

Tatjana Bielke

**Musik verstehen - musikalische
Wahrnehmung, Rezeption und
Kommunikation**

**Grundlegende Überlegungen zum pädagogischen Gebrauch
von Musik**

Diplomarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Musik verstehen -
musikalische Wahrnehmung, Rezeption
und Kommunikation

Grundlegende Überlegungen zum pädagogischen
Gebrauch von Musik

Diplomarbeit im Diplomstudiengang
Erziehungswissenschaft der Universität Bielefeld

vorgelegt von:
Tatjana Bielke
im Februar 1996

<i>Einleitung</i>	4
<i>I Musikalische Wahrnehmung</i>	6
1. Grundlegende Theorien	6
1.1 Einleitung	6
1.2 Die klassische Psychophysik	7
1.3 Neuropsychologische Aspekte	8
1.4 Entwicklungspsychologische Aspekte	9
2. Strukturelles Hören	12
2.1 Auditive Mustererkennung	13
2.2 Gestalttheoretische Aspekte	14
3. Kognitives Verarbeiten	20
3.1 Strukturalistische Aspekte	20
3.1.1 Die Verarbeitung von Strukturen	22
3.1.2 Hierarchische Repräsentation	24
3.1.3 Repräsentation musikalischer Strukturen	28
3.2 Invarianzen und die Theorie von Gibson	31
3.2.1 Kategorisierung und Codierung	36
4. Wirkung von Musik am Beispiel der Schema-Theorie	37
5. Zusammenfassung	41
<i>II Funktionen und Rezeption von Musik</i>	44
1. Funktionen	44
1.1 Funktionen von Musik im Zeitwandel	44
1.2 Funktion intendierter Wirkung	48
1.3 Soziale Funktionen	51
1.4 Funktion und Gebrauch	53
1.5 Spannung und Entspannung als Wirkung	58
1.5.1 Exkurs: MUZAK	59
1.6 Zusammenfassung	61
2. Rezeption	64
2.1 Die Rezeptionslehre von Bimberg	64
2.2 Rezeptionsstrategien	66

2.3 Situationsbezogene Präferenzen _____	68
2.4 Persönlichkeitsmerkmale _____	73
2.4.1 Exkurs: Adornos Hörertypologien _____	75
2.5 Weitere Einflußfaktoren auf das Rezeptionsverhalten ____	81
2.5.1 Umgang mit Musik _____	81
2.5.2 Musikalische Vorerfahrung _____	84
2.5.3 Geschlechtsspezifische Unterschiede _____	85
2.6 Zusammenfassung _____	87
<i>III Musikalische und sprachliche Kommunikation und Bedeutung im Vergleich _____</i>	<i>89</i>
1. Kommunikation _____	89
1.1 Sprachliche Kommunikation _____	89
1.2 Musikalische Kommunikation _____	94
2. Musik in Abgrenzung zu anderen akustischen Ereignissen _____	102
3. Musik und Sprache _____	107
4. Zeichen _____	110
4.1 Das sprachliche Zeichen _____	110
4.2 Das musikalische Zeichen aus semiotischer Sicht _____	113
4.3 Das musikalische als ästhetisches Zeichen _____	117
5. Bedeutung _____	121
5.1. Der Bedeutungsbegriff in der Sprache _____	121
5.2 Bedeutung in der Ästhetik _____	123
5.3 Musikalische Bedeutung _____	126
5.3.1 Semantische Bedeutungsaspekte _____	126
5.3.2 Selbstreferentielle Aspekte _____	126
5.3.3 Pragmatische Aspekte _____	128
6. Musikalisches Verstehen _____	130
7. Zusammenfassung _____	135
<i>IV Schlußbetrachtungen _____</i>	<i>138</i>
<i>V Literaturverzeichnis _____</i>	<i>143</i>

Einleitung

Musik verstehen - ein weitreichendes Thema mit unendlich vielen Fragen. Musik nimmt in unserer Gesellschaft einen immer größeren Stellenwert ein, begleitet uns im Alltag, beim Einkaufen, bei der Arbeit und in der Freizeit zur Entspannung oder als Unterhaltung. Musik hört jedeR, egal welchen Alters, welchen Geschlechts, welcher Schicht oder Kultur und jedeR einzelne nutzt sie für seine und ihre Zwecke. Gleichzeitig hat Musik aber auch etwas Verbindendes, Gemeinschaftsstiftendes, Kommunikatives. Orientiert man sich an dem geflügelten Wort, daß Musik die Sprache der Welt ist, stellt sich die Frage, wie denn diese Sprache funktioniert, wie man mit ihr kommuniziert und welche Voraussetzungen zum Verstehen nötig sind. Ich möchte dem Geheimnis von Musik ein wenig auf die Spur kommen, indem ich mich mit ihrer Bedeutung und Wirkungsweise auseinandersetze. Dabei setze ich nicht bei konkreten pädagogischen oder therapeutischen Situationen an, in denen Musik bereits funktionalisiert ist, sondern bei grundlegenden Überlegungen. Mich interessiert, welche individuellen Voraussetzungen man zur Musikwahrnehmung braucht, wie Menschen mit Musik umgehen und zu welchem Zweck sie Musik nutzen. Gleichzeitig interessiert mich, ob Musik überhaupt ein geeignetes Mittel ist, um es für spezifische Zwecke, mit festem, vorhersehbarem Ziel zu verwenden.

Wie Musik praktisch, in pädagogischer Arbeit, genutzt werden kann, werde ich in dieser Arbeit nicht explizit erörtern, denn dazu wäre nicht nur eine Auseinandersetzung mit dem Medium Musik nötig, sondern genauso mit der jeweiligen pädagogischen Situation. Ich verstehe meine Arbeit eher als Fundament, das den Grundriß vorgibt, auf das aber in vielfältiger und unterschiedlichster Art und Weise aufgebaut werden kann.

Zuerst beschäftige ich mich mit der musikalischen Wahrnehmung, die mir als Grundlage weiterer Betrachtung sinnvoll erscheint. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den kognitiven Verarbeitungsmechanismen, vom Musikhören bis zum Behalten. Neben strukturellen Verarbeitungsformen spielen dort auch entwicklungspsychologische und, obwohl ursprünglich an der visuellen Wahrnehmung orientiert, auch gestalttheoretische Aspekte eine Rolle. Wie Musik auf kognitiver Ebene wirkt, mache ich am Beispiel der Schema-Theorie deutlich.

Musikerleben hängt aber nicht nur von struktureller Wahrnehmung ab. Es gibt noch eine Vielzahl von Einflußfaktoren, die von gesellschaftlichen, kulturellen und historischen Bedingungen zu sozialisationsbedingten und situativen Einflüssen reichen. Während der Beschäftigung mit der Rezeption von Musik stellte sich heraus, daß die Funktionen bzw. Gebrauchsformen maßgeblich an der Bedeutungszuschreibung von Musik beteiligt sind, und zwar sowohl für die einzelnen HörerInnen als auch für ganze HörerInnengruppen. Hier zeichnet sich auch der kommunikative Aspekt von Musik ab. Musik hat gemeinschaftsstiftende Wirkung und wird als Kommunikationsmittel gebraucht. Wie nun diese Kommunikation funktioniert, ob sie mit sprachlicher Kommunikation zu vergleichen ist und welche Bedeutung und Aussagekraft Musik hat, wird im III. Teil der Arbeit diskutiert. Dabei beziehe ich sowohl kommunikationstheoretische, als auch semiotische und ästhetische Sichtweisen mit ein.

Ich hoffe, mit dieser Arbeit dazu beitragen zu können, einen Überblick über die vielen Facetten musikalischen Verstehens zu liefern. Ich habe mich bemüht, das Thema möglichst aus unterschiedlichen Richtungen zu beleuchten, um ein Grundverständnis der Thematik zu erlangen und verschiedenen (musik-)pädagogischen Ansätzen dienlich zu sein.

I Musikalische Wahrnehmung

1. Grundlegende Theorien

1.1 Einleitung

Zur Wahrnehmung von Musik gibt es zahlreiche Untersuchungen, denen unterschiedliche Theorien zugrunde liegen und die unterschiedliche Phänomene untersuchen. Angefangen bei der naturwissenschaftlichen Psychologie, die sich Ende letzten Jahrhunderts unter dem Einfluß des Positivismus entwickelte, bis hin zu esoterisch anmutenden Erklärungsversuchen zur Wirkung von Musik in den 90er Jahren (z.B. Joachim- Ernst Behrendt). Kennzeichnend für die physiologisch-psychologische Forschung ist das Streben nach quantifizierender Analyse psychischer Vorgänge und der Versuch, physiologische Prozesse als Ausdruck psychischer Ereignisse experimentell zu erfassen und zu interpretieren. Es wurden hauptsächlich Einzelreize, also Töne, Intervalle, Konsonanzen, Dissonanzen etc. untersucht, wobei sich das Problem stellte, ob physiologisch aufzeigbare Reaktionen akustischer Einzelreize Grundlage für die Erklärung musikalischer Wahrnehmung sein können. Denn Musik ist mehr als die Summe akustischer Signale. Will man die Wahrnehmung von Musik als Erlebnis untersuchen, stellen sich gleich mehrere Probleme: Kann in einer Laborsituation überhaupt eine das Meßergebnis nicht beeinflussende Situation geschaffen werden, die der eines alltäglichen Umgangs mit Musik entspricht? Beschränkt sich musikalische Wahrnehmung wirklich auf meßbare Reaktionen? Was sagen physiologische Meßergebnisse über das Erlebnis des Musikhörens aus? Muß nicht der ästhetische Wert von Musik berücksichtigt werden?

Die hier nur kurz angerissenen Probleme machen deutlich, daß Wahrnehmungstheorien zur Erklärung musikalischer Wirkungen

lediglich ein Grundstein sein können und als solcher auch in dieser Arbeit verwendet werden.

1.2 Die klassische Psychophysik

Die klassische Psychophysik entstand Ende des 19. Jahrhunderts und beschäftigt sich mit wahrnehmungstheoretischen Gesetzmäßigkeiten, bei denen im Bereich der akustischen Wahrnehmung eine eindeutige Zuordnung von „Reiz-Konstellationen“ zu „Sinnesorgan-Reaktionen“ vorgenommen wird. Ihr liegt der Gedanke zugrunde, daß Wahrnehmung eine Abbildung der Natur sei und somit natürlichen Regeln unterliege. Man geht von einer eindeutigen Ursache-Wirkung-Verknüpfung aus, die sich zwischen den Reizen und den psychischen Reaktionen zeigt. Untersuchungsgegenstand ist die Übereinstimmung dieser psychischen, subjektiven Reaktionen mit der „objektiven“ bzw. meßbaren Wirklichkeit. Einzelne Empfindungen werden addiert und als akustische Wahrnehmung mit musikalischer Wahrnehmung gleichgesetzt.

An dieser Stelle setzt auch die Kritik an: Musik ist mehr als die Summe einzelner Töne und kann losgelöst von Subjekt und Kontext nicht betrachtet werden. De la Motte-Haber (1977, 34 - 51) weist nach, daß als objektiv angenommene Größen, wie Tonhöhe, Lautstärke u.s.w. von Menschen unterschiedlich wahrgenommen werden. Dadurch ergeben sich individuell verschiedene Reaktionen, so daß die Annahme, es gäbe ein allgemeingültiges Reiz-Reaktions-Schema, nicht aufrecht erhalten werden kann. Außerdem schließt diese Theorie einen Lernprozeß von vorne herein aus. Handelte es sich bei Reaktionen auf musikalische Ereignisse um starre, allgemeingültige und damit auch vorhersagbare Reaktionen, wären keine Verhaltensänderungen möglich. Musikalisch unerfahrene wie erfahrene HörerInnen, egal welchen Alters und welcher kulturellen Zugehörigkeit, würden stets die gleichen Reaktionen zeigen. Faltin (1979) kritisiert, daß Musik als ästhetisches Phänomen sich

nicht mit physikalischen Messungen beschreiben lassen.

1.3 Neuropsychologische Aspekte

Obwohl auch die Neuropsychologie sicher keinen allgemein befriedigenden Ansatz zum Verständnis der Musikwahrnehmung liefern kann, sollen dennoch einige grundlegende Aspekte genannt werden.

Ziel neuropsychologischer Untersuchungen ist meist die Lokalisation von Hirnfunktionen, insbesondere die Frage nach unterschiedlichen Verarbeitungsformen der rechten und linken Gehirnhemisphären bzw. deren Reaktionen auf Wahrnehmungsreize.

Die lange vorherrschende Meinung, Musik würde hauptsächlich von der rechten Hemisphäre wahrgenommen, kann nicht aufrecht erhalten werden. Damasio/Damasio (1978, 151f) machten Untersuchungen mit musikalisch vorerfahrenen und unerfahrenen ProbandInnen und fanden heraus, daß Unerfahrene sowohl bei expressiven als auch bei rezeptiven Leistungen eine Dominanz der rechten Hemisphäre zeigten, wohingegen bei erfahrenen ProbandInnen bei expressiven Funktionen die rechte, bei rezeptiven die linke Hemisphäre bevorzugt wurde. Auch Gates und Bradshaw (1977, 423) bestätigen, daß Musikwahrnehmung eine beidhemisphärische Beteiligung erfordert. Ein Ergebnis ihrer Forschung ist die Erkenntnis, daß Töne, Tonfolgen, Melodien und Akkorde eher in der rechten, Rhythmen eher in der linken Hirnhälfte verarbeitet werden. Da diese Elemente in der Musik nicht getrennt vorkommen, sind also stets beide Hälften gefordert. Klemm (1987) untersuchte Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Sprach- und Musikwahrnehmung und ging dabei speziell der Frage nach, ob Musik / Sprache vorzugsweise in der linken oder in der rechten Hemisphäre wahrgenommen und verarbeitet wird. Die linke Hemisphäre übernimmt bei der Sprachproduktion und -rezeption eher die rationale Verarbeitung, das heißt, den analytischen, sequentiellen, diskursiven Teil oder, anders

ausgedrückt, die Verarbeitung von Syntax und der denotativen Bedeutung von Sprache in der Semantik.

Die rechte Hemisphäre ist zuständig für die emotionalen Anteile der Sprache, beispielsweise Intention, Ausdruck oder laute Gefühlsäußerungen wie Lachen oder Weinen.

Klemm gibt zu bedenken, daß eine grundsätzliche Trennung der beiden Gehirnhälften nicht möglich sei, da die Verarbeitung von Wahrnehmungsreizen noch von anderen Faktoren abhänge. So stellt er fest, daß semantisch gut strukturierte Wortlisten, die z.B. auf Assoziationen beruhen oder die Einbettung von Wörtern in Musik die Verarbeitungsfunktionen in beiden Hemisphären fördern.

Klemm (1987) nennt außerdem Faktoren, die die Wahrnehmungsleistungen im Bereich der rezeptiven wie der produktiven Musikverarbeitung beeinflussen: Von der Subjektseite aus gesehen, hält er die Art der Musikalität, ob analytisch-reflexiv oder ganzheitlich-emotional für wichtig, sowie die bevorzugte musikalische Tätigkeit (ob vokal oder instrumental). Gates und Bradshaw (1977) machten die Beobachtung, daß unbekannte Melodien eher analytisch und damit linkshemisphärisch, bekannte Melodien eher ganzheitlich, also rechtshemisphärisch verarbeitet werden. Außerdem scheint letztere Form für VokalistInnen typischer zu sein als für InstrumentalistInnen. Klemm vermutet, daß die Ursache für diese Unterschiede in der Ausbildung von MusikerInnen begründet liegt, die bei Instrumentalisten wesentlich analytischer als bei Sängern und Sängerinnen ist. Auf der Objektseite hält Klemm die Eigenschaften des Musikstückes, z.B. den Bekanntheitsgrad oder allgemeine musikalische Parameter, sowie die situativen Bedingungen für ausschlaggebend.

1.4 Entwicklungspsychologische Aspekte

In der Entwicklung von Wahrnehmung bei Kindern läßt sich zwischen Musik- und Sprachwahrnehmung zunächst kein großer

Unterschied feststellen. In beiden Fällen gibt es eine Tendenz vom Globalen zum Spezifischen, das heißt, es werden zunächst Grundmuster wahrgenommen und gelernt und keine Einzelelemente. Diese Grundmuster werden zunächst in ihrer emotionalen Ausdrucksqualität wahrgenommen. Kinder können zum Beispiel eine Melodiekontur eher wiedergeben, als eine exakte Tonhöhe. Die Differenzierbarkeit von Tonhöhe und Klangfarbe wird erst später, aufgrund von Erfahrungen erlernt. Aus Wagners Untersuchungen (1963-1966) geht hervor, daß musikalische Parameter in unterschiedlichen Entwicklungsphasen gelernt werden.

Das Erkennen einer bestimmten Melodie erlernen Kinder z.B. im Alter von 7-9 Jahren, eines Rhythmus mit 8-10 Jahren und die Unterscheidung von Klangqualitäten erst mit 9-11 Jahren (vgl. Wagner. In: Klemm 1987, 112).

Diese Differenzierungsfähigkeit kann gefördert werden und legt den Grundstock für spätere musikalische Wahrnehmung. Klemm (1987, 246 ff) fand in seinen empirischen Untersuchungen heraus, daß musikalische Lernprozesse (aktives Musizieren wie Musikhören) allgemein eine differenziertere

Informationsaufnahme fördern, sowie auditive Lernprozesse im Sprachalltag erleichtern. Da es einen engen Zusammenhang zwischen musikalischer und sprachlicher Hörfähigkeit gibt, hält er eine Steigerung verbaler Intelligenz, von Leseleistungen, kreativem Denken, Konzentrationsfähigkeit sowie mathematischer Leistungen durch musikalische Bildung für möglich.

Zu einer sensorischen Differenzierbarkeit, die zum Wahrnehmen von Musik, oder genauer gesagt, musikalischer Strukturen, nötig ist, muß nach Poppensieker (1986, 58f) ein Vorstellungssystem hinzukommen, in dem musikalische Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten interpretiert werden. Dieses System kann ebenfalls aufgrund von Hörerfahrungen entwickelt werden.

Bei Reproduktionen von Gehörtem stellte sie fest, daß Kinder zu Homogenisierungen und Nivellierungen neigen. Sie hören sich

Melodien zurecht, „schleifen“ Melodien ab, indem sie sie vereinfachen und Zwischentöne weglassen. Sie orientieren sich eher am Gesamteindruck bzw. an einer groben Melodieführung und nicht an differenzierten Einzelmerkmalen.

Nach Poppensieker (1986) erschweren Transpositionen den Wiedererkennungswert von Melodien für Kinder. Das Beziehungsgefüge der Tonhöhen im tonalen Kontext könne noch nicht erfaßt werden, so daß ein Lied, eine Quarte höher gespielt, als neue Melodie wahrgenommen werde. Natürlich ist die Neueinschätzung von der Größe des Intervalls abhängig (die Transposition um eine kleine Sekunde führt mit Sicherheit noch nicht zu Schwierigkeiten). Leider macht Poppensieker darüber keine genaueren Aussagen. Fest steht lediglich, daß das sogenannte „innere Hören“, also das Wiedererkennen einer Melodie trotz Transposition, sich erst im Laufe zunehmender Hörerlebnisse entwickelt.

Eine entscheidende Rolle bei der Wiedererkennung von Melodien spielt der Text. Selbst wenn Kinder ihn noch nicht verstehen, orientieren sie sich am Wortklang. Anhand des Textes lernen Kinder unter anderem auch, ein transponiertes Lied wieder zu erkennen. Gleichzeitig lernen sie, daß Tonhöhen oder Klangunterschiede kein wesentliches Merkmal von Musik ausmachen, sondern daß die Tonhöhenbeziehungen eines Stückes im Rahmen eines tonalen Ordnungsprinzips die Charakteristik eines Werkes bestimmen. Um diese Prinzipien und Strukturen zu erkennen, bedarf es Wiederholungen, da es unerfahrenen HörerInnen nur schwer oder gar nicht gelingt, beim einmaligen Hören diese bereits voll zu erfassen. Wiederholungen innerhalb eines Stückes, z.B. als Refrain, tragen ebenso zu einem besseren Verständnis bei.

Ein weiteres Ordnungsprinzip, nicht nur in der Musik, sondern auch in der Sprache, stellt der Rhythmus dar. Er dient dem Gruppierungsprozeß einzelner Wahrnehmungsreize, die als

Einzelreize im Gehirn nicht verarbeitet werden können¹. Dies gilt sowohl für die musikalische als auch für die Sprachwahrnehmung. Unser Nervensystem ist nicht dazu angelegt, jeden Stimulus einzeln zu verarbeiten und entsprechend zu reagieren. "Man kann davon ausgehen, daß im Reaktionssystem rhythmische Muster durch einfache unitäre Kodierungen repräsentiert sind, mit Hilfe derer ein Bezugsrahmen geschaffen wird, in dem einzelne Stimuli rasch integriert werden können." (Poppensieker 1986, 66). Rhythmische Muster entstehen durch Wiederholung, aufgrund derer sich bei HörerInnen eine bestimmte Erwartungshaltung einstellt. Durch die Zusammenfassung einzelner Reize zu einer Gruppe oder einem Merkmalsverband wird Speicherplatz für neue Reizverarbeitungen geschaffen. Rhythmische Muster dienen also als „beziehungsstiftendes Ordnungssystem“ (ebend.). Um Rhythmus und Metrum generell wahrnehmen zu können, muß die Fähigkeit vorhanden sein, die zeitliche Relation von Notenwerten richtig einzuschätzen, sowie zeitliche Verhältnisse von ganzheitlichem musikalischen Erleben zu unterscheiden, denn Zeit ist nicht nur Träger musikalischer Strukturen (physikalische Zeit), sondern auch inhaltlicher und gestalterischer Aspekt (z.B. Tondauer, Pausen...) von Musik (musikalische Zeit).

2. Strukturelles Hören

Die eben erwähnten Gruppierungsvorgänge, die Poppensieker (1986) für die rhythmische Wahrnehmung beschreibt, hält Stoffer (1981) sowohl für die melodische, als auch generell für musikalische und sprachliche Wahrnehmung für relevant. Er benutzt den Begriff des „strukturellen Hörens“ worunter er folgendes versteht: Zum einen meint es die Erfassung kleiner musikalischer Einheiten von Melodie, Harmonik, Rhythmus, Dynamik etc., zum anderen das Erkennen größerer Einheiten wie Motive, Themen u.s.w. und deren Verarbeitung in der vertikalen

1 Im Kapitel I. 3.2.1 gehe ich noch genauer auf chunking und

Schichtung (dazu genaueres in Kapitel I.3). Zum Dritten meint es die Wahrnehmung des gesamten Musikstückes, also das Erkennen des Zusammenhangs zwischen kleineren und größeren bereits identifizierten Einheiten. Zusammenfassend kann unter strukturellem Hören die Wahrnehmung musikalischer Struktur verstanden werden, die bewußt kognitiv repräsentiert ist. In seiner empirischen Untersuchung weist Stoffer (1981) die Beziehung zwischen wahrgenommenen musikalischen Strukturen und dem Hörverhalten der RezipientInnen nach. Wird die „Struktur invarianter Beziehungen zwischen Einheiten verschiedener Größe und zeitlicher Reichweite“ (Stoffer 1981, 8f) als musikalische Struktur oder Syntax erkannt, kann auf kognitiver Ebene von Musikverstehen gesprochen werden.

2.1 Auditive Mustererkennung

Auditive Mustererkennung beschäftigt sich genauer mit der kognitiven Verarbeitung von Tonfolgen oder musikalischen Strukturen und ist ein lineares Informationsverarbeitungsmodell. In dieser Linearität sind auch die Schwächen des Modells für die Erklärung kognitiver musikalischer Wahrnehmung zu sehen. Die Reduktion der Untersuchungen auf akustische Reizfolgen, die nur elementare Reize darstellen, läßt eine Übertragung auf Musik nur insofern zu, als daß Tonfolgen zwar Bestandteil von Musik sind, sich Musik aber nicht auf die Summierung einzelner Töne reduzieren läßt. Gerade die spezifischen Strukturen bleiben unberücksichtigt. Hierin sehen beispielsweise Divenyi & Hirsch (1970) und Royer & Garner (1970) ein Problem, da Gestalt, Konfiguration oder Konturenverlauf nicht miteinbezogen werden, für die ganzheitliche Wahrnehmung von Musik aber notwendig sind.

Einen weiteren Schwachpunkt der linearen Informationsverarbeitung stellt die Nichtbeachtung der

Kategorisierungsprozesse ein.

Beeinflussung musikalischen Wissens auf das musikalische Hören dar. „Wenn musikalisches Wissen in die kognitive Analyse beim Hören von Musik eingreift, kann es sich hierbei nur um Prozesse handeln, die von abstrakteren Ebenen der kognitiven Repräsentation zu reiznäheren Repräsentationsformen verlaufen und mit den ihnen zeitlich in der Verarbeitungsreihenfolge vorgeordneten Prozessen in Interaktion treten.“ (Stoffer 1981, 76f)

Stoffer geht also davon aus, daß Musik auf unterschiedlichen Ebenen repräsentiert wird und daß eine Beeinflussung des Verarbeitungsprozesses durch musikalisches Vorwissen auf einer vorgeordneten, reiznäheren Ebene stattfindet, die wiederum mit den anderen Repräsentationsebenen in Beziehung tritt. Daraus ergeben sich für ihn folgende Problemfelder: Wie werden musikalische Strukturen ganzheitlich repräsentiert? Welche Rolle spielt musikalisches Wissen für die Identifikation musikalischer Strukturen?

An dieser Stelle treten die Gegensätze zwei verschiedener Erklärungsmodelle zum Vorschein, die sich an der Frage festmachen lassen, ob musikalische Wahrnehmung sich als Ganzes vollzieht und dadurch eine Auflösung in kleinere Einheiten möglich ist, oder ob Wahrnehmung von der Einzelreizwahrnehmung über die Summierung zum Ganzen funktioniert, wie es das lineare Modell annimmt..

2.2 Gestalttheoretische Aspekte

Die Gestalttheorie, die bereits in den zwanziger Jahren entwickelt wurde², vertritt die Auffassung, daß Sinneseindrücke immer ganzheitlich und kontextabhängig wahrgenommen werden. Unter Ganzheitlichkeit werden die sogenannten „Gestalten“ verstanden, die aus Reizkonfigurationen bestehen, die über die Summe der Einzelteile hinausgehen. Dabei haben alle wahrgenommenen

²Siehe z.B. Wertheimer (1925) oder Ehrenfels (1922)