

Themenschwerpunkt: Populäre Musik

Populäre Musik als Herausforderung für die Musikpsychologie. Eine kritische Bilanz

Ralf von Appen

Zusammenfassung

Musikpsychologie und Populärmusikforschung haben sich in Deutschland in den vergangenen 25 Jahren weitgehend isoliert voneinander entwickelt, sodass der Korpus empirischer Studien mit direktem Bezug auf populäre Musik bis heute überschaubar geblieben ist. Dies ist nicht zwingend zu kritisieren, wenn man davon ausgeht, dass es der Anspruch der Musikpsychologie ist, systematische Aussagen zu treffen, die unabhängig von konkreten Musikkulturen gültig sind. Tatsächlich muss man aber feststellen, dass der weitverbreitete Verzicht auf Beispiele und Stichproben aus dem Bereich der populären Musik etwa in Performance-, Lern-, Entwicklungs- oder Kompositionsforschung zur Folge hat, dass die Ergebnisse keineswegs Allgemeinheit beanspruchen dürfen und stattdessen nicht selten implizit eine bürgerliche Hochkultur-Ästhetik fortschreiben.

Die Ursachen für die Distanz der beiden Disziplinen liegen z. T. in der persönlichen Sozialisation der Forscher und in ihrer zunehmenden Spezialisierung; vor allem aber – auf tieferer Ebene – in grundsätzlich differierenden Erkenntnisinteressen und gesellschaftspolitischen Absichten begründet. Während es der Musikpsychologie mit dem Ziel nomothetischer Ergebnisse um das musikbezogene Verhalten, Erleben und Bewusstsein des ‚Menschen an sich‘ geht, versucht die Populärmusikforschung, über das Medium der Musik etwas über das soziale Wesen Mensch in seiner gegenwärtigen Kultur zu erfahren – mitunter auch wertend und mit auf Veränderung zielendem Anspruch.

Will sie nicht an Relevanz verlieren, muss sich die Musikpsychologie intensiver mit der am weitesten verbreiteten Musikkultur unserer Zeit auseinandersetzen und stärker als zuvor soziale und kulturelle Aspekte integrieren. Zugleich sollte auch die Populärmusikforschung ihren Horizont um die empirischen Methoden erweitern und das breite Angebot musikpsychologischer Publikationen nicht länger ignorieren, denn in vielen aktuellen Forschungsfeldern – etwa der (Rezeptions-)Analyse populärer Musik, der Ästhetik, der Identitätsbildung und

der Distinktion, der Gender-Thematik oder der Kanonbildung – verspricht die multidisziplinäre Verzahnung den ergiebigsten Weg, die bestehenden Lücken zu schließen.

Abstract

Due to a significant separation in the development of the fields of music psychology and popular music research in Germany over the past 25 years, there are still few empirical studies focusing on popular music today. This is not necessarily detrimental, considering that it is the aim of psychology to produce systematic findings that are universal and unbound to any specific musical culture. But in fact, ignoring examples from the realm of popular music (e.g. in the studies of performance, learning, development or composition) results in conclusions that are not of universal validity and, instead, imply a bourgeois ideology of highbrow culture.

The reasons for the disciplines' isolation from each other partly lie in the individual researchers' socializations and in their increasing specialization. But most of all, both disciplines differ on the much more basic levels of epistemological interest and sociopolitical ambitions. While it is the interest of music psychologists to discover nomothetic laws concerning music related behavior, experience, and cognition, research in the field of popular music studies tries to understand current developments in our culture by interpreting music as a social indicator. In contrast to the (supposedly) neutral methods of psychology, it sometimes does make value judgments and seeks social change.

If the psychology of music is to remain relevant, researchers must consider the most common music of our time more closely and generally will have to increase their attention to music's social and cultural aspects. On the other hand, popular music researchers should no longer hesitate to adopt empirical methodology and should take more notice of the literature of music psychology. To increase our knowledge in fields like analysis, aesthetics, identity and distinction, gender or canonization the disciplines need to work together closely.

1 Einleitung

Musikpsychologie und Populärmusikforschung haben sich trotz einiger gemeinsamer Ausgangspunkte in den vergangenen 25 Jahren weitgehend isoliert voneinander entwickelt. Bedenkt man, dass es der Musikpsychologie um ein möglichst allgemeines Verständnis des menschlichen Umgangs mit Musik geht und dass sich die weltweit meist verbreitete Musik als Ausgangspunkt für die Erforschung des alltäglichen Umgangs mit Musik offensichtlich anbietet, so ist kaum nachzuvollziehen, warum ein Austausch zwischen beiden Fächern nur in sehr geringem Ausmaß stattfindet. Im Folgenden soll das Verhältnis von Musikpsychologie, populärer Musik und Populärmusikforschung zunächst dokumentiert werden, um dann negative Folgen der beobachteten Entwicklung zu benennen.

Anschließend werden Erklärungsansätze für die Distanz beider Forschungsrichtungen aufgezeigt und Desiderate für die weitere Entwicklung formuliert. Der Schwerpunkt der Betrachtung liegt auf Deutschland, die Verhältnisse im englischsprachigen Raum weisen jedoch Parallelen auf.

2 Bestandsaufnahme

Zunächst die quantitativ erhebbaren Fakten:

Eine Durchsicht der Inhaltsverzeichnisse und ggf. der Abstracts der zum Zeitpunkt der Erstellung dieses Aufsatzes vorliegenden 20 Bände des *Jahrbuchs Musikpsychologie* zeigt, dass von den insgesamt 149 Artikeln sechs den Umgang mit populärer Musik in den Mittelpunkt stellen (Kreitler & Kreitler, 1986; Niketta, 1986 u. 1990; Jauck, 1994; Pfeiderer, 2002; Kleinen & Appen, 2007). Die auf der Website der DGM mögliche Volltextsuche in allen Bänden fördert sieben weitere Artikel zutage, in denen „pop“ (bezogen auf Musik) oder „rock“ zumindest dreimal vorkommt (Kleinen, 1985; Gabrielsson & Lindström, 1993; Müller, 1994; Karow & Rötter, 2002; Hemming, 2004; Kreutz & Litta, 2004; Müller, Glogner & Rhein, 2007). In den Rubriken „Nahaufnahme“ und „Spot“ findet sich kein einziger Text mit popmusikalischem Bezug.

Die Volltext-Suche nach prominenten Komponisten- bzw. Band-Namen führt zu ähnlichen Ergebnissen: Die Beatles werden in neun Artikeln erwähnt, Madonna dreimal, Michael Jackson und Jimi Hendrix je zweimal, Bob Dylan, die Beach Boys und Frank Sinatra einmal, Elvis Presley gar nicht. Zum Vergleich: Mozart findet man in 37 Texten (exklusive „Mozart-Effekt“), Beethoven 31mal, J.S. Bach 26mal, Wagner 12mal, Brahms und Mahler jeweils 11mal.

Eine Suche in der Referenzdatenbank PSYNDEX ergab am 21.12.2010 für die Suchbegriffe „music + psychology“ 587 Treffer. Nach Erweiterung der Suchanfrage zu „pop + music + psychology“ blieben davon elf übrig. Ähnlich verhielt es sich in der Bibliografie RILM: 10.448 Ergebnisse lieferte hier die Suche nach „music + psychology“, noch 32 davon wurden durch die Kombination „popular + music + psychology“ erfasst.

Erweitern wir die Recherche um qualitative Aspekte:

Das neue Handbuch Musikpsychologie (Bruhn, Kopiez & Lehmann, 2008) ist einer der in beiden Datenbanken erzielten Treffer. Bereits der Klappentext erhebt den Anspruch „neben der klassischen gleichermaßen die populäre Musik“ einzubeziehen, das Vorwort wirbt mit der „Breite des Musikbegriffs“ (S. 12):

„Vor allem sollte die uns am häufigsten umgebende Musik unserer Epoche, die Rock-Pop-Musik, gleichberechtigt Berücksichtigung finden. Wir sind davon überzeugt, dass das Aufkommen der Rock-Pop-Musik eine musikgeschichtlich epochale Wende von einer durch klassische akustische Instrumente produzierten Musik hin zu einer Musik darstellt, die von Elektronik, Verstärkung und massenmedialer Vermittlung bestimmt ist. Daher werden die erklärten musikpsychologischen Phänomene auf alle Musikstile gleichermaßen angewendet“ (S. 13).

Von den elf Nennungen Mozarts im Namensregister (Beatles: drei) wollen wir uns nicht entmutigen lassen, schließlich soll nun qualitativ vorgegangen werden.

Schlagen wir also mit Seite 318 die erste Seite auf, auf der die Beatles genannt werden, und erfahren im Abschnitt „Die populäre Musik“ des Kapitels „Reproduktion und Interpretation“:

„Auch in der populären Musik spielt die Interpretation von Kompositionen eine Rolle. [...]. Da die populäre Musik seit der Entstehung des Rock’n’Roll mittlerweile eine mehr als 50-jährige Geschichte hat, ist auch in diesem Musikstil die Entstehung einer Interpretationskultur zu beobachten. Populäre Beispiele sind die Version von Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* durch die Rockband Emerson, Lake & Palmer (1971), die mit verzerrtem Gitarrensound gespielte Version der [US-]amerikanischen Nationalhymne durch Jimi Hendrix auf dem Woodstock-Festival (1969) oder die Interpretation der britischen Nationalhymne (1977) bzw. des Frank-Sinatra-Songs *My way* (1978) durch die Punk-Band Sex Pistols“ (Kopiez, 2008, S. 318).

Abgesehen davon, dass es wissenschaftlich nicht haltbar ist, die Geschichte populärer Musik erst mit der Entstehung des Rock’n’Roll beginnen zu lassen, zeigt gerade die Frühphase der massenmedial verbreiteten populären Musik, dass das Interpretieren von Fremdkompositionen nicht etwa die logische Folge einer langanhaltenden Geschichte, sondern gerade die Voraussetzung für große quantitative Verbreitung und damit Kanonisierung ist: Charles K. Harris’ Hit *After The Ball* z.B. konnte sich allein im Jahr 1892 zwei Millionen mal verkaufen, gerade weil unzählige Interpreten es öffentlich aufführten bzw. aufnahmen und auf diese Weise Werbung für den Kauf der Notenausgabe machten. Dass ein Hit mit nur einem einzigen Interpreten assoziiert wird (der bis heute in den meisten Fällen nicht zugleich der Komponist ist), war bis in die Zeit des Rock’n’Roll hinein die Regel und nicht die Ausnahme. Hier ausgerechnet Nationalhymnen und mit *Pictures at an Exhibition* die äußerst seltene Übernahme eines ‚klassischen‘ Werkes anzuführen, zeugt ebenso von einer geringen Repertoire-Kennntnis resp. wissenschaftlichen Gründlichkeit wie der Fehler, *My Way* in diesem Kontext als Sinatra-Song zu bezeichnen. Tatsächlich gilt das Stück von Claude François und Jacques Revaux (1967) mit englischem Text von Paul Anka als „most covered song in history“ (Wikipedia, 2012), was schon eine Wikipedia-Recherche verraten hätte. Nicht die Sex Pistols haben das Stück 1978 aufgenommen, sondern ihr Bassist Sid Vicious; und es handelt es sich wohl eher um eine Parodie als um eine Interpretation im Sinne von Auslegung. *God Save The Queen*, einer der bekanntesten Songs der Sex Pistols, hat mit der britischen Nationalhymne zwar bewusst den Titel gemein, sonst aber gar nichts, ist also mitnichten eine Coverversion. Auch der im weiteren Verlauf getroffenen Einschätzung, reine Tribute- und Coverbands seien im Sinne einer historischen Aufführungspraxis „dem ‚historisch-rekonstruktiven Interpretationsmodus“ (ebd.) verpflichtet, muss widersprochen werden. Sich wie die Beatles, ABBA oder AC/DC zu verkleiden und dem Publikum im Bierzelt und vor der Hafenfestbühne das zu geben, was es kennt und mitgröhlen kann, ist schlicht die zuverlässigste Art in heutiger Zeit als Musiker oft gebucht und gut bezahlt zu werden (vgl. Menzel, 2006).

Mit der Kritik an solchen im Handbuch verbreiteten Aussagen soll keineswegs der geschätzte Autor diskreditiert werden; vielmehr geht es darum, deutlich zu machen, vor welche Schwierigkeiten ein spezialisierter Musikpsychologe mit

künstlerischer Ausbildung an einer deutschen Musikhochschule gestellt ist, wenn er seine Erkenntnisse „auf alle Musikstile gleichermaßen“ anwenden möchte. Der die übrigen fünfzehn Seiten des Kapitels beanspruchende Literaturüberblick erwähnt die populäre Musik dann nicht mehr – wie auch, schließlich liegen offenbar keine Studien über den populären Bereich vor, von denen man berichten könnte. Stattdessen wurde Performance-Forschung am Beispiel von Chopin-Etüden, Bachs *Italienischem Konzert*, Beethovens Klaviersonate op. 31, Schumanns *Träumerei* und Saties *Gymnopédies* durchgeführt – soviel zur proklamierten Breite des Musikbegriffs und zur Berücksichtigung der „uns am häufigsten umgebende[n] Musik unserer Epoche“. Das Fortschreiben der unsäglichen begrifflichen Trennung von ‚Unterhaltungsmusik‘ und ‚Kunstmusik‘ trägt zur Emanzipation populärer Musik ebenso wenig bei wie die undifferenzierte Schulze-Paraphrase, populäre Musik richte sich „traditionell eher an Vertreter der Trivial- und Spannungskultur“ (Kalies, Lehmann & Kopiez, 2008, S. 306) oder der allen Ernstes vorgebrachte Vorschlag, Musikpädagogen sollten „hochqualitative Abhörbedingungen für die Wiedergabe von Kunstmusik (z. B. klassischer Musik) einsetzen und dieser vorbehalten“ (Maempel, 2008, S. 250).

Anderen Handbüchern und Überblicksdarstellungen (z. B. la Motte-Haber & Rötter, 2005; Lehmann, Sloboda & Woody, 2007) merkt man die Anstrengung, populäre Musik an vereinzelt Stellen einbeziehen zu wollen, ebenfalls an, auch wenn sie dies nicht so vollmundig ankündigen. Man spürt dort das Bemühen, auch der ‚anderen‘ Musik gerecht zu werden – vorzugsweise in grafisch abgehobenen und eingerahmten Textkästen mit Überschriften wie „Unter der Lupe“. Treffender wäre allerdings „Durch das Fernglas“, denn viele solcher Texte wirken, als berichteten die Autoren aus zweiter Hand über eine Welt, die ihnen selbst fremd ist – und zwar ohne die interessierte, offene Neugier eines Musikethnologen mitzubringen (vgl. z. B. ebd., S. 102; Rötter, 2005, S. 304 f.). In diesem Sinne typisch ist z. B. der vonseiten der Herausgeber etwas hilflos wirkende Einschub des Kapitels „Musikalische Jugend(sub)kulturen“ des Erziehungswissenschaftlers Wilfried Ferchhoff (2005) im Band *Spezielle Musikpsychologie* – einer ca. 50-seitigen Geschichte musikbezogener Jugendszenen ohne nennenswerten Bezug zu musikpsychologischen Fragestellungen.

Während man von Musikpsychologen, die sich als Musikwissenschaftler verstehen, erwarten darf, dass sie fundiert über die Musik ihrer Gegenwart sprechen können, braucht man sich von Populärmusikforschern ohne jede psychologische Ausbildung keine entsprechenden Beiträge zu erhoffen. Entsprechend ergibt eine Sichtung der (zumeist englischsprachigen) Überblicks-Anthologien *PopMusicology* (Bielefeldt, Dahmen & Grossmann, 2008), *On Record* (Frith & Goodwin, 1990), *Popular Music Studies* (Hesmondhalgh & Negus, 2002), *Cambridge Companion to Popular Music* (Frith, Straw & Street, 2001) und *The Popular Music Studies Reader* (Bennett, Shank & Toynbee, 2006), dass musikpsychologische Fragestellungen dort keine Rolle spielen. Psychologischen Themen werden keine eigenen Kapitel gewidmet, Autoren aus der Musikpsychologie wurden leider in keinem der Bände um Beiträge gebeten. Dasselbe Bild ergibt sich, schaut man die Zeitschriften *Popular Music*, *Popular Music and Society* sowie das *Journal of Popular Music Studies* durch. Die wenigen exis-

tenten Einzelstudien stehen isoliert da, Veröffentlichungen in psychologischen Fachorganen werden von Populärmusikforschern bedauerlicherweise nicht zur Kenntnis genommen. Entsprechend attestiert Paul Riggenbach (2002, S. 87) nach Sichtung eines Großteils relevanter Veröffentlichungen der Populärmusikforschung „hinsichtlich der empirischen Methoden [...] keine große Vielfalt“. Es gibt keine Teildisziplin der „Popmusikpsychologie“, keinen entsprechenden Sammelband, der bisherige Ergebnisse zusammenfasst, nicht einmal einen Aufsatz, der potenzielle Forschungsfelder systematisch erschließt und – bis zur 26. Jahrestagung der DGM im Jahr 2009 – keine Tagung, die sich solchen Fragen widmet.

Positive Ausnahme in jüngerer Zeit ist die Arbeit von Nicola Dibben (University of Sheffield, Mitherausgeberin der Zeitschrift *Popular Music*), die in Musikpsychologie und Populärmusikforschung gleichermaßen profiliert und hoch angesehen ist (siehe z. B. Dibben, 2009). Einen wichtigen Schritt für die musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik unternimmt Allan F. Moore in seinem Buch *Song Means*, in dem er aktuelle Ergebnisse der Kognitionsforschung umfassend rezipiert und sie für die Pop-Analyse fruchtbar macht (Moore, 2012, v. a. Kapitel 8).

3 Auswirkungen

Nun könnte man einwenden, dass diese geringen Schnittmengen durch das Selbstverständnis der Musikpsychologie vorgegeben sind: Insbesondere die Allgemeine Musikpsychologie will doch als systematische Disziplin nomothetische Antworten zum musikbezogenen Erleben, Verhalten und Bewusstsein geben, die zeitlos und möglichst unabhängig von konkreten Musikkulturen gültig sein sollen. Was man z. B. über das absolute Gehör, grundlegende Prinzipien der akustischen Raumwahrnehmung oder physiologische Reaktionen auf Musik herausfindet, das gilt auch für das Hören populärer Musik bzw. betrifft generell eher Töne und Klänge als überhaupt irgendeine Musik. Gegenstand der Untersuchung ist hier der Mensch ‚an sich‘. Sobald aber Aspekte der Entwicklungspsychologie, der Differentiellen Psychologie, der Emotionspsychologie oder der Sozialpsychologie den Gegenstand der Untersuchung bilden, gibt es keinen abstrahierten ‚Menschen an sich‘, dann ist jede Versuchsperson Teil einer konkreten Kultur, die es als wesentlichen Einflussfaktor zu berücksichtigen gilt (vgl. Stoffer, 2005, S. 32). Wird Musik mit dem Kanon der sogenannten Kunstmusik eurozentristischer Tradition gleichgesetzt, so gelangt man durch diesen Bias zu Ergebnissen, die einseitig bleiben müssen und für weite Teile der Grundgesamtheit, über die Aussagen getroffen werden sollen, nicht validiert sind.

Dieses Problem stellt sich z. B. in der Entwicklungspsychologie: Mit Bezug auf Experimente zum musikbezogenen Ausdrucksverständnis von kleinen Kindern stellt Heiner Gembris (2005, S. 415) fest:

„Bei den in solchen Experimenten verwendeten Musikbeispielen handelt es sich zumeist um kurze Stücke oder Ausschnitte aus dem Repertoire der klassischen Instrumentalmusik. [...]. Auffällig ist, dass in keiner Untersuchung Pop- oder Rockmusik als Stimulusmaterial verwendet wurde.“

Zur Entwicklung musikalischer Fähigkeiten schreibt er an anderer Stelle:

„Systematische musikpsychologische Forschungen über den Verlauf und die Entwicklung von musikalischer Kreativität und Karrieren im Bereich der Jazz-, Rock- und Popmusik gibt es derzeit nicht. [...] Rückschlüsse über musikalische Entwicklungsprozesse und Karrieren aus dem Bereich der klassischen Musik auf den Bereich der Jazz-, Rock- und Popmusik lassen sich nur begrenzt ziehen, da Produktivitätsformen, Interpretieren und Performance oder der Umgang mit Medien in diesem Bereich der Musikkultur andere Anforderungen stellen als bei der klassischen Musik. [...] Systematische Forschung in diesen Bereichen wäre interessant und wichtig“ (Gembris, 2008, S. 169–171).

Ähnlich kritisiert Claudia Bullerjahn (2003, S. 108) die bisherige Kreativitäts- und Kompositionsforschung:

„Fragestellungen zu den besonderen Lebensumständen von komponierenden Jugendlichen, ihrer Motivationsstruktur und ihren Persönlichkeitscharakteristika bleiben völlig ausgespart. Auffällig ist ferner die Fixierung auf den kunstmusikalischen Bereich unter völliger Missachtung der Tatsache, dass heutzutage vor allem die musikalischen Produkte von Filmkomponisten, Songwritern und Rockbands durch ihre massenmediale Präsenz von gesellschaftlicher Relevanz sind.“

Auch hier ist offensichtlich, dass die Erkenntnisse über ‚klassische‘ Komponisten nicht übertragbar sind: jugendliche Songwriter beginnen später, komponieren mit anderer Motivation, das Komponieren erfüllt für sie andere Funktionen und der Arbeitsprozess unterscheidet sich deutlich (vgl. ebd.).

Nicht anders sieht es im Bereich der Lernforschung und bei den gebräuchlichen Begabungstests aus, in welchen „die klassische Musik [...] als Bezugsrahmen und unhinterfragte Basis spürbar“ ist, so Günter Kleinen (2003a, S. 14). Kleinen plädiert für eine Entkoppelung des Begabungsbegriffes von der sog. klassischen Musik und fordert auf, eigene Kriterien für Begabung im Bereich populärer Musik zu formulieren, die u. a. Aspekte des Sounds und das Rhythmusgefühl stärker einbeziehen. Für die Lernpsychologie und die Musikpädagogik wären weitere Forschungen wichtig, um Methoden wie autodidaktisches Lernen, selbstbestimmtes Lernen durch Jammen, Covern, Improvisieren und das Lernen an selbstgewählten Vorbildern besser zu verstehen – Methoden, von denen auch junge Instrumentalisten im klassischen Bereich profitieren könnten (vgl. Green, 2002; Kleinen, 2003; Kleinen & Appen, 2007).

Pape (2005, S. 13) zufolge werden auch Experimente der musikpsychologischen Hirnforschung, von denen man sich z. B. Aufschluss über neurophysiologische Korrelate emotionaler Reaktionen verspricht, bislang weitgehend mit Beispielen aus der ‚klassischen Musik‘ durchgeführt: „Unverständlich bleibt [...] die Tatsache, dass Jazz und Populäre Musik ungeachtet ihrer gesellschaftlichen und individuellen Bedeutung in vielen Untersuchungen ausgeklammert sind.“ Selbst wenn aber ein breiteres musikalisches Spektrum als Stimulus eingesetzt wird, so wird Musik oft nur als isolierter Reiz genutzt, der von seiner soziokulturellen Einbettung und Funktionalität vollständig abgetrennt wird. In einer Studie von Grewe et al. (2007) werden die Versuchspersonen (76 % weiblich, Durchschnittsalter 38, zu 66 % professionelle oder Amateur-Musiker) u. a.

dem extremen Death Metal-Stück *Skull Full of Maggots* der Gruppe Cannibal Corpse ausgesetzt. Dass die Versuchspersonen ihren Zustand beim Hören einheitlich als hoch erregt mit negativer Valenz beschreiben und dass das Stück keine Chills, dafür aber Gelächter auslöst, dürfte in hohem Maße durch die dieser Musikkultur fremde Zusammensetzung der Stichprobe bedingt sein, schließlich hängt die emotionale Bewertung von Musik in hohem Maße mit ihrer Vertrautheit und der Funktion, die sie für ihre Hörer erfüllt, zusammen. Daneben kann die Einbeziehung populärer Musik neue Forschungsperspektiven eröffnen, etwa im Bereich der Kreativität: So versuchen der Jazzmusiker und HNO-Chirurg Charles J. Limb und sein Kollege Allen R. Braun (Limb & Braun, 2008), neuronalen Prozessen beim Improvisieren auf die Spur zu kommen, wozu sie Jazzpianisten während der funktionellen Magnetresonanztomografie auf einer metallfreien Keyboardtastatur improvisieren lassen (s. auch Levitin, 2007 und 2009, als Beispiele musikpsychologischer Hirnforschung ohne Berührungängste zu populärer Musik).

Dass es für den Bereich der Interpretationsforschung nahezu keine Ergebnisse zur populären Musik gibt, wurde bereits oben deutlich (vgl. auch den Abschnitt in Lehmann, Sloboda & Woody, 2007, S. 85 ff.). Vergleichbar wenig wissen wir auch über die Persönlichkeit von Pop- und Rockmusikern: „Noch liegen zu wenige Untersuchungen vor, um mit Sicherheit sagen zu können, ob in der Populärmusik andere Eigenschaften sich begünstigend auf den Beruf auswirken als im Bereich der klassischen Musik“ (la Motte-Haber, 2005, S. 529). Die wenigen existenten Studien legen jedoch nahe, dass es durchaus nennenswerte Persönlichkeitsdifferenzen gibt, die weiter zu erforschen sich lohnen würde (s. Dyce & O'Connor, 1994; Gillespie & Myers, 2000).

Die Ausnahme bilden einige dezidiert sozialpsychologisch ausgerichtete Arbeiten. Mit ihrem Interesse am Musikgebrauch im Alltag, an Funktionalisierungen von Musik, an der sozialen Beeinflussbarkeit von Werturteilen oder am Musikeinsatz in der Werbung beobachten sie den kulturellen Alltag größerer Bevölkerungsteile, nicht nur den einer hochkulturellen Elite. Populärer Musik stehen sie damit seit jeher offener gegenüber (als frühes Bsp. s. Jost, 1976; zum Überblick s. Hargreaves & North, 1997; als wichtige und originelle aktuelle Studie s. Salganik, Dodds & Watts, 2006).

So viel zu den Einseitigkeiten, die in den einzelnen musikpsychologischen Disziplinen durch Nicht-Berücksichtigung populärer Musik zu beklagen sind. Daneben gibt es eine Reihe weiterer relevanter Fragestellungen, die in den Bereich der Musikpsychologie fallen könnten, bislang aber kaum bedacht werden, da sie eben spezifisch aus der populären Musik erwachsen und sich in der ‚klassischen‘ Musik und an Musikhochschulen nicht stellen. Studien zum Vom-Blatt-Spiel haben fraglos ihren Wert, aber das Lernen durch das Studium von YouTube-Videos ist noch vollkommen unerforscht. Nicht die Blockflöte, sondern das Programmieren eines Klingeltons für ihr Handy oder Programme wie *Garage Band* inspirieren die Kleinen heute zu ersten musikalischen Experimenten. Statt auf Geige spielende Kinder könnte man den Blick darauf richten, wie Jugendliche lernen, ihr Rappen flüssig zu gestalten oder ihre DJ-Techniken zu perfektionieren (wenn man dies denn als Musik anerkennt). Wie bringt es ein

Black Metal-Schlagzeuger zur Expertise? Welchen musikpädagogischen Wert haben Konsolen-Spiele wie *Rock Band*, *Sing Star*, *Guitar Hero* oder *Michael Jackson – The Experience*? Hat sich die Bedeutung der Musik für die Bewältigung von Entwicklungsaufgaben in der Pubertät im Zeitalter des Internets geändert? Und was für einen Einfluss hat die gnadenlose Gleichschaltung des Formatradios auf die Offenohrigkeit kleiner und großer Hörer? Schon um ihre Relevanz für die Ausbildung von Schulmusikern nicht zu verlieren, sollten sich Musikpsychologen solcher Fragen annehmen. Viele weitere lassen sich anschließen: Inwiefern haben sich die Hörgewohnheiten und die ästhetischen Musikerfahrungen durch den Wechsel von analoger zu digitaler Produktion und Wiedergabe sowie durch den Medienwechsel von Vinyl über CD zum komprimierten MP3-Format verändert? Welchen Effekt hat die immer stärker angewendete digitale Kompression der Dynamik auf das Hören? Wie verändern mobile Wiedergabegeräte mit Massenspeicher unser Hören quantitativ und qualitativ? Wie funktionieren kreative Gruppenprozesse in Bands, die sich zum Komponieren nicht mehr treffen, sondern MP3-Files per E-Mail verschicken? Welchen Einfluss hat die enorme Dichte von Musikwettbewerb-Shows im Fernsehen auf das Selbstkonzept und die Motivation junger ambitionierter Musiker? Bewertet man fremdsprachige Songtexte tendenziell positiver, da man die zahlreichen Leerstellen, die das Halbverständnis hinterlässt, idealisierend ausdeutet?

Vor allem als Basis für die Analyse populärer Musik hätte man zudem gern einen Fundus empirisch abgesicherter Erkenntnisse zur emotionalen Wirkung einzelner musikalischer Parameter: Eine Gesangsphrase oder ein Drumpattern wird intersubjektiv als ‚lässig‘ oder ‚drängend‘ empfunden – aber welche mikro-rhythmischen und -intonatorischen Gestaltungsprozesse führen dazu? Wie erreicht man im Metal größtmögliche Härte? Was muss alles gegeben sein, damit ein Bass-Pattern als ‚funky‘ bezeichnet wird? Welche akustischen Parameter führen im Detail dazu, dass ein Gitarrenklang als ‚warm‘ erlebt wird? Produzenten großer Charterfolge wissen offenbar durch Trial and Error-Verfahren, wie man Tanzbarkeit erreicht, wie man einen Chorus ‚abheben‘ lässt und wie man größtmögliche Eingängigkeit einer Melodie erreicht. Aber wäre es nicht wichtig, solche Prozesse auch wissenschaftlich zu verstehen? Philipp Tagg's empirische Studien weisen in diese Richtung, würden durch eine psychologische Perspektive aber an Tiefe und Überzeugungskraft gewinnen (vgl. Tagg, 2009, z. B. S. 241 ff.; s. dazu auch Dibben, 2009; Moore, 2012).

Als Fazit lässt sich festhalten, dass die deutsche Musikpsychologie durch ihr Festhalten am Primat der sogenannten Kunstmusik der musikalischen Wirklichkeit unserer gegenwärtigen Kultur oft hinterher hinkt und viele alltagsrelevante Felder nicht einmal ansatzweise behandelt. Dabei geht es nicht darum, eine eigene Musikpsychologie der populären Musik zu etablieren oder entsprechende Fragen an die Sozialpsychologie zu delegieren, sondern um eine notwendige Kurskorrektur aller bestehenden Unterdisziplinen, damit der gegenwärtige Alltag ‚normal musikinteressierter‘ Menschen wieder stärker in den Blick gerät. Musik ist nicht nur der abgehobene, autonome Zeitvertreib einer gesellschaftlichen Elite, die das Glück hatte, die zu ihrer Produktion und ihrem Genuss

notwendigen Ressourcen zu erwerben. Musik ist – und zwar „klassische“ wie „populäre“ – mit den Worten Helmut Rösings (2005b, S. 18), „Gebrauchsgegenstand des Lebens“ und „Medium, das zwar Luxusgut sein kann, vor allem aber Hilfsmittel und Katalysator bei der Gestaltung von gesellschaftlicher Realität ist“. In diesem Sinne verstehen sich mehr und mehr Vertreter der universitären Musikwissenschaft (gerade auch im Ausland) nicht nur als Kunst-, sondern umfassender als Kulturwissenschaftler, die ausgehend von einem offenen Kulturbegriff idealerweise alle Musikformen gleichberechtigt behandeln. Kulturwissenschaftliche Musikwissenschaft studiert nicht mehr primär selbstzweckhaft einzelne Werke, sondern sie nutzt das Medium der Musik, um Erkenntnisse über gegenwärtige oder historische Gesellschaften zu gewinnen, um Einsichten in gesellschaftliche Kräfteverhältnisse, in Bemühungen um Identifikation und Distinktion sowie in die Bedürfnisse und die Werte der beteiligten Menschen zu erhalten. Nicht nur die erklingende Musik „an sich“ will sie erklären, sondern das Ganze mit ihr verbundene „Bezugssystem“ (Rösing, 2005a). Selbstverständlich gilt dabei ein besonderes Interesse der populären Kultur als der „repräsentative[n] Kultur unserer Zeit“ (Kleinen, 2008, S. 41).

Als solches soziales und kulturelles Phänomen wird Musik von der gegenwärtigen Musikpsychologie kaum mehr wahrgenommen. Stattdessen behandeln viele Studien die eingesetzten Musikbeispiele wie selbstverständlich als opus magnum et perfectum, ohne ihre jeweilige soziokulturelle Einbettung zu reflektieren – eine Ideologie, der sich die Historische Musikwissenschaft unter Einfluss der Cultural Studies und der New Musicology bereits bewusst geworden ist. Perpetuiert wird dieser enge Musikbegriff auch dadurch, dass sich das Interesse zunehmend dem Musiker statt dem Hörer zuwendet, wobei ‚Musiker‘ offenbar implizit über den Besuch einer Musikhochschule definiert wird, wo heute im Übrigen ein Großteil der musikpsychologischen Forschung ‚praxisnah‘ und hochkulturnah, aber eben nicht in der Nähe des gesellschaftlichen Alltags stattfindet.

4 Hintergründe

Dass Musik als kulturelles Phänomen heute in der deutschen Musikpsychologie zu kurz kommt, erstaunt besonders, wenn man sich die ursprünglichen Intentionen der Gründungsmitglieder der DGM vergegenwärtigt. In seiner „persönlichen Sicht auf 25 Jahre DGM“, niedergeschrieben für die Festschrift zum 2008 begangenen Jubiläum der von ihm mitbegründeten Gesellschaft nennt Klaus-Ernst Behne die Fechnersche Idee einer „Ästhetik von unten“ (Fechner, 1876) als wichtigen Ausgangspunkt. Damit verbindet er die Weigerung, die herrschenden ästhetischen Normen unhinterfragt „von oben“ zu übernehmen, und die emanzipatorische Forderung, stattdessen induktiv vom empirisch Beobachtbaren auszugehen. Am Beispiel des Punk verweist er in einem anderen Sinn auf den Einfluss solch einer „Ästhetik von unten“ – „die aber von der Musikwissenschaft indessen weitgehend unbeachtet geblieben ist“ (Behne, 2008, S. 9). Weiterhin schreibt Behne:

„Wenn man gesamtkulturell denken will (man muss es!), dann ist Musikwissenschaft eben nicht mehr bloß als Kunst-, sondern nur als Kulturwissenschaft denkbar, eine Maxime, die spätestens durch Hans-Peter Reinecke etabliert und von seinen Schülern konsequent und beharrlich weiter verfolgt wurde“ (ebd.).

In diesem exponierten Bekenntnis zu einer kulturwissenschaftlichen Grundausrichtung (es ist der Schlusssatz seiner Reflektionen!) und seiner Absage an eine kunstwissenschaftliche Orientierung stellt er die Musikpsychologie noch einmal in Opposition zur Historischen Musikwissenschaft ‚von oben‘, als welche Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert zu großen Teilen betrieben worden ist. Statt Musikwissenschaft weiterhin als philologische Werkpflege und -exegese zu betreiben, so muss man Behnes Bekenntnis verstehen, sollte sie an Ideen des frühen 20. Jahrhunderts anknüpfen und sich von der Fixierung auf Kunstwerke lösen.

Damals hatten Musikwissenschaftler wie Richard Wallascheck und Robert Lach, beide Professoren für Vergleichende Musikwissenschaft, Psychologie und Ästhetik der Tonkunst in Wien sowie Carl Stumpf und Erich Moritz von Hornbostel (Promotion 1899 in Wien, dann Assistent bei Stumpf in Berlin) sowohl tonpsychologische als auch ethnologische Forschungen betrieben, um aus dem Vergleich unterschiedlicher Musikkulturen einerseits und den Grundsätzen der Ton- und Musikwahrnehmung andererseits zu nomothetischen Gesetzmäßigkeiten im menschlichen Umgang mit Musik zu gelangen. Während die Berliner Forscher bekanntlich ins Exil flüchten mussten, blieb Wien nach dem Zweiten Weltkrieg ein wichtiges Zentrum für solch eine alternative Musikwissenschaft. Walter Graf führte hier entsprechende Studien fort, während Lachs Schüler Albert Wellek nach Leipzig gegangen war, wo er 1938 (als Nazi) gemeinsam mit Heinrich Husmann (dito) eine Lehrveranstaltung mit dem Titel „Musikpsychologie und vergleichende Musikwissenschaft“ durchführte. Husmann, der bei Hornbostel studiert hatte, gründete später das musikwissenschaftliche Institut in Hamburg, wo Hans-Peter Reinecke sein Doktorand wurde, der wiederum mit Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen und Helga de la Motte-Haber (die auch bei Wellek studiert hatte) die Gründer der DGM ausbildete. Somit reicht die von Behne angerufene Tradition kulturwissenschaftlich orientierter Musikwissenschaft nicht bloß zu Reinecke, sondern bis in die Anfänge der akademischen Musikwissenschaft nach Wien zurück.

Im Sinne einer solchen kulturwissenschaftlichen Ausrichtung forderte la Motte-Haber im Eröffnungsreferat der ersten DGM-Tagung 1985 programmatisch, „es sei eine neue ästhetische Vorstellung zu entwickeln, die sich am Alltag orientiert und Kunst respektive Musik als aktive Bewältigung der Umwelt auffasst“ (zit. n. Lehmann, Kopiez & Mutterer, 2008, S. 38). Diesen Zielen entsprechend war populäre Musik zunächst durchaus ein Untersuchungsgegenstand der Musikpsychologie: So referierte Hans Kreidler auf der ersten Jahrestagung „Zur Psychologie der neuen populären Musik“ und Reiner Niketta präsentierte einen Vortrag mit dem Titel „Der Einfluss der Erregung auf das Erleben von Rockmusik“ (zit. n. Lehmann & Kopiez, 2008, S. 63). Kleinen schrieb in Band 1 des Jahrbuchs über „Massenmusik und Alltagsstrukturen“, in Band 2 über „Musik in deutschen Wohnzimmern“. Schon bald danach aber wurde sich nur noch

äußerst sporadisch mit populärer Musik befasst. In den Spotlights und Nahaufnahmen des Jahrbuchs spiegelt sich stattdessen la Motte-Habers großes Interesse für die zeitgenössische Avantgarde wider, die nur leider „an die Peripherie des Musiklebens gedrängt wurde“, während „statt dessen Produkte der Unterhaltungsindustrie den meisten Platz beanspruchen“, sodass die Gefahr drohe, bald „in einer Gesellschaft ohne eigene Kunstäußerung zu leben“ (la Motte-Haber, 1982, S. 12). Von der kulturwissenschaftlichen Ausrichtung rückte man nicht ab, für populäre Musik hatte aber keiner der Herausgeber ein Faible.

Von eigenen musikalischen Vorlieben hat sich Helmut Rösing in seiner Arbeit nicht leiten lassen. Nach kurzem Studium bei Reinecke in Hamburg hat er vor allem bei Walter Graf in Wien gelernt, den Blick des Ethnologen auch auf die eigene Kultur zu richten, Musik also stets als in funktional übergreifende Zusammenhänge des gesellschaftlichen Zusammenlebens eingebettet zu verstehen. Aus diesem Grundinteresse analysiert er die populäre Musikkultur ebenso wie die ‚klassische‘, sodass er im Mozart-Jahr 1991 auf einem Salzburger Kongress nicht etwa Mozarts Musik, sondern – ‚von unten‘ und ganz wertfrei – seine Vermarktung in Form von Mozartkugeln untersucht hat, um Beobachtungen zum Bedürfnis nach personenbezogener Legendenbildung und Stereotypisierung anzustellen (s. Rösing, 2005c, S. 115 ff.). Rösings großes Interesse an der populären Musikkultur begründet sich nicht durch ästhetische Präferenzen, sondern durch die Überzeugung, dass Systematische Musikwissenschaft sich mit der Musik befassen sollte, die am meisten über gegenwärtige Kultur verrät. Von diesem Geist sind auch die beiden Ausgaben des Musikpsychologie-Handbuchs geprägt, die er 1985 und 1993 gemeinsam mit Herbert Bruhn und Rolf Oerter herausgegeben hat. Unter der Überschrift „Aufgabe der Musikpsychologie“ schreiben die Herausgeber dort programmatisch:

„Musik ist a priori ein soziales Phänomen, das eine gesellschaftliche Funktion hat und Bestandteil der Kultur einer Gesellschaft ist. Eine ausschließliche Analyse musikalischer Phänomene ohne Untersuchung des soziokulturellen Hintergrunds müsste als einseitig und wohl auch als naiv gelten. [...] Wie alles Handeln ist auch musikalisches Handeln immer gesellschaftliches Handeln. Die Aufgabe der Musikpsychologie ist es somit, auch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu untersuchen, die es dem Individuum ermöglichen, Musik zu machen und zu hören“ (Bruhn, Oerter & Rösing, 1993, S. 19).

Ganz in diesem Sinne beginnt das Handbuch von 1993 mit dem ca. 135 Seiten umfassenden Abschnitt „Musik-Gesellschaft-Kultur“, das u. a. die Kapitel „Kultur und Musikpsychologie“, „Kultureller Habitus und Musik“ oder „Musik und Ideologie“ enthält. Im Kapitel „Sonderfall Abendland“ zeigt Rösing kritisch auf, wie sehr das europäische Kunstmusikverständnis eine Spezialentwicklung ist, die unseren Blick auf andere Musikkulturen keinesfalls normativ prägen sollte.

Im neuen Handbuch von Bruhn, Kopiez & Lehmann gibt es ebenfalls einen eröffnenden Abschnitt zu „Musikkultur und musikalische Sozialisation“, in dem sich dann allerdings überraschenderweise Kapitel zur Lernforschung und zur Begabung wiederfinden. Der quasi-ethnologische Blick und die kritische Distanz Rösings wird dort nur von Günter Kleinen und Tia DeNora beibehalten, ansons-

ten aber aufgegeben. Im Handbuch von la Motte-Haber & Rötter (2005) findet sich kein entsprechendes Kapitel, was damit zusammenhängen mag, dass es in der Reihe „Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft“ einen eigenen Band zur Musiksoziologie gibt. Gerade in einer solchen Delegation und Spezialisierung erkennt Rösing aber das Problem:

„Der vergleichend-systematische Forschungsansatz ist interkulturell ausgerichtet und durch Methodenpluralismus gekennzeichnet. Das mag den Nachteil der fehlenden Spezialisierung zur Folge haben; in Zeiten drohender Überspezialisierung allerdings auch den Vorteil, grundlegende Zusammenhänge gegenüber den Details nicht aus den Augen zu verlieren (Rösing, 2005b, S. 19).

Eben darin scheint eines der Probleme heutiger musikpsychologischer Forschung zu liegen: Starke Spezialisierung (für welche US-amerikanische Zustände möglicherweise als Vorbild gedient haben) hat bei vielen Forschern dazu geführt, dass sie sich nicht mehr als Systematische Musikwissenschaftler mit einem breiten Spektrum an Lehr- und Forschungsaktivitäten sehen, sondern als Musikpsychologen mit Schwerpunkt Begabung, Lernen, Kognition etc. Auch um international Anschluss zu finden, konzentriert man sich auf seine Nischen und gibt den Anspruch und die Verantwortung auf, als Musikwissenschaftler die gegenwärtige Musikkultur und ihre grundlegenden gesellschaftlichen Zusammenhänge zu überblicken. Kultur- und sozialpsychologische Profilbildungen finden sich dabei nicht mehr, was besonders fatal ist, da es in Deutschland auch kaum eine institutionalisierte Musiksoziologie gibt.

Dem Problem nicht gerade zuträglich ist die Tatsache, dass die renommiertesten Professuren für Musikpsychologie bzw. Systematische Musikwissenschaft mit faktischem Schwerpunkt in der Musikpsychologie nach einigen Emeritierungen heute an Musikhochschulen statt an Universitäten verortet sind¹, woraus sich der Schwerpunkt auf pädagogische und psychologische Aspekte des Musizierens und z. T. auch die große Distanz zum popmusikalischen Alltag erklärt. Zudem fehlt dort die ungezwungene Interdisziplinarität, die sich an Universitäten ganz automatisch ergibt, indem Studierende Fragen und Antworten aus ihren geisteswissenschaftlichen Nebenfächern in die Disziplin tragen oder indem einem beim Besuch der Bibliothek auch soziologische, philosophische, kultur- oder medienwissenschaftliche Bücher in die Hände fallen. Sicher wird auch an den Musikhochschulen gezielt interdisziplinär gearbeitet, nur sucht man dort zurzeit offenbar eher die Nähe zur Hirnforschung oder zur Medizin, nicht aber die der Populärmusikforschung oder Soziologie.

Während frühere Musikpsychologen zwar auch empirisch gearbeitet, dabei aber geisteswissenschaftliche Fragestellungen nicht aus den Augen verloren haben, orientiert man sich heute mehr und mehr an naturwissenschaftlichen Idealen, Erkenntnisinteressen und Vorstellungen von Objektivität. Dies beobachtet auch der Kulturpsychologe Christian Allesch (2001):

1 So an der HMTM Hannover (Musikpsychologie), der HfM Würzburg (Systematische Musikwissenschaft und Musikpsychologie) und der HfMDK Frankfurt (Empirische Musikpädagogik).

„So sehr die kognitive Orientierung [...] die Musikpsychologie befruchtet hat, so hat sie doch auch zu einer gewissen Einseitigkeit geführt, was die Musik und das Musikerleben als mentales Phänomen angeht. Kultur tritt in den experimentellen Designs der kognitiven Musikpsychologie, wenn überhaupt, dann bestenfalls als Moderatorvariable auf. Musik als soziokulturelles Phänomen, als ästhetischer Gegenstand, wird mehr oder weniger ausgeblendet oder anderen Disziplinen überlassen. Obwohl die kognitive Wende in den 50er Jahren als interdisziplinäres Projekt begann, hat sie also gerade in der musikpsychologischen Forschung eher doch zu einer Verengung der Forschungsinteressen geführt, die weitgehend der gängigen naturwissenschaftlichen Auffassung von Psychologie entspricht. Gerade in dieser Hinsicht bedarf die Musikpsychologie also mehr denn je einer interdisziplinären Vernetzung über jene zu den Bio- und Neurowissenschaften hinaus.“

Doch es hat sich gerade die gegenläufige Entwicklung durchgesetzt: „Die Tendenz der letzten Jahre geht [...] immer mehr in Richtung einer Anwendung neurowissenschaftlicher Methoden auch in der Musikpsychologie“, so Thomas Stoffer (2008, S. 662), dessen Kritik in dieselbe Kerbe schlägt:

„Sowohl Grundlagenforschung als auch Anwendungsforschung der Musikpsychologie sollte sich theoretische Ansätze und empirische Befunde der Musiksoziologie zu Eigen machen [...]. Die musikpsychologische Grundlagenforschung jedoch berücksichtigt musiksoziologische Ansätze noch kaum“ (Stoffer, 2005, 36).

Diese offensichtliche Entfernung vom eingangs beschriebenen gemeinsamen kulturwissenschaftlichen Ausgangspunkt macht den Dialog mit der Musiksoziologie oder der Populärmusikforschung nicht leichter, zumal sich neben den Methoden auch die Vorstellungen über die gesellschaftlichen Aufgaben von Wissenschaft auseinander entwickelt haben. Mit dem schwindenden Interesse für soziale und politische Zusammenhänge ist auch der kritische Impetus verloren gegangen. Orientiert am naturwissenschaftlichen Ideal ist Musikpsychologie heute um größtmögliche Neutralität bemüht und meldet sich allenfalls dann politisch zu Wort, wenn es um die Forderung nach mehr Musikunterricht in den Schulen geht. Dagegen bemühen sich zumindest Teile der Populärmusikforschung – der Musiksoziologie Adorno'scher und Blaukopf'scher Prägung ähnlich – um Aufklärung und Emanzipation. Durch den Einfluss der britischen Cultural Studies, Foucaultscher Diskurstheorie, der Gender und Postcolonial Studies setzen sich vor allem international Populärmusikforscher mit ihrer Arbeit für die Emanzipation und das Empowerment sozial und politisch Benachteiligter ein. Und trotz Adornos Verdikten über die ‚leichte Musik‘ ist seine Kritik an der Kulturindustrie nach wie vor einflussreich. Entsprechend bemühen sich Popmusikforscher, Einsichten in gesellschaftliche Machtverhältnisse, in Mechanismen, Strukturen und Wirkungen der Musik- und Medienindustrie und ihrer Produkte zu vermitteln, um so einen Beitrag zum mündigen Umgang mit medial vermittelter Kultur zu leisten (vgl. die Ergebnisse der letzten Tagungen des Arbeitskreis Studium Populäre Musik (ASPM) zu Themen wie dem Umgang mit 9/11 in der populären Musik, Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo, Musik-Wettbewerbe, Kanonbildung, populäre Musik und Stadt oder Sex und populäre Musik, Helms & Phleps, 2003, 2004, 2005, 2007, 2008 und 2011). In populärer Musik vermittelte Werte, Ideologien, Geschlechterrollen oder Iden-

titätsmodelle aufzudecken und kritisch zu hinterfragen sowie Musiklehrern entsprechende Unterrichtsmaterialien an die Hand zu geben, ist eine wichtige Aufgabe unabhängiger Wissenschaft und Kulturpädagogik, die sonst niemand übernimmt – schon gar nicht die Medien selbst. Dass zu dieser Arbeit viel Interpretationsleistung gehört, veranlasst wahrscheinlich so manchen strengen Empiriker, sie für unwissenschaftlich zu halten. Auf der anderen Seite laufen Empiriker, die sich auf ‚Hochkulturelles‘ beschränken und Musik nicht in gesellschaftliche Zusammenhänge stellen, Gefahr, für bürgerlich-biedermeierlich und positivistisch gehalten zu werden.

5 Desiderate

Wenn Populärmusikforschung und Musikpsychologie in Deutschland also vor ca. 25 Jahren einige gemeinsame Ausgangspunkte aufwiesen – die Unzufriedenheit mit den kunstorientierten Erkenntnisinteressen der Historischen Musikwissenschaft, das daraus resultierende Gefühl, durch die Gesellschaft für Musikforschung (GfM) nicht repräsentiert zu werden und die in beiden Fächern zeitgleich erwachsene Motivation, einen eigenen Verband mit eigener Publikationsreihe zu gründen, die anfänglich große Nähe zur Musikpädagogik, insbesondere zum Arbeitskreis musikpädagogische Forschung (AMPF) – so gibt es heute leider mehr Trennendes als Einendes, was für beide Fächer nicht von Vorteil sein kann. Ein engerer Dialog zwischen beiden Disziplinen ist wünschenswert, da die Musikpsychologie sich aus genannten Gründen der populären Musik und kulturwissenschaftlichen Grundüberlegungen öffnen sollte. Bislang liegen hier Forschungsfelder brach, die der Bearbeitung durch Musikpsychologen harren. Die Populärmusikforschung kann von der bislang unterlassenen Rezeption psychologischer Perspektiven methodologisch und inhaltlich nur gewinnen.

Um diesen Dialog überhaupt möglich zu machen, ist es wichtig, in den neu gestalteten Bachelor-Studiengängen eine breite Basis aus allen Bereichen der Systematischen Musikwissenschaft zu legen und zu frühe Spezialisierungen in jede Richtung zu vermeiden. Wir sollten keine hochspezialisierten ‚Fachidioten‘ ausbilden, sondern darauf achten, dass Musikwissenschaftler unterschiedlichster Provenienz ein gemeinsames Fundament haben, das die Kommunikation unter ihnen ermöglicht. Dies schließt obligatorische Grundkurse in qualitativen und quantitativen empirischen Forschungsmethoden ebenso notwendig ein wie einen Überblick über die verschiedensten musikalischen Entwicklungen der Gegenwart sowie über aktuelle Diskurse der Sozial- und Kulturforschung.

Vor allem sollte man sich aber des international einmaligen Vorteils bewusst werden, den das einigende Konzept einer Systematischen Musikwissenschaft mit sich bringt: In Bezug auf kulturwissenschaftliche Fragestellungen hängen Musikpsychologie, Musikästhetik und Musiksoziologie so eng zusammen, dass es grundfalsch wäre, hier (auch in den Studienplänen) künstliche Grenzen zu ziehen und zu verfestigen. Anstelle von Forschern, die sich nur in einer Teildisziplin profilieren und sich dort noch tief in ein Spezialgebiet vergraben, brauchen

wir mehr Menschen mit Überblick, die hin und wieder die gesellschaftliche Dimension ihres Tuns hinterfragen, sowie einen lebhaften Austausch zwischen den einzelnen musik- und kulturbezogenen Fächern.

Literatur

- Allesch, C. G. (2001). Musikpsychologie und Musikerziehung. Vortrag beim „Tag der Musikpädagogik“ der Universität „Mozarteum“ Salzburg, 16. 11. 2001. Verfügbar unter <http://www.uni-salzburg.at/pls/portal/docs/1/550027.pdf> [2. 2. 2011].
- Behne, K.-E. (2008). Hannover 1983–2008: Eine persönliche Sicht auf 25 Jahre DGM. In A. C. Lehmann u. R. Kopiez (Hrsg.) *25 Jahre Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie (1983–2008). Eine Festschrift im Auftrag der DGM* (S. 7–9). Hannover: Inst. f. musikpäd. Forschung.
- Bennett, A., Shank, B. & Toynbee, J. (Eds.). (2006). *The Popular Music Studies Reader*. London u. New York: Routledge.
- Bielefeldt, C., Dahmen, U. & Grossmann, R. (Hrsg.). (2008). *PopMusicology. Perspektiven einer Popmusikwissenschaft*. Bielefeld: Transcript.
- Bruhn, H., Oerter, R. & Rösing, H. (1993). Musik und Psychologie – Musikpsychologie. In dies. (Hrsg.) *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. (S. 13–21). Reinbek: Rowohlt.
- Bruhn, H., Kopiez, R. & Lehmann, A. C. (Hrsg.). (2008). *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Reinbek: Rowohlt.
- Bullerjahn, C. (2003). Junge Komponierende in zeitgenössischer Kunst- und Pop-Musik. Ein Vergleich musikalischer Werdegänge, Motivationen und kreativer Prozesse. In G. Kleinen (Hrsg.) *Begabung und Kreativität in der populären Musik* (Beiträge zur Musikpsychologie Bd. 4) (S. 107–124). Münster: Lit.
- Dibben, N. (2009). Vocal performance and the projection of emotional authenticity. In D. B. Scott (Ed.) *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* (S. 317–334). Farnham: Ashgate.
- Dyce, J. A. & O'Connor, B. P. (1994). The personalities of popular musicians. *Psychology of Music*, 22, 168–173.
- Fechner, G. T. (1876). *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Ferchhoff, W. (2005). Musikalische Jugend(sub)kulturen. In R. Oerter & Th. H. Stoffer (Hrsg.) *Spezielle Musikpsychologie* (Enzyklopädie der Psychologie D VII 2) (S. 411–460). Göttingen: Hogrefe.
- Frith, S. & Goodwin, A. (Eds.). (1990). *On Record. Rock, Pop & The Written Word*. New York: Pantheon.
- Frith, S., Straw, W. & Street, J. (Eds.). (2001). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gabrielsson, A. & Lindström, S. (1993). On Strong Experiences of Music. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 10, S. 118–139). Wilhelmshaven: Noetzel.
- Gembris, H. (2005). Die Entwicklung musikalischer Fähigkeiten. In H. de la Motte-Haber & G. Rötter (Hrsg.), *Musikpsychologie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd. 3) (S. 394–456). Laaber: Laaber.
- Gembris, H. (2008). Musikalische Entwicklung im Erwachsenenalter. In H. Bruhn, R. Kopiez & A. C. Lehmann (Hrsg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch* (S. 162–189). Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

- Gillespie, W. & Myers, B. (2000). Personality of rock musicians. *Psychology of Music*, 28, 154–165.
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Aldershot: Ashgate.
- Grewe, O., Nagel, F., Kopiez, R. & Altenmüller, E. (2007). Emotions over Time: Synchronicity and Development of Subjective, Physiological, and Facial Affective Reactions to Music, *Emotions*, 7, 774–788.
- Hargreaves, D.J. & North, A.C. (Eds.). (1997). *The Social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Helms, D. & Phleps, T. (Hrsg.). (2003). *Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo*. (Beiträge zur Populärmusikforschung 31). Bielefeld: Transcript.
- Helms, D. & Phleps, T. (Hrsg.). (2004). *9/11 – The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001* (Beiträge zur Populärmusikforschung 32). Bielefeld: Transcript.
- Helms, D. & Phleps, T. (Hrsg.). (2005). *Keiner wird gewinnen. Populäre Musik im Wettbewerb* (Beiträge zur Populärmusikforschung 33). Bielefeld: Transcript.
- Helms, D. & Phleps, T. (Hrsg.). (2007). *Sound and the city. Populäre Musik im urbanen Kontext* (Beiträge zur Populärmusikforschung 35). Bielefeld: Transcript.
- Helms, D. & Phleps, T. (Hrsg.). (2008). *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonbildungen in der populären Musik* (Beiträge zur Populärmusikforschung 36). Bielefeld: Transcript.
- Helms, D. & Phleps, T. (Hrsg.). (2011). *Thema Nr. 1. Sex und populäre Musik* (Beiträge zur Populärmusikforschung 37). Bielefeld: Transcript.
- Hemming, J. (2004). Musikalische Begabung aus Sicht der Cultural Studies. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 17, S. 50–71). Göttingen: Hogrefe.
- Hesmondhalgh, D. & Negus, K. (Eds.). (2002). *Popular Music Studies*. London: Arnold.
- Jauck, W. (1994). Die Veränderung des emotionalen Empfindens von Musik durch audiovisuelle Präsentation. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 11, S. 29–51). Wilhelmshaven: Noetzel.
- Just, E. (1976). *Sozialpsychologische Faktoren der Popmusik-Rezeption*. Mainz: Schott.
- Kalies, C., Lehmann, A.C. & Kopiez, R. (2008). Musikleben und Live-Musik. In H. Bruhn, R. Kopiez & A.C. Lehmann (Hrsg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch* (S. 293–315). Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Karow, D. & Rötter, G. (2002). Eine Studie zur analgetischen Wirkung von Musik. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 16, S. 84–101). Göttingen: Hogrefe.
- Kleinen, G. (1985). Musik in deutschen Wohnzimmern. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 2, S. 15–40), Wilhelmshaven: Noetzel.
- Kleinen, G. (Hrsg.). (2003). *Begabung und Kreativität in der populären Musik* (Beiträge zur Musikpsychologie 4). Münster: Lit.
- Kleinen, G. (2003a). Entstehung, inhaltliche Perspektiven und angewandte Methoden des Forschungsprojekts BACKDOOR. In ders. (Hrsg.), *Begabung und Kreativität in der populären Musik* (Beiträge zur Musikpsychologie 4) (S. 7–19). Münster: Lit.
- Kleinen, G. (2008). Musikalische Sozialisation. In H. Bruhn, R. Kopiez, A.C. Lehmann (Hrsg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch* (S. 37–66). Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

- Kleinen, G. & Appen, R. von (2007). Motivation und autodidaktisches Lernen auf dem Prüfstand. Zur biografischen Bedeutung des Engagements in Schülerbands. In W. Auhagen, C. Bullerjahn & H. Höge (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 19, S. 105–127). Göttingen: Hogrefe.
- Kopiez, R. (2008). Reproduktion und Interpretation. In H. Bruhn, R. Kopiez & A. C. Lehmann (Hrsg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch* (S. 316–337). Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Kreidler, H. & Kreidler, S. (1986). Psychologische Aspekte der Popmusik. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 3, S. 107–128). Wilhelmshaven: Noetzel.
- Kreutz, G. & Litta, G. (2004). Musikpräferenzen und aggressive Einstellungen in der vierten Grundschulklasse. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 17, S. 72–88). Göttingen: Hogrefe.
- la Motte-Haber, H. de (1982). Umfang, Methode und Ziel der Systematischen Musikwissenschaft. In C. Dahlhaus & H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 10) (S. 1–24). Wiesbaden: Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion.
- la Motte-Haber, H. de & Rötter, G. (Hrsg.). (2005). *Musikpsychologie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd. 3). Laaber: Laaber.
- la Motte-Haber, H. de (2005). Die Musikerpersönlichkeit. In H. de la Motte-Haber & G. Rötter (Hrsg.), *Musikpsychologie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd. 3) (S. 515–551). Laaber: Laaber.
- Lehmann, A. C. & Kopiez, R. (Hrsg.). (2008). *25 Jahre Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie (1983–2008). Eine Festschrift im Auftrag der DGM*. Hannover: Inst. f. musikpäd. Forschung.
- Lehmann, A. C., Kopiez, R. & Mutterer, S. (2008). 25 Jahre DGM e. V. – eine Rückschau. In A. C. Lehmann & R. Kopiez (Hrsg.) *25 Jahre Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie (1983–2008). Eine Festschrift im Auftrag der DGM* (S. 11–44). Hannover: Inst. f. musikpäd. Forschung.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A. & Woody, R. H. (2007). *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Levitin, D. J. (2007). *This is your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*. New York: Plume.
- Levitin, D. J. (2009). *The World in Six Songs. How the Musical Brain Created Human Nature*. New York: Plume.
- Limb, C. J. & Braun, A. R. (2008). Neural Substrates of Spontaneous Musical Performance: An fMRI Study of Jazz Improvisation, *PLoS ONE*, 3 (2), e1679. Verfügbar unter <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0001679> [2. 2. 2011].
- Maempel, H.-J. (2008). Medien und Klangästhetik. In H. Bruhn, R. Kopiez & A. C. Lehmann (Hrsg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch* (S. 231–252). Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Menzel, K. (2006). Tributebands: Imitation als Erfolgsfaktor. In D. Helms & Th. Phleps (Hrsg.). *Cut and Paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart* (Beiträge zur Populärmusikforschung 34) (S. 61–74). Bielefeld: Transcript.

- Moore, A. F. (2012). *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
- Müller, R. (1994). Selbstsozialisation. Eine Theorie lebenslangen musikalischen Lernens. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 11, S. 63–75). Wilhelmshaven: Noetzel.
- Müller, R., Glogner, P. & Rhein, S. (2007). Die Theorie musikalischer Selbstsozialisation: Elf Jahre ... und ein bisschen weiser? In W. Auhagen, C. Bullerjahn & H. Höge (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 19, S. 11–30). Göttingen: Hogrefe.
- Niketka, R. (1986). Selbstaufmerksamkeit und Erleben von Rockmusik unterschiedlicher Komplexität. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 3, S. 153–175). Wilhelmshaven: Noetzel.
- Niketka, R. (1990). Was ist prototypische Rockmusik? Zum Zusammenhang zwischen Prototypikalität, Komplexität und ästhetischem Urteil. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 7, S. 35–60). Wilhelmshaven: Noetzel.
- Pape, W. (2005). Gehirn und Musik. Anmerkungen zur musikbezogenen Gehirnforschung. *Samples*, 4. Verfügbar unter <http://www.aspm.ni.lo-net2.de/samples-archiv/Samples4.pape.pdf> [4.2.2011].
- Pfleiderer, M. (2002). It don't mean a thing if it ain't got that swing. Überlegungen zur mikrorhythmischen Gestaltung in populärer Musik. In K.-E. Behne, G. Kleinen & H. de la Motte-Haber (Hrsg.), *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, (Bd. 16, S. 102–122). Göttingen: Hogrefe.
- Riggenbach, P. (2002). Empirie-Domino. Empirische Populärmusikforschung in der BRD: ein Vergleich. In H. Rösing, A. Schneider & M. Pfleiderer (Hrsg.), *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 19) (S. 75–87). Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang.
- Rösing, H. (2005a). *Das klingt so schön hässlich. Gedanken zum Bezugssystem Musik*. Hrsg. v. A. Barber-Kersovan, K. Lothwesen & Th. Phleps (texte zur populären musik 2). Bielefeld: Transcript.
- Rösing, H. (2005b). Walter Graf und die Vergleichende Musikwissenschaft in Wien. In A. Barber-Kersovan, K. Lothwesen & Th. Phleps (Hrsg.), *Das klingt so schön hässlich. Gedanken zum Bezugssystem Musik* (texte zur populären musik 2) (S. 9–19). Bielefeld: Transcript.
- Rösing, H. (2005c). Mozart heute: Vermarktung einer Legende? In A. Barber-Kersovan, K. Lothwesen & Th. Phleps (Hrsg.), *Das klingt so schön hässlich. Gedanken zum Bezugssystem Musik* (texte zur populären musik 2) (S. 115–123). Bielefeld: Transcript.
- Rötter, G. (2005). Musik und Emotion. In H. de la Motte-Haber & G. Rötter (Hrsg.), *Musikpsychologie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd. 3) (S. 268–338). Laaber: Laaber.
- Salganik, M. J., Dodds, P. S. & Watts, D. J. (2006). Experimental Study of Inequality and Unpredictability in an Artificial Cultural Market, *Science*, 311, 854–856.
- Stoffer, T. H. (unter Mitarbeit von R. Oerter) (2005). Gegenstand und Geschichte der Musikpsychologie und ihrer theoretischen und methodischen Ansätze. In T. H. Stoffer & R. Oerter (Hrsg.), *Allgemeine Musikpsychologie* (Enzyklopädie der Psychologie D VII 1) (S. 1–69). Göttingen: Hogrefe.

- Stoffer, T. (2008). Kurze Geschichte der Musikpsychologie. In H. Bruhn, R. Kopiez & A. C. Lehmann (Hrsg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch* (S. 655–664). Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Tagg, P. (2009). *Everyday Tonality. Towards a Tonal Theory of what most People Hear*. New York & Montréal: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Wikipedia (2012). „My Way (Song)“. *Wikipedia: Die freie Enzyklopädie*. Verfügbar unter: [http://en.wikipedia.org/wiki/My_Way_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/My_Way_(song)) [09.03.2012].