben. In seiner „experimentalpsychologischen Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax" (so der Untertitel seiner Veröffentlichung) weist er nach, daß zwischen dem akustischen Tatbestand und der Wirkung beim Hören der Vorgang der psychischen Verarbeitung liegt – eine plausible, gleichwohl kaum noch berücksichtigte Tatsache. Diese Black Box der Wahrnehmungsverarbeitung wird von folgenden Erlebnisdimensionen der Musik getragen: Strukturordnung, Aktivität, Klang und ästhetische Wertung. Indem Faltin die musikalischen Parameter Melodik, Harmonik, Rhythmus und Klang isoliert und ihre Variabilität innerhalb der musikalischen Syntax mißt, ergeben sich detaillierte Aufschlüsse über die Wirkung von musikalischem Material und musikalischer Syntax.

Nach diesen grundlegenden Erkenntnissen dürfte es nun an der Zeit sein, nach den Unterschieden in der psychischen Wahrnehmungsverarbeitung zu fragen und daraus ggf. das erforderliche didaktische Konzept abzuleiten.

Zur Problematik der Meßbarkeit

Bisher wurde lediglich festgestellt, daß es unterschiedliche Musikurteile gibt. Diese Verschiedenheit wird aber meist mit schichtenspezifischen Abweichungen begründet. Selbst für die Hörvorlieben beim Hören von Schlagern und klassischer Musik, die stark unterschiedliche Charakterzüge erkennen lassen (Eckert u.a. 1975), und für die Einordnung des „naiven" Hörers (Behne 1977) wurden vorwiegend soziologische Gesichtspunkte geltend gemacht. Die Frage, ob es nicht doch persönlichkeitsspezifische Abweichungen gibt, wird kaum mehr zu stellen gewagt (Meißner 1979). Was jeder Lehrer täglich an seinen Schülern zu erkennen glaubt, scheint wissenschaftlich nicht exakt nachprüfbar zu sein. So stellt sich das Problem, ob das, was nicht objektivierbar zu machen ist, schlichtweg nicht existiert, oder ob das, was existiert, mit dem gegenwärtigen Methodeninstrumentarium noch nicht erfaßt werden kann. Bekanntlich ist manches, was jedermann sichtbar war, erst mit der Zeit mathematisch-statistisch ausdrückbar geworden. „In allen Wissensgebieten muß sich die Methode nach der Art des Gegenstandes richten, der zu bearbeiten ist" (Allesch nach Brengelmann 1978, 356). Daher scheint es angebracht zu sein, die Praxis zu beobachten und dahingehend zu befragen, ob nicht doch persönlichkeitstypische Unterschiedlichkeiten systematisiert werden können.

Erfahrung als Grundlage der Typisierung

Eine solche, auf der Erfahrung basierende Typologie hat Margret Bergen (1979) zu erstellen versucht. Aus ihrer Unterrichtsarbeit mit Celloschülern hat sie erkannt, daß der unterschiedliche Leistungsstand höchst verschiedene Ursachen haben kann, die durchaus nicht soziologisch zu erklären sind. Indem sie die Schüler mit denselben Fehlverhaltensweisen verglich, gelangte sie zu körpertypologischen Merkmalen, die sich auf Sitzhaltung, Bogenführung, Wendigkeit und Artikulationsfertigkeit auswirkten. Soll also ein musikalisches Spiel erzielt werden, müssen die persönlichkeitstypischen Symptome angegangen werden.

Aspekte des „Abbildens" von Musik

Eine weitere Beobachtung läßt sich aus der Praxis mit Schreibreaktionen während des Musikhörens gewinnen. Die Linienführung der seismographisch Reagierenden kann ohne weiteres auf zugrundeliegende Intro- oder Extraversion erkannt werden. Die „handschriftliche Gebärde" (Mühle), die sich von der den Ausdruck der Musik mitvollziehenden „gestischen Gebärde" durch die Dominanz der subjektiven Anteile im graphischen Bild unterscheidet, ist aus dem graphisch Fixierten bei weitem sicherer zu erkennen als beim Musizieren. Nach Kramer (1975, 21 f.) erlaubt das Spiel eines Musikschülers schwerlich Rückschlüsse auf seine persönlichen Eigenheiten und seine momentane Befindlichkeit. Aus der Zeichnung dagegen ist

nicht nur die überdauernde Lebensgrundstimmung (s. Ewert 1965, 229), sondern auch der gegenwärtige augenblickliche Gefühlszustand ablesbar.

Auf diesen Umstand ist nicht zuletzt auch die Beliebtheit der zeichnerischen Gestaltung bei den Schülern zurückzuführen. Darüber hinaus läßt sich das fertige Gebilde auch später noch betrachten, während die musikalischen Kreationen nach ihrem Erklingen zumeist unwiederbringlich verloren sind. Tonbandaufnahmen, die sukzessive abgehört werden müssen, sind gegenüber der sofortigen Erfaßbarkeit von Zeichnungen ebenfalls im Nachteil, wenn es darum geht, aus der Distanz zu werten und zu verbessern. Obgleich schließlich doch jedem Musikausübenden klar ist, daß es durchaus möglich ist, sowohl in der Improvisation wie in der Interpretation sich selbst auszudrücken, ist gegenüber der graphischen Umsetzung von Stimmungen die Analyse der bestimmenden Merkmale und die Korrektur der musikalischen Zeitgestaltung doch wesentlich komplizierter – in der Zeichnung genügen ein paar Striche, um ihr eine neue Ausdrucksvariante zu geben.

Daß über die Annäherung von Musik und Graphik sowohl Verständnis wie auch Mitvollzug der Musik profitieren können, möge folgender Bericht über ein Experiment zeigen.

Beispiele „gestischer" und „handschriftlicher Gebärde"

Einer Hörergruppe wurden zwei Musikstücke vorgespielt. Ausgerüstet mit weißem, leerem,festem Computerpapier und Bleistift versuchten die Teilnehmer, ihre Wahrnehmung graphisch zu fixieren. Nach mehreren Versuchswiederholungen, die bewirken sollten, daß das Musikstück zunehmend vertrauter und mehr und mehr durchgehört wird, was zur Folge hat, daß bei jeder neuen Anfertigung die Stilmittel wie Punkt, Linie und Fläche bewußter eingesetzt werden, entscheidet der Teilnehmer sich schließlich für dasjenige Bild, das die gehörte Musik seiner Meinung nach am treffendsten wiedergibt.

Es kann hier bereits gesagt werden, daß es keine Rolle spielt, wieviele Musikstücke auf diese Art veranschaulicht werden. Selbst diejenigen Personen, die sowohl in der Musikanalyse wie auch in der Transformation von Musik in graphischem Ausdruck völlig ungeübt sind, sind in der Lage, eine klare Zuordnung der Bilder zu denjenigen Musikstücken zu treffen, zu denen sie gehören (Hörmann 1979). Wichtiger als dies erstaunliche Phänomen ist jedoch die Möglichkeit, aus den Verwechslungen und Unsicherheiten bei der Entscheidungsfindung, ob nun dies oder jenes Bild zu einem betreffenden Musikstück gehört, auf die Ursachen dieser Hemmung zu kommen. Meist handelt es sich um in Duktus und Form ähnliche Musikstücke mit derselben Ausdruckswirkung, an der aber gerade die Übereinstimmung der entsprechenden graphischen Strukturmittel sichtbar gemacht werden kann.

1. Musikbeispiel:

Der Effekt der „gestischen Gebärde" konnte folgendermaßen konkretisiert werden. Die Umsetzung der „Badinerie" aus Bachs h-Ouverture führt meist zu durchgehender, von links nach rechts verlaufender Linienführung mit unterschiedlich hohen Amplituden und verschieden langen Abfolgen von Zickzacklinien, Kurven und Bogen. Der Vergleich von Eindrucksgraphik und Partitur während des erneuten Anhörens zeigt, daß die Linienführung der Notenanordnung weitgehend entspricht, anstelle der subtilen Anordnung von Diastesen der Partitur aber sich in der „gestischen Gebärde" mehr die Intensität der Musikwirkung niederschlägt, die an einer Art „Innenmelodik" (Salzer 1960) zu erkennen ist. Die Druckstärke des Bleistifts und die Überzeichnung dieser Innenstruktur läßt auf die Intensität des Erlebens Rückschlüsse zu.

Wo aber der subjektive Anteil in der Transposition des wahrgenommenen akustischen Objekts überwiegt, dominiert die „handschriftliche Gebärde". Diese zu korrigieren und auf ein rechtes Maß zu reduzieren, könnte Aufgabe des Musikunterrichts sein.

Daß ein Musikstück wie die „Badinerie" von Bach,gleichwohl als sehr schwierig umzusetzen erfahren und oftmals unbefriedigend empfunden wird, möge der Vergleich mit der Analyse der graphischen Umsetzung des Musikstücks „Atlas eclipticalis" von John Cage erhellen.

2. Musikstück:

Die Verbildlichung des akustischen Eindrucks von Cages „Atlas eclipticalis" zeigt eine Ansammlung von einzelnen Punkten und Linien, die isoliert und unterschiedlich dick und dicht im Raum des Blattes liegen. Die Stärke der Punkte und die Dicke der Striche geben die Heftigkeit von Klangpunkten und Fetzen melodischer Elemente wieder. Die Aufteilung der Elemente wie Tupfer und Balken auf dem Papier läßt auf die Gewichtigkeit, Höhen und Tiefen und auf die Klangfarbe der akustischen Stimuli schließen. Auch hier ist die zeichnerische Gestaltung des Höreindrucks eine treffende Wiedergabe der Partitur. Diese hinterläßt beim Betrachter den Eindruck eines fluktuierenden, zusammenhanglosen, statischen Gebildes. Genau diese Auffassung, die auch beim Hören dieser Musik entsteht, ist bereits bei der Umsetzung dieses Klanges in das Bild zu beobachten. Während beim graphischen Mitvollzug der Bachschen „Badinerie" von links nach rechts seismographisch in einer zusammenhängenden Linienführung mitreagiert wird und dadurch der Verlauf der musikalischen Linie erkennbar und nachvollziehbar wird, hinterläßt das zu Cage gehörige Bild den Eindruck einer ungewohnten, beliebig zustande gekommenen Anordnung von Punkten und Strichen. Dieses Bild wirkt statisch, nicht dynamisch. Damit sind unbewußt die grundlegenden Unterschiede der beiden Musikstücke erfaßt und detailliert mitvollzogen worden – der Unterschied,

den Faltin zwischen „Verstehen" und „Vollzug" macht (Faltin 1979), ist mit der Methode des graphischen Gestaltens eines musikalischen Ausdrucks bzw. Eindrucks, d.h. durch die Stellungnahme zu einem wahrgenommenen akustischen Reiz, ohne großen Aufwand zu verdeutlichen.

Der Effekt des Verstehens und des Mitvollzugs auf die Einstellung

Ein weiterer Effekt kann mit dieser Methode bewirkt werden. Während beim Ertönen von Cages „Atlas eclipticalis" sichtlich eine Abneigung beim Hörer zu vermerken ist, ändert sich diese Einstellung zunehmend während des Umsetzens des akustischen in ein graphisches Gebilde. Das Anfertigen der Zeichnung zu dieser Musik wird als lustig, voller Überraschungen steckend und als Ansporn zu kreativer Entfaltung erfahren. Was eine Information durch den Lehrer schwerlich bewirken könnte (Schaffrath 1977), wird im mitvollziehenden Tun spontan erfahren.

Gegenüber der bei Bach als „richtig" empfundenen Gebundenheit der graphischen Linienführung an die Form mit ihren Proportionen und Wiederholungen, die die Fähigkeit zur Einstellung des Papiers voraussetzt, was erhebliches angestrengtes Üben erfordert, wird die Freiheit der aleatorischen Gestaltung bei Cage, wo irgendwann mit dem Zeichnen aufgehört werden kann, ohne daß der Eindruck eines unfertigen Gebildes zurückbliebe, als schelmisch, locker und wohltuend empfunden.

Intersubjektive Variabilität der Eindruckswiedergabe

Diese geschichtlich noch weiter auslegbaren Verschiedenheiten werden von den einzelnen Personen gleichwohl nicht völlig einheitlich bewertet. In der unbestechlichen Niederschrift der Stellungnahme, aber auch in der Fähigkeit zur Reaktion und phantasievollen Ausgestaltung ist sowohl die persönliche Betroffenheit wie auch das Vermögen des einzelnen abzulesen. Aufgrund dieser Handhabe ist aber eine wirklich adressatenbezogene Musikanalyse und Förderung des einzelnen Schülers leistbar, da die „originale Begegnung" (Roth 1957, 109–118) mit den Strukturen von Musik und Linie für die Rezeption, Produktion und Reproduktion von Musik gleichermaßen Früchte trägt.

Die von Faltin reduzierten Substanzen und Konfigurationen, die für die psychische Verarbeitung bei der musikalischen Wahrnehmung grundlegende sind, mit den Strukturmerkmalen, die für die Ausdruckswirkung einer Zeichnung verantwortlich sind, wie sie Kandinsky (1926) zusammengefaßt hat, zu verbinden, könnte zu einer Systematik führen, die bei der Analyse von Musikstücken auf der Grundlage der Musikwirkung und der graphischen Stellungnahme von unschätzbarem didaktischen und pädagogischen Wert sein dürfte.

Graphische Gestaltung eines musikalischen Ausdrucks ist gleichwohl nur eine Möglichkeit der Verdeutlichung und Steigerung musikalischen Erlebens. Da bei jedem gesunden, vor allem jungen Menschen eine Fülle von Erscheinungen beim Hineinhören in die Musik konform gehen, die den musikalischen Wahrnehmungsprozeß begleiten, gibt es demnach auch eine beträchtliche Reihe von emotionsbezogenen Zugangsweisen zum Musikerleben. Zu erinnern sei beispielsweise an das Farbhören oder an die psychomatische Reagibilität beim Musikhören (Hörmann 1978).

Taktiles Erfassen und Vermitteln von Musik

Eine weitere synästhetische Komponente, die m.W. noch nicht berücksichtigt worden ist, aber ungleich deutlicher persönlichkeitsspezifische Verhaltensweisen widerspiegelt, kann im taktilen Reagieren und Gestalten gesehen werden. Wagner hatte schon in seinem auf der Bundesschulmusikwoche in Hannover 1968 gehaltenen Referat eigens auf die mehrdimensionale Förderung des Musikerlebens hingewiesen: „Ein vom Kind spontan gezeigtes Interesse an musikalischen Gestalten soll allseitig, d.h. audiell, visuell, taktil und motorisch, gestützt werden" (Wagner 1968, 121). Darüber hinaus liegt beim Aufgreifen des taktilen Bereichs die Überlegung zugrunde, daß in einer Zeit voller Sensation und Reizüberflutung, in der mittels elektrischem Verstärker selbst der Ausdruck des Sängers derart verdinglicht werden kann, daß mit nur geringem stimmlichen Aufwand und unter Distanz zu seiner eigenen Wirkung das Erleben des Zuhörers derart manipuliert werden kann, daß dem Publikum buchstäblich unter die Haut geht, was der Sänger, wo und wann gerade will; in dieser Zeit also bedarf es zumindest gelegentlich einer pädagogischen Einflußmöglichkeit, die die im Musikwerk vergangener Zeiten innewohnenden subtilen Mechanismen, die zu ihrer Zeit vergleichbare psychophysiologische Effekte auslösten, wieder erfahrbar werden lassen. Entsprechend der beiden Erlebnisweisen von äußerster Ruhe und Entspannung sowie der heftigsten Bewegung und Ekstase, die wiederum einem Subjekt- und Objektpol zugehörig ist (Hörmann 1977, 67) und unter Berücksichtigung des kommunikativen Aspekts, der zum intensiven Erleben von Musik in der Gruppe gehört, um schließlich die von technischen Medien ausgestrahlte Musik in ihrer Eigenschaft als Gefühlsprozeß (Erpf 1967) erfahrbar werden zu lassen, wurde folgende Übung konstruiert:

In Anlehnung an die Entspannungstechniken nach dem autogenen Training (Schultz) und vor allem unter Abwandlung des Verfahrens der „Regulativen Musiktherapie" (Schwabe 1979) legt sich die Hälfte der Teilnehmer mit verbundenen Augen auf eine Decke auf den Boden. Vom Veranstaltungsleiter wird aus der anderen Gruppenhälfte je ein Partner, dem ebenfalls die Augen verbunden sind, zu einem Liegenden geführt. Beim Einsatz der Musik beginnen die über den Liegenden Knieenden mit „gestischen Gebärden" auf dem Körper der Liegenden die Musik mitzuvollzienen. Die Bewegungen der Knieenden ähneln Dirigierbewegungen oder den Bewegungen beim „rhythmischen" Fingermalen (Peltz 1969, Myschker 1977).

Voraussetzung für das Gelingen dieses Experiments ist für den Liegenden völlige Entspannung, da sonst eventuelles Kitzelgefühl die Gleichstimmung von eigenem und fremden Musikerleben verhindert. Die Verbindung der Augen ist notwendig, damit der Passive wie auch der Aktive sich vollständig dem Strom der Musik überlassen können und dabei sämtliche Barrieren, die mit der visuellen Wahrnehmung zusammenhängen, verschwinden. Um zu gewährleisten, daß sich die jeweiligen Partner nicht erkennen und sich dazu um der Hingabe an die Musik willen auch keine Mühe geben, ist für diese Übung eine große Gruppe von Vorteil. Von Zeit zu Zeit gruppiert der Leiter die Gruppe um, indem er einen eben noch Aktiven auf eine freie Matte legt und ihm einen neuen Partner aus einer anderen Richtung des Raumes unter absoluter Stille zuführt. Der Wechsel zwischen Ruhelage und angespannter konzentierter Vermittlung des eigenen Empfindens während des Musikhörens sowie die mehrfache Erfahrung von Seiten anderer beim Liegenden und auf dem Körper anderer beim Agierenden bewirkt eine außerordentliche Bereicherung der eigenen psychophysischen Reagibilität. Das Gefühl des Ungewöhnlichen und Verbotenen weicht einem lustbetonten freien Sich–Überlassen an die von der Musik ausgehenden Kräfte.

So wohltuend und bereichernd die angemessene „gestische Gebärde" empfunden wird, so unangenehm wird die unkonzentrierte und unangebrachte „handschriftliche Gebärde" vermerkt. Sie stört sowohl beim Liegenden wie auch beim Vermittelnden die Kontaktaufnahme und führt augenblicklich zum Abbruch der Beziehung. Wegen den unmittelbar erkennbaren Vorzügen des uneingeschränkten Empfinden- und Genießendürfens werden solche Mißerfolge meist schnell korrigiert.

Da auch hier persönlichkeitsspezifische Eigenheiten kaum zu quantifizieren sind, sei im folgenden von Untersuchungen berichtet, die auf das Vorhandensein der zumeist abgestrittenen Bezüge zwischen Persönlichkeitsmerkmale und Musikempfinden (Meißner 1979, 70) einen Hinweis zu geben vermögen.

Experimentalpsychologische Untersuchungen zum Zusammenhang zwischen Musikempfinden und Persönlichkeitsdimensionen

55 Teilnehmer einer Musikpsychologieveranstaltung des SS 1975 schätzten sich zunächst selber ein. Hierzu wurde das „Freiburger Persönlichkeitsinventar (FPI)" (Fahrenberg/Selg 1970), Halbform A mit 113 Fragen, verwendet. Anschließend gaben dieselben Teilnehmer anhand eines 25 Items umfassenden semantischen Differentials mit Adjektivpaaren zur ästhetischen Wertung ihren Eindruck zu Bachs „Badinerie" aus der h-Ouverture und zu Mussorgski/Ravels 1. „Prome-

nade" aus „Bilder einer Ausstellung" ab. Aus der Fülle differenzierter Ergebnisse werden der Einfachheit halber im folgenden nur die aus der Berechnung der beiden Faktoren „gefühlsbeständig – gefühlsschwankend" und „robust, belastbar – wenig belastbar" erhaltenen Werte und deren Zusammenhang mit dem Musikurteil mitgeteilt.

Die FPI-Ergebnisse der Teilnehmer wurden in 6 Gruppen eingeteilt. Am Aushang konnte jeder Teilnehmer den unter seiner Chiffre stehenden Wert ersehen und somit feststellen, zu welcher Gruppe er gehört. Des weiteren konnte er erkennen, ob er die Musikstücke hinsichtlich ihrer Gruppenzugehörigkeit typisch oder abweichend beurteilt hat. Die Gruppen wurden nach Kombinationen von Staninewerten der beiden Dimensionen eingeteilt.

Gruppe 0 = „gefühlsbeständig" (1–4) + „wenig belastbar" (1–4)
Gruppe 1 = „wenig belastbar" (1–4) + „gefühlsschwankend" (5–6)
Gruppe 2 = „wenig belastbar" (1–4) + „gefühlsschwankend" (7–9)
Gruppe 3 = „gefühlsbeständig" (1–4) + „robust, belastbar" (5–9)
Gruppe 4 = „robust, belastbar" (5–9) + „gefühlsbeständig" (5–6)
Gruppe 5 = „gefühlsschwankend" (7–9) + „robust, belastbar" (5–9)

Mit Hilfe einer Diskriminanzanalyse wurde nun geprüft, ob das Musikurteil der 6 Gruppen zu den beiden Musikstücken unterschiedlich ausfällt. Die Klassifikationsberechnung ergab, daß bei einer Urteilswahrscheinlichkeit auf dem 5%–Signifikanzniveau das Urteilsverhalten zu Musik aufgrund der Gruppenzugehörigkeit, wie sie sich aufgrund der Selbsteinschätzung der Teilnehmer ergeben hatte, überzufällig unterschieden werden konnte. Wenn dabei noch die Kritik an dem statischen Persönlichkeitsmodell, wie sie im FPI vertreten ist, bedacht wird (Brengelmann 1978), so darf dies Ergebnis als Hinweis verstanden werden, daß bei einem geeigneteren Meßinstrumentarium zur Diagnose der Persönlichkeitsmerkmale durchaus ein Zusammenhang zwischen Persönlichkeitsdimensionen und Musikbeurteilung gefunden werden kann.

Tabelle 1 zeigt die Auflistung der Ergebnisse für jeden Teilnehmer (fehlende Chiffren bedeuten, daß diese Teilnehmer nicht an beiden Versuchen teilgenommen haben)

– in bezug auf eine Gruppenzugehörigkeit aufgrund der Selbsteinschätzung,
– in bezug auf Übereinstimmung von Gruppenzugehörigkeit und der für diese Gruppe typischen Beurteilung der „Badinerie" (A) bzw. der „Promenade" (B),

– in bezug auf die Wahrscheinlichkeit der Zugehörigkeit des Musikurteils zum Gruppentyp, wenn die errechnete primäre Gruppenzugehörigkeit außer acht bleibt.

Von Interesse war schließlich zu erfahren, ob es geschlechtsspezifische Urteilsabweichungen gibt. Wie die Auswertung der Daten zu denselben Musikstücken ergab, kann tatsächlich ein geschlechtsspezifisches Urteilsverhalten angenommen werden. In der Tabelle 2, in der die Teilnehmer nicht nach ihren Chiffren, sondern der Reihenfolge nach aufgelistet sind, steht „1" für die männliche Gruppe, „2" für die weibliche Gruppe. Anhand der Prozentangaben ist abzulesen, wie eindeutig „männlich" bzw. „weiblich" die Stellungnahmen der jeweiligen Personen zu den beiden Musikstücken ausfällt.

Versuchswiederholung

Derselbe Versuch wurde in den folgenden Semestern mit weiteren 104 Teilnehmern wiederholt. Da die Einteilung der Teilnehmer nach ihren Selbsteinschätzungswerten anhand des statistischen Modelles der Kreuztabellierung noch etwas zu willkürlich erschien, wurden stattdessen verschiedene Varianten der Clusteranalyse (Dixon/Brown 1977, 621–652) zur Sortierung der Teilnehmer nach 9 Dimensionen des FPI herangezogen. Es ergaben sich 11 voneinander persönlichkeitsspezifisch unterschiedliche Gruppen. Des weiteren wurden nicht nur 2, sondern 10 Musikstücke zur Beurteilung durch ein 54 Items mit 6 Skalen umfassendes Semantisches Differential zu Ausdruck, Wertung und musikalischen Parametern überlassen. Auch diese Resultate weisen darauf hin, daß angenommen werden darf, daß überzufällige Zusammenhänge zwischen Musikurteil und Persönlichkeitsdimensionen bestehen. Ein Auszug möge die erstaunliche Differenzierung der Musikurteilsabgaben nach Persönlichkeitsdimensionen demonstrieren (Tab. 3). Es wäre daher an der Zeit, mit einem verbesserten Forschungsinstrumentarium zur Musikbeurteilung (zur Problematik des Semantischen Differentials s. Hörmann 1979 und 1980) und zur Persönlichkeitsdiagnose (vgl. hierzu die Diskussion in Brengelmann/David 1968) die offensichtlich persönlichkeits- und geschlechtsspezifische Variabilität in der Stellungnahme zu Musikstücken eingehender zu untersuchen.

Literatur

BEHNE, K.E.: Über Musikalische Naivität. In: ZfMP 3/1977, S. 53–59.
BERGEN, M.: Schülertypen im Instrumentalunterricht. In: Musica 12/1979, S. 581–583.
BRENGELMANN, J.C.: Probleme der Messung in der objektiven Untersuchung der Persönlichkeit. In: Brengelmann/David 1978, S. 356–388.
BRENGELMANN, J.C. / DAVID, H.P. (Hrsg.): Perspektiven der Persönlichkeitsforschung. München 1978.
DIXON, W.J. / BROWN, M.B. (Ed.): BMDP-77 Biomedical Computer Programs P-Series. Berkeley, Los Angeles, London 1977.
ECKERT, J. / JANETZKE, H. / MÜLLER, K.: Die Persönlichkeit des Schlagerhörers. In: Psychologie heute. Oktober 1975, S. 56–61.
ERPF, H.: Form und Struktur in der Musik. Mainz 1967.
EWERT, O.: Gefühle und Stimmungen. In: Handbuch der Psychologie. Band II. Motivation. Göttingen 1965, S. 229–271.
FAHRENBERG, J. / SELG, H.: Freiburger Persönlichkeitsinventar. FPI. Göttingen 1970.
FALTIN, P.: Verstehen oder Vollzug von Musik. In: Behne, K.E. (Hrsg.): Forschung in der Musikerziehung. 1979, S. 110–130.
FÜLLER, K.: Standardisierte Musiktests. Weinheim 1974.
FÜLLER, K.: Phänomenologie der musikalischen Form. München 1979.
HÖRMANN, K.: Bewegung und Musik. In: Gieseler, W. (Hrsg.): Kritische Stichwörter Musikunterricht. München 1978, S. 54–59.
HÖRMANN, K.: Studie zur Motivation im Musikunterricht. Regensburg 1977.
HÖRMANN, K.: Synästhetische Komponenten der Musikanalyse. In: Faltin, P. (Hrsg.): Forschung in der Musikerziehung 1980. Mainz 1980.
HÖRMANN, K.: Wahrnehmungsbezogene Musikanalyse. Münster 1979.
KADINSKY, W.: Punkt und Linie zu Fläche. München 1926.
KRAMER, E.: Kunst als Therapie mit Kindern. München, Basel 1975.
MEISNER, R.: Persönlichkeitsstruktur als Variable der Motivation. In: Behne, K.E. (Hrsg.): Forschung in der Musikerziehung 1979. Mainz 1979, S. 70–82.
MÜHLE, G.: Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens. München 1955.
MUSCHKER, N.: Schulleistungsentlastende und leistungsmotivierende Methoden in Erziehung und Unterricht verhaltensgestörter Kinder – Zum Beispiel Musikmalen. In: Richter, H.G. (Hrsg.): Therapeutischer Kunstunterricht. Düsseldorf 1977, S. 112–116.
PELTZ, H.D.: Musik–Maltherapie. In: Biermann, G. (Hrsg.): Handbuch der Kinderpsychotherapie. München, Basel 1969, S. 507–510.
RIBLKE, J.: Musikalität als Veriable von Intelligenz, Denken und Erleben. Hamburg 1979.
ROTH, H.: Pädagogische Psychologie des Lehrens und Lernens. Hannover 1957.
SALZER, F.: Strukturelles Hören. Wilhelmshaven 1960.
SCHAFFRATH, P.: Der Einfluß von Information auf das Musikurteil. Hamburg 1978.
SCHWABE, Ch.: Regulative Musiktherapie. Jena 1979.
WAGNER, R.: Untersuchungen zur Entwicklung der Musikalität. Ein Musikleistungstest. München 1970.
WAGNER, R.: Die audiovisuelle Gestaltauffassung im Vorschulalter. In: Krause E. (Hrsg.): Der Einfluß der Technischen Mittler auf die Musikerziehung unserer Zeit. Mainz 1968, S. 271–277.

Tabelle 1: Auflis g von Selbsteinschätzungsgruppierungen und Beurteilung
A: der Badinerie aus der Suite h von J. S. Bach.
B: der 1. Promenade aus Bilder einer Ausstellung von Mussorgski.

		A		B	
Pers.Nr.	Gruppentyp	primäre Zugehörigkeit der Musikbeurteilung	sekundäre Zugehörigkeit der Musikbeurteilung	primäre Zugehörigkeit der Musikbeurteilung	sekundäre Zugehörigkeit der Musikbeurteilung
1	4	4	3	2	4
2	0	0	0	0	0
3	1	1	4	1	2
4	1	2	1	1	2
5	1	5	1	4	1
6	2	3	4	4	3
7	1	1	1	1	4
8	2	2	3	4	2
9	3	3	4	1	3
10	4	3	1	4	3
11	1	1	2	1	1
12	2	2	3	4	1
13	2	2	2	3	4
14	1	1	2	1	4
17	5	5	5	5	5
18	3	3	3	3	4
19	4	4	4	4	1
20	1	1	1	5	1
21	1	1	4	1	5
22	1	1	5	3	2
23	1	1	2	1	4
24	4	4	2	0	0
25	3	3	1	3	2
26	2	2	3	2	4
27	1	1	4	1	0
28	1	1	2	4	1
29	0	0	0	0	0
30	4	4	4	5	3
31	4	4	4	4	1
32	3	1	3	3	3
33	0	0	0	0	0
35	5	5	5	5	5
38	1	1	1	4	1
39	2	4	3	5	3
45	4	4	4	4	2
54	3	3	2	3	5
55	4	4	4	4	1

Tabelle 2:

CASE SEQNUM	MISSING VALUES	ACTUAL GROUP	HIGHEST PROBABILITY GROUP	P(X/G)	P(G/X)	2ND HIGHEST GR.	P(G/X)	DISCRIMINANT SCORES FUNC 1
1.	0	1	1	1.000	.885	2	.115	-.937
2.	0	2	2	1.000	.959	1	.041	1.112
3.	0	2	2	1.000	.935	1	.065	.923
4.	0	2	2	1.000	.959	1	.041	1.115
5.	0	1	1	1.000	.981	2	.019	.697
6.	0	2	2	1.000	.898	1	.102	.727
7.	)	2 ****	1	1.000	.567	2	.433	-.236
8.	0	2	2	1.000	.596	1	.404	.023
9.	0	2 ****	1	1.000	.563	2	.437	-.230
10.	0	1	1	1.000	.850	2	.150	-.814
11.	0	2	2	1.000	.990	1	.010	1.694
12.	0	2 ****	1	1.000	.654	2	.346	-.381
13.	0	2	2	1.000	.525	1	.475	-.091
15.	0	1	1	1.000	.613	2	.387	-.313
16.	0	1	1	1.000	.970	1	.030	-1.504
17.	0	1 ****	2	1.000	.689	1	.311	.184
19.	0	2 ****	1	1.000	.645	2	.355	-.366
20.	0	1 ****	2	1.000	.580	1	.420	-.004
21.	0	2	2	1.000	.895	1	.105	.717
22.	0	2	2	1.000	.963	1	.037	1.156
23.	0	2 ****	1	1.000	.541	2	.459	-.195
24.	0	1 ****	2	1.000	.766	1	.234	.339
25.	0	2	2	1.000	.554	1	.446	-.045

Tabelle 3:

CASE SEQNUM	MISSING VALUES	ACTUAL GROUP	HIGHEST PROBABILITY GROUP	P(X/G)	P(G/X)	2ND HIGHEST GR	P(G/X)
55.	0	10	10	1.000	.960	1	.027
56.	0	9	9	.697	.822	11	.178
57.	0	3	3	.957	.761	6	.210
58.	0	1	1	.999	.962	10	.017
59.	0	6	6	.467	.504	3	.476
60.	0	5	5	.716	.582	7	.283
61.	0	11 ****	9	.199	.500	11	.380
62.	0	10	10	.902	.996	2	.002
63.	0	9	9	.592	.901	11	.098
64.	0	2 ****	6	.987	.488	2	.322
65.	0	8	8	.857	.664	3	.256
66.	0	10	10	.843	.932	1	.022
67.	0	2	2	.966	.583	3	.230
68.	0	7	7	.618	.992	2	.006
69.	0	9	9	.729	.964	10	.015
70.	0	2	2	.824	.992	6	.007
71.	0	2	2	.882	.984	6	.011
72.	0	3	3	.994	.924	2	.028
73.	0	8	8	.976	.910	3	.050
74.	0	11	11	.508	.858	1	.083
75.	0	9	9	.733	.963	11	.037
76.	0	9	9	.234	.999	11	.001
77.	0	6	6	.587	.649	3	.189
78.	0	11	11	.527	.987	1	.007
79.	0	1	1	.972	.766	6	.095
80.	0	5	5	.859	.966	4	.034
81.	0	9	9	.520	.998	11	.001
82.	8	11 ****	9	.595	.761	11	.231
83.	0	7	7	1.000	.994	2	.004