

Rezensionen

Hans Günther Bastian & Gunter Kreutz (Hrsg.): Musik und Humanität – Interdisziplinäre Grundlagen für (musikalische) Erziehung und Bildung. Beiträge eines interdisziplinären und internationalen Symposions am Institut für Musikpädagogik der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main 2001. Mainz u. a.: Schott 2003, 349 S.

Der Untertitel dieses Buchs beinhaltet eine heute bedeutsam gewordene Forderung, die aus dem Nachdenken über Erziehung und Bildung nicht mehr wegzudenken ist: Interdisziplinarität. Der Band vereint Beiträge eines internationalen Symposions, das – von den Herausgebern organisiert – im Jahre 2001 am Institut für Musikpädagogik der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt veranstaltet wurde. Die Spannweite ist dem weit greifenden Titel „Musik und Humanität“ entsprechend groß, so dass eine Gliederung der immerhin 26 Fachbeiträge in sieben Themenbereiche Übersicht verschaffen soll: (1) Mensch – Musik – Gesellschaft; (2) Humanität in der Musik zwischen Pädagogik und Performance; (3) Musik und Biologie – Ursprünge musikalischer Fähigkeit: Evolution, Neurologie und Triebverhalten; (4) Musik als Gefühlspotenzial und Therapeutikum. Psychologische und therapeutische Aspekte; (5) Musik als kompositionsästhetische und musiktheoretische Herausforderung; (6) Humanität und Humanisierung via Mausclick? Neue Medien – eine Chance?; (7) Popularisierung von Forschungsergebnissen aus Sicht von Wissenschaft und Medien. Ein Beitrag zur Humanisierung von Gesellschaft?

Wenn der Bogen von der Neurophysiologie der Musikwahrnehmung bei Kindern (Stefan Koelsch & Tobias Großmann) bis zum Choral in der Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts (Ulrich Mazurkiewicz) oder von der computergestützten Interpretation (Joachim Stange-Elbe) bis zur Musik, die heilt und befreit (Hermann Rauhe) gespannt wird, so besteht einerseits die Gefahr eines Verlustes an Stringenz. Aus Interdisziplinarität kann allzu schnell Multidisziplinarität werden. Allerdings ist andererseits diese Themenbreite auch sehr reizvoll – und bei der gleichzeitig in vielen Beiträgen gegebenen fachlich-inhaltlichen Tiefe entspricht dieses Spektrum wohl ganz dem von Hans Günther Bastian in seiner Einführung formulierten „tiefer liegende[n] Sinn des Symposions“, nämlich „Grundlagen für Erziehung und Bildung auf der Basis und mit dem Fokus ‚Humanität‘ auszuschöpfen, die in der Entwicklung der Naturwissenschaften und der Kulturwissenschaften liegen“ (S. 22). Dass Musik hierbei eine vornehmliche Rolle einnimmt, wird von Heiner Geißler in den Vordergrund gerückt, wenn er anmerkt: „Keiner anderen Kunstform als der Musik gelingt es so überzeugend, den Menschen, vor allem den Heranwachsenden zu humanisieren, ihm die Erkenntnis zu geben, seinen Lebenssinn nicht nur als effizientes Rädchen im globalen Markt zu finden“ (S. 43).

„Musik und Humanität“ als thematische Überschrift ermöglicht nicht nur eine breite Fächerung der Themen, sondern auch eine gewisse Freiheit bei deren Fokussierung nach den Vorstellungen der einzelnen Autoren. So sind Ergebnisse eher theoretischer Abhandlungen (z.B. Rolf Bertling, „Humanität, Psychiatrie und Musik“ oder Adolf Nowak, „Über ‚Beförderung der Humanität‘ – Eine musikgeschichtliche Betrachtung“) ebenso aufschlussreich wie die experimenteller Studien (z.B. Gunter Kreutz & Carlos

Rodriguez, „Musikerleben im Spiegel taktiler Empfindungen“ oder Gottfried Schlaug & Nadine Gaab, „Das musizierende Gehirn. Strukturelle und funktionelle Unterschiede zwischen Musikern und Nicht-Musikern“).

Schlaug & Gaab verweisen beispielsweise unter Bezugnahme auf eigene und andere empirische Studien auf Unterschiede im zerebellären Volumen von Nicht-Musikern und männlichen Musikern. Zudem fassen sie mit dem Hinweis auf frühere Studien anderer Autoren (z. B. Mazziotta, Altenmüller, Besson, Pantev, Ohnishi) zusammen, dass es offensichtlich insgesamt funktionelle Unterschiede hinsichtlich der beiden Gruppen Musiker und Nicht-Musiker gibt, insofern als z. B. auch die Verarbeitungen musikalischer Stimuli in unterschiedlicher Weise stattfindet.

Kreutz & Rodriguez zeigen am Beispiel ihrer Pilotstudie auf, dass eine haptische Kodierung musikalischer Vorgänge teilweise stattfinden kann. Beim Hören komplexer Musik stellten Kunststudierende Keramiken aus Töpferton her, die dann von Musikstudierenden im Nachhinein wieder zur Musik zugeordnet werden sollten. Beide Studiengruppen durften das Material nur tastend erfahren, aber nicht betrachten. Die Ergebnisse zeigen signifikante Übereinstimmungen zwischen den hergestellten Musik-Keramik-Paaren im Vergleich zu den angebotenen nicht stimmigen Paaren.

Unverzichtbar in diesem Themenkanon ist der Bezug zwischen Neuen Medien und Humanisierung (z. B. mit Beiträgen von Bernd Enders und Christoph Micklisch) sowie die Popularisierung von Forschungsergebnissen aus Sicht von Wissenschaft und Medien (Wolf Singer, Ekkehard Winter, Jürgen Audretsch, Heribert Klein, Winfried Göpfert & Hans Peter Peters). Der (musik-)pädagogische Bereich im engeren Sinn wird durch Beiträge von Günter Kleinen („Über kulturelle Differenz: Schülererwartungen gegen offiziellen Lehrplan“), Hans Günther Bastian („*Ohne Musik ist die Schule ein Irrtum*. Nachdenken über Humanisierungspotenziale von Musik(erziehung)“) sowie Helmi Vent („Performance – Facetten von Lebensentwürfen“) vertreten. Die Feststellung Vents, dass – im Gegensatz zu den lernzielorientierten Konzepten – die humanistisch orientierten Ansätze den „Schwerpunkt ihres Interesses eher auf eine Begleitung und Förderung dessen [legen], was sich in einem Menschen bilden möchte“ (S. 88 f.), weist auf das prozessuale Moment von Bildung hin. Und in diesem Zusammenhang sind wohl die von Bastian angeführten entwicklungspsychologischen Funktionen zu sehen, die mit Bildungsprozessen korrelieren, nämlich „(1) emotional-psychische Funktionen, (2) Funktionen des Selbstausdrucks, der Identitätsfindung, der Persönlichkeitsentfaltung und (3) kommunikativ-soziale Funktionen“ (S. 81). Musikalische Erfahrung und musikbezogenes Handeln stehen eng mit diesen humanspezifischen Entwicklungsfaktoren in Verbindung. Musik bewirkt etwas, sie ist sinnliche Erfahrung und gehört zu den ursprünglichen Ausdrucksphänomenen des Menschen. In Bastians Artikel heißt es: „Es sollte daher selbstverständlich sein, dass Musik als humanes Gut gesehen wird, das unsere Lebenswelt menschlicher, reicher und damit auch lebenswerter macht“ (S. 86). Dieser Band stellt einen gelungenen Versuch der Herausgeber Bastian & Kreutz dar, einige Hürden zu beseitigen, die dieser Selbstverständlichkeit – auch seitens der Kulturpolitik – noch entgegenstehen.

Gabriele Hofmann

Claudia Bullerjahn & Wolfgang Löffler (Hrsg.): Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen. Hildesheim: Olms 2004, 425 S.

Der Band enthält ausgearbeitete Vorträge aus einer Ringvorlesung zum Thema aus den Jahren 1999/2000, die an der Universität Hildesheim gehalten wurden. Grundlagen-

referaten zu Philosophie (Tilman Borsche) und Tiefenpsychologie (Sönke Martens) folgen eine Serie von vertiefenden Erörterungen, die in vier Kapitel, nämlich Alltagstheorien, Legenden, Medieninszenierungen und Antike Mythologie zusammengefasst sind.

Reinhard Kopiez eröffnet die vier Beiträge des zuerst genannten Kapitels mit einer Untersuchung des Mythos der Musik als einer universell verständlichen Sprache. Empirische Hinweise zur Universalität der Musiksprache sind weitaus seltener als es entsprechende Thesen der Musikästhetik vermuten ließen. Demgegenüber kehrt Gerd Grupe die Blickrichtung um und befragt Mythen, die er im Umgang mit außereuropäischer Musik zu erkennen glaubt. Wenngleich sich die „Mythen“ in diesem Zusammenhang eher als (vermeintliche oder tatsächliche) Wissensdefizite erweisen, sind die Analysen, Thesen und Erfahrungswerte über exemplarisch dargestellte afrikanische, mittel- und fernöstliche Musiken nicht weniger spannend und lehrreich. Claudia Bullerjahn befasst sich mit der europäischen Musik und dem Mythos des kreativen Genies. Ähnlich wie bei Kopiez setzt ihre Analyse vor dem Hintergrund psychologischer Modelle zu Kreativität (Csikszentmihalyi) und Persönlichkeit (Catell bzw. Kemp) an, die teilweise anhand empirischer Untersuchungen überprüft worden sind. Hans-Joachim Erwe widmet sich in seinem Aufsatz dem Begriff der Improvisation im Jazz. Genau genommen geht es hier lediglich um idiomatische, also stilistisch gebundene Improvisation, wie etwa im Bebop oder Modern Jazz, nicht aber um Improvisation im Sinne des Free Jazz. Erwe konstruiert acht Thesen im Zentrum seines Manuskriptes auf Grundlage ausführlicher und sorgfältiger philologischer und didaktischer Analysen. Empirische Forschungen zum Thema zieht er indessen nicht in Betracht.

Rudolf Weber untersucht jene Mythen, die Schuberts Unvollendete umranken. Sein historisch-philologisches Vorgehen wird durch rezeptionsästhetische und musiktheoretische Analysen evident. Interessant ist seine Vermutung, dass durch Mythos und Legende um dieses Stück besondere rezeptionsästhetische Wirkungen ausgehen. Nicht um Fragment, sondern Übersteigerung im Gesamtkunstwerk geht es in Ulrich Bartels Auseinandersetzung mit dem Mythos Richard Wagner. Wenngleich durch die beinahe minutiöse (und aus diesem Grund schon einmalige) Kenntnis über die Vita des Komponisten verschiedene Mythen um die Entstehung einzelner Werke längst biografisch widerlegt werden konnten, tut dies der Mystifizierung des Wagnerschen Musikdramas keinen Abbruch. Helga de la Motte-Habers tiefe Kenntnisse über die Rezeptionsgeschichte der westlichen Kunstmusik seit dem 18. Jahrhundert führen sie zu einer Reihe gedanklicher Fäden, die sie in der ihr eigenen Weise zu einer originellen Sichtweise auf den Mythos des Komponierens und des Komponisten verwebt. Inwiefern etwa Formen von Psychopathologie als Begleiterscheinung, Voraussetzung oder aber zufälliges Korrelat künstlerischer Kreativität zu sehen ist, ist eine der interessanten und selbst die heutige Persönlichkeitspsychologie und Hirnforschung herausfordernden Fragen, die sich aus historisch-biografischen Analysen unmittelbar stellen. La Motte-Haber wendet sich gegen eine unkritische Künstlerpsychologie auf der Basis von einzelnen, definierenden Persönlichkeitsmerkmalen. Es bleibt offen, wie die Persönlichkeit herausragend kreativer Menschen eigentlich zu diagnostizieren ist.

Hans-Otto Hügel liefert einen aus meiner Sicht längst überfälligen Beitrag zum Mythos des (Musik)-Stars. In der Populärmusikforschung verdient dieser Aspekt schon aus dem Grund besondere Beachtung, weil ihre Produktions- und Rezeptionsweisen, Darbietungsformen und Geschichte gerade zu modellhaft um das zentrale Verkaufsprinzip des Stars gruppiert sind. Seine Analyse stützt sich auf die Metaphern des Überstrahlens, Überdeckens sowie Ein-/Ausblendens, ehe er sich Image und Ikonografie aus einer stärker prozessualen Sicht auf den Star zuwendet. Unbefriedigend bleibt, dass in der theoretischen Auseinandersetzung dem konstituierenden Verhältnis Star-Fan nur wenig Auf-

merksamkeit zuteil wird. Eine Fallstudie zu Mythos und Kommerz in der Popmusik entfaltet Andreas Hoppe anhand der Band Kraftwerk. Bemerkenswert ist, dass im Vergleich zum vorigen Aufsatz dem Aspekt des ikonografischen Verewigung des Stars dieselbe Idee durch Selbstauslöschung im „Ausschalten“ des Kraftwerks und seiner Automationsästhetik gegenüber gestellt wird. Mit einer weiteren Fallstudie, diesmal einer vergleichenden Untersuchung von Verfilmungen der Oper Carmen, setzt Claudia Bullerjahn ihre Forschungsinteressen im Bereich Bild-Ton-Verhältnis fort. Indem sie den Mythos Carmen durch den Begriff der Projektionsfläche ersetzt, fällt die mythische Abbildfunktion des Carmen-Stoffes vor allem im cineastischen Drama in den Fokus. Die Deklination des Stoffes reicht in der Tat vom frühen Hollywood der 10er Jahre bis zur Nouvelle Vague und den eigenwilligen Interpretationen eines Jean-Luc Godard.

Eine Auseinandersetzung mit dem Mythos wäre kaum vollständig ohne ein zumindest kurzes Streiflicht auf die Antike Mythologie. Dieser Forderung kommen Walter Salmen und Wolfgang Löffler in ihren abschließenden Beiträgen über die Sirenen (Salmen) sowie dem Mythos-Logos-Verhältnis (Löffler) in dezidiert Weise nach.

Der vorliegende Band stellt ein facettenreiches Kaleidoskop über ein Thema zusammen, das nur auf den ersten Blick den ausübenden Musiker, sondern vielmehr den Mythos Musik an sich zum Gegenstand hat. Verständlich ist, dass sich ein Verlag kaum auf ein vermeintlich abgegriffenes Klischee mit einem Titel wie „Mythos Musik“ hätte einlassen wollen. Dennoch ist der Mythos-Begriff sinnvoll, da er geeignet ist, vor dem Hintergrund unterschiedlicher Wissenschaftsmodelle die Beziehungen zwischen Mensch und Musik zu analysieren, auf diese Weise die sich oft opponierenden Teildisziplinen zusammen zu führen. Die Auswahl des Mythos-Begriffs als Ausgangs- und Zielpunkt halte ich deshalb für ein geschicktes Manöver, um diesem Ziel näher zu kommen. Wäre nicht der hohe Preis (58 €!) in Zeiten klammer Bibliotheksmittel als Hürde zu nehmen, so scheint mir der Band besonders für Studierende im Bereich Musikwissenschaft und Musikpädagogik auf der Suche nach originären wissenschaftlichen Abschlussarbeiten besonders fruchtbar.

Gunter Kreutz

Richard Colwell & Carol Richardson (Eds.): The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning. Oxford: Oxford University Press 2002, 1.222 S.

Das Neue Handbuch ist, wie der Untertitel ausweist, ein Projekt der nordamerikanischen Music Educators National Conference. Richard Colwell hatte unter demselben Titel bereits zehn Jahre zuvor ein erstes Handbuch über Musikunterricht und Musikhören herausgegeben, das mit der neuen Publikation grundlegend überarbeitet und neu gefasst ist. Das sieht man rein äußerlich sowohl am Umfang (rund 1.200 gegenüber 800 Seiten), aber auch an den zugezogenen Autoren und am weit gefassten inhaltlichen Spektrum der Beiträge.

Das Projekt hatte immerhin einen Vorlauf von rund sieben Jahren, so dass die Chance zu einer gründlichen Neufassung genutzt werden konnte. Erstmals wirken auch deutsche Wissenschaftler als Autoren, zum Teil auch als Herausgeber mit: Heiner Gembris, Wilfried Gruhn, Reinhard Kopiez, Andreas Lehmann und Renate Müller (dass nur letztere mit einer kurzen Vita unter den *Contributors* vertreten ist, ist offenbar eine Nachlässigkeit der Redaktion). Offenbar hat die deutschsprachige Forschung aufgeschlossen gegenüber der angelsächsischen *Scientific Community*, und auch die deutschsprachige Fachliteratur findet Eingang in die internationale Diskussion. Das sieht man auch daran, dass deutsche Kollegen auch unter den Reviewern erscheinen: Eckart Altenmüller, Wolf-

gang Auhagen, Herbert Bruhn und Andreas Lehmann. Im Englischen sind als Zielgruppen sowohl Pädagogen als auch Wissenschaftler vorgesehen. Wegen der anspruchsvollen Fachsprache dürfte das Buch in der deutschsprachigen Leserschaft freilich eine kleinere Zielgruppe ansprechen, vor allem die Experten und den wissenschaftlichen Nachwuchs.

Das erste Handbuch (von 1992), das in Universitätsbibliotheken weiterhin zugänglich sein dürfte, ist auch heute noch lesenswert. Ausgangspunkt bildete der konzeptionelle Rahmen (Philosophie der Musikerziehung, Geschichte, Theorie musikpädagogischer Forschung usw.), es schlossen sich Forschungsmethoden an (qualitative wie quantitative Empirie, aber auch philosophische, historische Studien und spezielle curriculare Untersuchungen). Im dritten Teil, der etwas irreführend mit Bewertung überschrieben ist, ging es um Begabung, Kreativität, Einstellungen und Präferenzen sowie die Evaluierung von Curricula und Unterrichtsprogrammen sowie von Musiklehrern und Musikunterricht. Die Sektion vier widmete sich u. a. der kognitiven Verarbeitung von Wahrnehmungen, den auditiven und audio-visuellen Abläufen, den Entwicklungstheorien des musikalischen Lernens, der affektiven Reaktion, der Motivation und der Transferthematik des Musikkernens. Der zentrale Teil fünf befasste sich mit dem Unterricht und mit Lernstrategien, Teil sechs mit der Vermittlung musikalischer Fertigkeiten in unterschiedlichen Lernzusammenhängen. Musik in Schulen und Schulcurricula war Thema von Teil sieben, sie wurden in den verschiedenen Altersstadien von der frühen Kindheit über die Schulzeit bis in die Lehrerausbildung betrachtet. Im Teil acht schließlich ging es um soziale und institutionelle Kontexte, wobei Forschungsmethoden für die internationale und vergleichende Musikerziehung den Abschluss bildeten.

Im neuen Handbuch von 2002 sind die Hauptkapitel inhaltlich besser fokussiert und befassen sich mit den folgenden Inhalten: (1) Politik und Philosophie, (2) pädagogischer Kontext und Curriculum, (3) musikalische Entwicklung und Lernen, (4) musikalische Kognition und Entwicklung, (5) soziale und kulturelle Kontexte, (6) Ausbildung von Musiklehrern, (7) Beziehungen der Musikerziehung zu anderen Künsten, (8) Neurowissenschaften, Medizin und Musik, (9) pädagogische Effekte außerhalb der Musik, (10) Forschungsdesign, Kritik und Bewertung in der Musikerziehung.

Vergleich und Lektüre verdeutlichen, dass im Wesentlichen neue Autoren herangezogen sind und auf Grund des aktuellen Forschungsstandes neue Themengebiete aufgearbeitet werden; zudem wird ein besonderer Akzent gelegt auf die interdisziplinären Kontexte des Musikunterrichts. Das Handbuch gewinnt, wie die Herausgeber im Vorwort erläutern, „Neuland, indem Themen diskutiert werden, die von Politik bis Partnerschaft reichen, die durch die Beiträge herausragender Wissenschaftler in vielen Gebieten abgesichert werden, von Wissenschaftlern, die sich in einflussreichen Positionen befinden und die die Musikpädagogik, ihre Forschungen und ihren Platz in der größeren kulturellen und pädagogischen Szene bereichern“.

Die Herausgeber benennen für ihre Arbeiten zwei *gatekeepers*: Betreuer von Doktorarbeiten und die Führung der MENC. Der erste Punkt versteht sich von selbst, da an den Universitäten kritisch reflektiert wird, was Musikpädagogik tut, Konzeptionen überprüft und neue Entwicklungen eingeleitet werden. Zum zweiten: Die *Music Educators National Conference* ist eine nationale Vereinigung von Musikpädagogen, die in großer Geschlossenheit die Anliegen des Faches in die Öffentlichkeit trägt und sich dort für die Existenz und Stärkung des Faches Musik einsetzt. Das ist ein eminent politisches Anliegen.

In diesem Kontext bedeutet Politik: Sie wird aktiv von allen Beteiligten betrieben (nicht den Politikern überlassen), und zwar in folgenden Punkten:

- 1) Politik wird verstanden als Mittel, sich im Rahmen von Institutionen und Organisationen zu orientieren („Politik ist eine Art darüber zu reden, wie eine Vereinigung ihren Weg durch die Strömungen der Welt ringsum steuert“, S. 17).
- 2) Politik kümmert sich darum, dass eine Organisation ihre zentralen Werte nicht aus den Augen verliert.
- 3) Politik verschafft einer Vereinigung einen Platz, von dem aus sie sich Vorteile verschaffen kann.
- 4) Politik hilft einer Vereinigung, ihre Quellen zu fixieren, Ergebnisse zu erzielen und Probleme abzuarbeiten.

Kein Zweifel, Intention und Nutzen auch dieses Handbuchs liegen darin, in diesem Sinne politisch wirksam zu werden. Das kann nur gelingen durch die Bündelung aller Kräfte, die im Lande verfügbar sind, auch durch unkonventionelle Partnerschaften wie mit den New Yorker Philharmonikern, Texaco, Pepsi und Disney. In den USA hat sich die Situation in den letzten zehn Jahren zweifellos dadurch verbessert, dass 1994 allgemein akzeptierte, verbindliche Normen für die Praxis an den Schulen verabschiedet werden konnten, die *National Standards for Art Education*. Ihnen liegt die Überzeugung zu Grunde, dass die Künste eine vitale Rolle für die menschliche Existenz spielen und dass sie einen allgemein verbindlichen Standard des Lernens darstellen.

Beim Umfang des Werks sei dem Rezensenten eine ausgesprochen subjektive Sichtweise zugebilligt. Ihm scheinen bei der Lektüre diverse Passagen mehr oder weniger lohnend. Im ersten Teil könnte ich z. B. auf die Ausführungen zum Copyright oder zum Curriculum von Seiten der Philosophie verzichten. Interessanter lesen sich schon die Antworten, die Wayne Bowman auf die Frage gibt, was es heißt, musikalisch zu erziehen. Das läuft nämlich auf die besonderen Chancen des Schulfachs Musik hinaus: den Charakter und die Dispositionen zu fördern, die Leute benötigen, um unter unvorhersehbaren und nicht voraussehbaren Umständen zu wachsen und zu gedeihen; um Offenheit, Neugierde und Einfallsreichtum zu kultivieren, so dass man das Leben gut bewältigen kann; um Leute darin zu bestärken, dass ein derartiges Leben nur möglich ist, wo Gerechtigkeit und Fairness sorgfältig und dicht ineinander in den Stoff verwoben sind, durch den es verstanden wird“ (S. 77).

Zum Stichwort wissenschaftstheoretische Positionen rückt David J. Elliott die musikpädagogische Forschung in unterschiedliche Kontexte und analysiert, der Wissenschaftsgeschichte folgend als zentrale Paradigmen: Empirie, Positivismus, Postpositivismus (analog dem Übergang von der Moderne zur Postmoderne), Hermeneutik (*Interpretivism*), kritische Theorie, *Gender*-Ansatz, Postmodernismus, Strukturalismus und kommunikative Modellbildung. (Die amerikanischen Termini lassen sich wegen des spezifisch angelsächsischen Kontextes nur teilweise adäquat ins Deutsche übertragen. Diese Übersicht ist daher für deutsche Leser nur wenig ergiebig.)

Bei der Curriculumforschung bedarf die Axiomatik („Ziele der Musikerziehung) besonderer Aufmerksamkeit. Hier ist es aufschlussreich, dass Ian Westbury an zentraler Stelle auf die didaktische Tradition deutscher Autoren Bezug nimmt (*Teaching as a reflective practice: The German Didaktik tradition*). Dies wird an einer Schulaufführung von Händels *Halleluja* illustriert, an die sich fundamentale curriculare Fragen knüpfen lassen wie: „Welches Bild der Welt wird durch die Arbeit im Klassenraum erzeugt?“ und „Von welchem Image können wir erwarten, dass es die Schüler als ihr eigenes annehmen?“ Fazit: „Das Ziel der Pädagogik besteht darin, die Welt, die sich im Klassenzimmer spiegelt, bezwingend und zugänglich zu machen“ (S. 110).

Die Curriculumreform der 1970er Jahre findet ihre Fortsetzung in der gegenwärtigen Reform der Erziehung. Für die theoretische Basis der gegenwärtig praktizierten Formen des Curriculums halten Betty Hanley & Janet Montgomery diverse Formen der Rekonzeptualisierung für notwendig. Das kann auf verschiedenen Wegen gelingen, durch die unterschiedliche Sichtweisen des Curriculums gewonnen werden (Curriculum als institutionalisierter Text; als *gender*-Text; als *Cultural studies*-Text; als politischer Text). Letzten Endes entscheiden die Vorannahmen zur Schulbildung (*schooling*) über das, was das Curriculum ist (vgl. S. 136).

Ian Westbury widmet sich der Frage, wie das Schulmusik-Curriculum verbessert werden kann. Sein Ausgangspunkt ist die erzieherische Situation, wie sie John Dewey schon 1902 problematisiert hatte. Danach sieht er massive Hindernisse, die sich positiven Veränderungen in den Weg stellen. Die stärkste Beeinträchtigung geht von dem aus, was er die „Maschinerie“ der Schule nennt: die Bedingungen, die den Kontakten zwischen Lehrern und Schülern zu Grunde liegen und diese regulieren und insgesamt den erzieherischen Prozess dominieren. Das heißt im Einzelnen: die organisatorischen Strukturen der Schule, die Aufgliederung nach Klassen- und Schulstufen, das daraus abgeleitete Konzept eines curricularen Fortschreitens, die resultierenden Standards und Erwartungen an die Abfolge des Lernens, die Prüfungsnotwendigkeiten und die externe Überwachung (S. 145). Vom öffentlichen politischen Schulsystem sei zu erwarten, dass es die Arbeit in der Schule anregt und fördert. Neben der öffentlichen und politischen Ebene sowie der Situation in der Klasse muss auch eine persönliche Dimension berücksichtigt werden. Nicht die Maschinerie der Schule, sondern die Vision einer reflektierten Praxis könne die erzieherische Situation wirklich verbessern.

Diese Diskussion wird weitergeführt durch die Einbeziehung des kritischen Denkens, die Improvisation oder auch den Einbezug des erzieherischen Kontextes auf das Curriculum. Beispielsweise zeigt die Musikerziehung von Erwachsenen deutliche Alternativen zum herkömmlichen schulischen Lernen auf. Das Erwachsenenalter ist nämlich voller Veränderungen, das Lernen geschieht hier häufig freiwillig, das am Selbst ausgerichtete Lernen ist grundlegend, die früheren Erfahrungen sind wertvolle Quellen für nachfolgendes Lernen, Zusammenarbeit und wechselseitiger Respekt sind Schlüsselemente der Erwachsenenpädagogik, schließlich zeigen Erwachsene eine Vielfalt von Lernstilen. Auch die Musik in der frühen Kindheit ist ein weites und vielfach beachtetes Forschungsfeld. Joyce Jordan-Decarbo & Jo Ann Nelson geben eine gedrängte Darstellung (Forschungskonzepte, wie man musikalische Entwicklung sehen kann, musikalische Fähigkeiten) und fokussieren schließlich curriculare Fragen, indem sie die diversen Unterrichtsmodelle darlegen. Das Spektrum reicht u. a. von den Konstruktivistinnen und Interaktionisten über diverse Formen des Projektansatzes bis hin zur Arbeit der Waldorf-Schulen und nach Maria Montessori. Diese wenigen Hinweise mögen ausreichen, um die Vielfalt der wissenschaftlich erhärteten Befunde und daran oder an theoretische Überlegungen anknüpfende Diskussionen anzudeuten.

Musikalisches Lernen (Teil 3, herausgegeben von Hildegard Froehlich) wird in wünschenswerter Breite abgehandelt. Die klassischen Lerntheorien bilden die Basis der Theorien über das musikalische Üben, auch in ihren Forschungsaspekten. Im deutschsprachigen Schrifttum kenne ich keine so kompetente und konzentrierte Darstellung der klassischen Lerntheorien, differenziert nach behavioristischen, kognitiven und konstruktivistischen Konstrukten. Ergänzt werden sie durch spezifisch musikalische Theorien. Was die systematische Unterweisung betrifft, so werden die diversen Stadien des direkten Unterrichts minutiös erörtert. Die systematische Unterweisung und der Unterricht werden als nur ein Segment neben anderen wichtigen Bereichen gesehen. So wird

mit großer Aufmerksamkeit auch die Selbstregulierung des musikalischen Lernens unter die Lupe genommen (Gary E. McPherson & Barry J. Zimmerman). Der qualitative Sprung vom angeleiteten Üben zum selbstständigen, intrinsisch motivierten Üben wird sorgfältig analysiert. Er wird mithilfe einer sozial-kognitiven Perspektive erklärbar. Zweifellos ist der Einfluss der Motivation auf musikalische Leistungen tief greifend. Die Theorien zur Motivation sind äußerst vielfältig. Sie reichen von behavioristischen Konzepten über die Integration von Emotionen und Affekten bis hin zur intrinsischen Motivation und zum *Flow*. Auch spielen entwicklungspsychologische Faktoren eine wichtige Rolle (u. a. Keith Swanwick). Und eingeschränkte Lernkonzepte werden aufgebrochen durch die Einbeziehung der künstlerischen Kreativität einschließlich der bildenden Kunst, von Theater und Tanz (Maud Hickey) sowie der Computertechnologien (Peter R. Webster).

Der von Andreas Lehmann herausgegebene Teil 4 befasst sich mit musikalischer Kognition und Entwicklung. Er setzt an bei den neurobiologischen Grundlagen und den Konsequenzen, die sich daraus für das musikalische Lernen ergeben.

Transfereffekte werden kritisch erörtert. Auch wenn mit musikalischem Üben die Fähigkeiten zu raumzeitlichen Vorstellungen gesteigert werden, was bekanntlich unter der Bezeichnung des Mozarteffekts diskutiert worden ist, wird eine kausale Beziehung im Sinn von Ursache und Wirkung bestritten. Vor überzogenen Erwartungen wird hier ebenso gewarnt wie vor der unzulässigen Simplifizierung der Lateralität der Hirnfunktionen. In zwei Anwendungsfeldern werden jedoch besondere Chancen gesehen: bei Schädigungen am Gehirn und bei Tauben mit einem Chochlearimplantat. Dort können musikalische Stimuli, speziell Rhythmuspattern als Hirntrainer dienen, mit deren Hilfe Wahrnehmungs- und Ausdruckskompetenzen erarbeitet bzw. wiedergewonnen werden können (Wilfried Gruhn & Frances Rauscher).

Modelle zur Tonhöhenwahrnehmung, zu melodischen Erwartungen, zur Wahrnehmung von Klangfarben und Strukturen gehören ebenso zum Bereich der Kognitionen wie die Entwicklung musikalischer Fähigkeiten. Zur Begabungsthematik werden kurz die heute gängigen Methodiken vorgestellt und problematisiert, um dann die musikalische Entwicklung über die Lebensspanne in drei Abschnitten (0 bis 10, 10 bis 20 Jahre, Erwachsenenalter) im Detail darzustellen. Von der Lektüre ist beim Rezensenten haften geblieben, dass in der ersten Altersgruppe besondere Chancen in der *Open-earedness* liegen, dass für die Jugendlichen der Kontext zu den Massenmedien sowie die Genderdifferenzen herausgestellt werden und dass es bei den Erwachsenen angesichts der individuellen Differenzen keine „Normalbiografie“ geben kann (Heiner Gembris).

Ein komparativer Blick auf menschliche Begabungstheorien fällt wenig ergiebig aus. Dafür verspricht der Einbezug neuer Paradigmen in die Entwicklungsdiskussion neue Einsichten. So führen die Studien über Performanz und Kommunikation zu einer Revision bekannter Sichtweisen. Reinhard Kopiez referiert den gegenwärtigen Diskussionsstand der *Performance*-Forschung. Interpretationen orientieren sich an künstlerischen Entwürfen in Form von Aufführungsplänen, an Regeln über den Zusammenhang von Struktur und Ausdruck, von klanglichen Parametern und emotionalen Charakteren, an Konzepten einer individuellen oder universellen Aussage. Letztlich bleiben Zweifel an einer immer wieder geäußerten Universalität des Ausdrucks, weil jeder „mit eigenen Ohren“ hört, Musik auf der Basis kulturspezifischer Kenntnisse und Erfahrungen versteht. Kein Mensch versteht eine musikalische Botschaft wie ein anderer. Dass die Musik eine universale Sprache sei, erweist sich als Mythos.

Der Erwerb musikalischer Fertigkeiten und Expertise wird, wie Andreas Lehmann & Jane W. Davidson ausführen, im Kern gesteuert von mentalen Repräsentationen, die so-

wohl bei der künstlerischen Produktion als auch in Wahrnehmung und Reflexion wirksam sind. Hierfür entwerfen die Autoren ein „trianguläres Modell mentaler Repräsentation“, in das auch die *deliberate practice* der Expertiseforschung einbezogen wird. Erwerb und Entwicklung musikalischer Fertigkeiten, die sich letzten Endes über die gesamte Lebensspanne erstrecken, erfolgen im Wesentlichen verborgen vor der Beobachtung durch ein Publikum. Individuelle Differenzen sind das Resultat der jeweiligen Biografien. Wie man sieht, übernimmt nach diesem Ansatz das Üben (zielgerichtet, unter kompetenter Anleitung und Kontrolle, nicht unbedingt lustvoll) die zentrale Rolle für die Herausbildung der künstlerischen Leistungen; zur Erklärung sind genetische Konzepte wie das der Begabung verzichtbar.

Marie McCarthy ist Herausgeberin des fünften Teils, der sich sozialen und kulturellen Kontexten widmet. Diese Begrifflichkeit klingt ein wenig farblos, enthält jedoch eine hochaktuelle, um nicht zu sagen brisante Diskussion über soziologische Fragen (ein sehr gelungener, lesenswerter Überblick von Renate Müller!), Sozialpsychologie (Adrian C. North, David J. Hargreaves u. a.) über die soziale Konstruktion der Lehrerridentität, über das wichtige, bislang eher vernachlässigte *Gender*-Thema, über den Einfluss der Multikultur auf die musikerzieherischen Curricula (Barbara Reeder Lundquist), über die Berücksichtigung der Ethnomusikologie und nicht zuletzt über *Community Music*, die in naher Zukunft auch unter den deutschen Verhältnissen große Relevanz bekommen dürfte.

Im sechsten Teil (Herausgeberinnen sind Liz Wing & Janet R. Barrett) geht es um die Lehrerbildung, die natürlich in den angelsächsischen Ländern besonderen Bedingungen unterliegt, die so kaum auf deutsche Verhältnisse übertragbar sind.

Teil sieben (Herausgeber ist David Myers) sucht neue Erkenntnisse aus den Verbindungen, die sich insbesondere zu den visuellen Künsten, aber auch zu Theater, Tanz und anderen Darstellungsformen schlagen lassen.

Teil acht (herausgegeben von John W. Flohr) widmet sich Fragen der Gesundheit von ausübenden Musikern und liefert hierzu auch die von den Neurowissenschaften untersuchten Grundlagenkenntnisse.

Allgemeine erzieherische Wirkungen des Musikunterrichts sind Gegenstand des neunten Teils (Editor: Michael L. Mark). Daraus lässt sich ein gewichtiges Plädoyer für die Existenzberechtigung künstlerischer Studien gewinnen.

Der abschließende zehnte Teil befasst sich mit Forschungsfragen. Dieses von Jack J. Heller & Nicholas DeCarbo herausgegebene Kapitel bildet implizit die Basis für das ganze Handbuch, jedoch werden hier auf aktuellem Stand die Essentials für empirische Forschungen in der Musikpädagogik dargelegt, die in jedem Forschungsdesign, bei dessen kritischer Betrachtung und der Bewertung beachtet werden müssen. Nur so lassen sich Mindeststandards gewährleisten und die Qualität der Forschung absichern. Den Schlusspunkt setzen David J. Flinders & Carol P. Richardson, indem sie die Notwendigkeit einer methodisch sorgfältig gehandhabten qualitativen Forschung in der Musikpädagogik betonen. Die kritischen Aspekte gewinnen die Autoren aus einem Rückblick auf die Forschungsszenarien der 1970er, 1980er und 1990er Jahre mit den jeweils gemachten Fortschritten und den verbleibenden Dilemmata. Im Einzelnen setzen sie sich für die folgenden Methoden ein: Fallstudien, verbale Protokollierung des „lauten Denkens“ und ethnografische Studien, also Beobachtungen im originalen „Feld“.

Es bleibt anzumerken, dass das gewichtige Buch am Ende ein ausführliches, immerhin 45 Druckseiten starkes Register enthält, über das interessierende Themen, Sachverhalte, Diskussionszusammenhänge, Konzepte usw., auch Personen gut erschließbar sind.

Günter Kleinen

Marcel Dobberstein: Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik. (Reihe Historische Anthropologie, Bd. 31). Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2000, 487 S.

Der Klappentext zum vorliegenden Buch verheißt eine grundlegende Neuorientierung in der Betrachtung musikalischer Phänomene: Einerseits ermögliche eine anthropologische Perspektive das Erkennen der elementaren Motivationen des Menschen in Hinblick auf musikalisch-künstlerische Tätigkeit, andererseits werde die Biologie des Menschen als Möglichkeitsrahmen musikkultureller Entwicklungen deutlich. Der erste Teil des in zwei Hauptteile gegliederten Buches verspricht „Bausteine zu einer Anthropologie der Musik“ zu liefern. Dieses Ziel wird in zwei Unterkapiteln „Zu einigen Grundbegriffen, Positionen und definitorischen Möglichkeiten“ bzw. „Disziplinen und Methoden“ in Angriff genommen.

Das erste Unterkapitel beginnt mit definitorischen Erörterungen zu den Begriffen „Mensch“ und „Musik“. Anthropologische und wissenschaftstheoretische Erwägungen folgen: Der Autor kritisiert, dass dem Menschen als konstitutivem Faktor bei musiktheoretischen Überlegungen oft zu wenig Beachtung geschenkt wird. Semantik und Funktionalität von Musik sind gewöhnlich in Riten und Lebenspraxis eng miteinander verknüpft. Struktur und Wandel bedingen sich gegenseitig: Strukturmodifikationen erfordern Disharmonie, Provokation bzw. anhaltende dosierte Verletzung. Der Verfasser weist berechtigterweise auf die Gefahr hin, als Soziologe, Psychologe oder Ethnologe emische Daten vor dem Hintergrund des eigenen Kulturkontextes unangemessen zu interpretieren. Nicht zuletzt bedeuten Beobachten und Messen immer Eingriffe in das Beobachtete bzw. Gemessene, denn Perspektiven, Fragestellungen und Methoden einer Wissenschaft haben Einfluss auf Beurteilungen und Schlussfolgerungen. Vergleiche ermöglichen nicht nur das Entdecken von Differenzen oder Ähnlichkeiten zwischen Fremdkulturen, sondern auch die tiefere Reflexion des Eigenen über die Kenntnissnahme des Fremden. Übereinstimmungen können auf Elementaria sozialer Regulierung oder psychologisch-anthropologische Grundlagen hinweisen (funktionale bzw. strukturelle Universalität). Jedoch ist interkulturelle Wesensverwandtschaft oder -identität häufig in frühkulturellem Austausch begründet und nicht anthropologischen Gegebenheiten. Die limitierten Aufmerksamkeitsstrukturen des Menschen führten in jeder Kultur zu Selektionen: So verdeutlicht die traditionelle Notenschrift mit ihrer Fixierung von Tonhöhe und -dauer im gegliederten Zeitverlauf die Priorität der Tonhöhe im abendländischen Denken, während in naturnahen Kulturkreisen Klangfarbe das wichtigste Gestaltungsmittel ist. Die Akzeptanz einer innovativen Variante z. B. im Instrumentenbau oder im formalen Aufbau wird gewöhnlich gefolgt von ästhetischen Urteilen: „Mit der musikalischen Betätigung verbindet sich von Anbeginn ein Bemühen um ästhetischen Mehrwert“ (S. 80). Der Autor benennt mögliche interethnische Anzeichen für eine Metaästhetik. Zusätzlich legt er dar, warum das Ästhetische in der abendländischen Kultur häufig zugunsten des Logisch-Folgerichtigen um die Erlebnisdimension verkürzt wird, man sich Musik also vornehmlich als Betrachter nähert und dies vor allem in ihrer veräußerlichten Gestalt als Notentext. Fundamentalschichten musikalischer Kultur sind seines Erachtens 1. biologische Gegebenheiten (Wahrnehmungsorganisation), 2. kulturprägende basale Wirklichkeitsdeutungen (Ergebnisse von allgemeinen Lernprozessen innerhalb der Enkulturation) und 3. zeitstilistische Ideen und Materialeselektionen (deren analytischer Nachvollzug setzt spezielle musikalische Bildung und intensive Werkstudien voraus). Die Verbindung zwischen musikalischem und leiblichen Ausdruck ist ebenso universell wie ursprünglich: In „physiologischer Korrelation“ lösen spezifische

Rhythmen und Melodiebewegungen Bewegungsimpulse und -vorstellungen aus, nur wurde im Abendland im Zuge der Aufklärung der Leib zum Musikalisch-Äußeren, weshalb der unwillkürliche Zusammenhang verborgen oder durch Stilisierung diszipliniert wurde.

Im zweiten Unterkapitel stellt der Autor die wissenschaftlichen Disziplinen Anthropologie und Ethnologie vor, die insbesondere im angloamerikanischen Raum vielfach keine genaue Abgrenzung erfahren. Während ethnografische ähnlich wie historiografische Analysen zumeist das Singuläre in seiner Einzigartigkeit unter Abwandlung kontextueller Bezüge offenbaren, erfordert die Anthropologie den Blick über die Epochen hinweg und die Berücksichtigung des Wandels in der Geschichte als Prozess. Aufgabe einer historischen Anthropologie der Musik ist der historische Vergleich von Ähnlichkeit, wobei Wiederholungen, Entwicklungstendenzen sowie Sonderfällen besondere Beachtung geschenkt wird. Ähnlich wie in der Musiksoziologie ist neben explizitem musikalischem Material als Ergebnis ausdrücklicher sozialer Verständigung auch implizitem Material nachzuspüren, also mehr oder weniger individuell geprägtes Vorgestaltliches, das durch wiederholten Gebrauch in das konventionalisierte und sprachlich zu bezeichnende explizite Material überführt werden kann. Ethnologie legt dagegen den Schwerpunkt auf den Gebrauch und die Funktion von Musik sowie die Darstellung volkscultureller Fakten mit Schwerpunkt auf der traditionellen Musik außereuropäischer Völker, jedoch kaum auf die Herausarbeitung interkultureller Beziehungen. Die sog. Vergleichende Musikwissenschaft steht allerdings durch ihren auf einem methodischen Prinzip gründenden Namen der Anthropologie nahe und beschäftigt sich sowohl mit europäischen als auch außereuropäischen Kulturen. Sie untersucht die biologischen Wurzeln des Musikerlebens, die Zweckmäßigkeit der Musik in dieser Hinsicht, musikalische Konstanten, archetypische Melodiefloskeln des originären Zusammenhangs von Musik und Emotionalität sowie Musik, Bewegung und Tanz. Zum Vergleich verschiedener Ethnien tritt die Parallelbetrachtung von Onto- und Phylogenese. Die Grenzen und Möglichkeiten der auditiven Wahrnehmung, welche die Grenzen und Möglichkeiten von Musik bedingen, und in diesem Zusammenhang musikalische Elementarphänomene, die weniger zwingende Normen als bestimmte Akzente musikalischen Hörens nahe legen, sind zentrale Forschungsgegenstände einer Anthropologie der Musik.

Der zweite Hauptteil zeichnet in vier Unterkapiteln die Entwicklung musikalischen Denkens und Empfindens bezogen auf Wahrnehmungsstrukturen und Musikgeschichte nach. Die Wurzeln des Musikalischen (z. B. prägnante Klanggestalten der Gefühls- und Empfindungslaute sowie Appellsignale) sieht der Verfasser in den durch Umwelterfahrungen belebten subhumanen Existenzbedingungen begründet. Erst in einer zweiten Phase werden musikalische Äußerungen von einer Intention bewegt und auch um ihrer selbst getan, wobei Sprache als Inspiration und Außenhalt dient. Die dritte Phase schließlich beinhaltet die zielgerichtete Klanggestaltung, wodurch Wirklichkeit angeeignet und widergespiegelt werden kann. Evolutionären Nutzen hat Musik vor allem durch die Stiftung des Gemeinsamen bei Reduktion der Gewaltbereitschaft. Der Autor betrachtet es als antriebsfördernde Rückkoppelung, dass beim Hervorbringen eines Klangs das Erleben emotional eingefärbt wird und dies sowohl durch das Resultat als auch das Tun selbst. Zu dieser intrinsischen Motivation tritt eine extrinsische durch das soziale Feld, welches zur Nachahmung animiert und zur Herausbildung eines Spezialistentums führt.

Im ersten Unterkapitel legt der Verfasser dar, inwiefern die Beschaffenheit der Sinnesorgane dafür verantwortlich ist, wie der Mensch wahrnimmt: „Aus einer anderen Anatomie resultierte ein anderes Hörfeld; aus diesem eine andere Musik. Das Spektrum wahrnehmbarer Frequenzen und Lautstärken wäre von der Modifikation betroffen“

(S. 241). Beispielsweise ist die Bevorzugung der Mittellagen physiologisch bedingt, denn nur hier ist eine Intervallbeurteilung verlässlich möglich. Auch die kulturübergreifend und schon in der Frühzeit favorisierte Verwendung der großen Sekunde als melodischer Grundbaustein hat physiologische Ursachen, und die Benutzung des Halbtons als überhaupt kleinste Schrittgröße steht in Beziehung zur Unterscheidungsfähigkeit von Tonhöhen. Der Ursprung des Hörsinns als Spezialisierung älterer haptischer Reize erklärt das physische Ergriffenwerden, den Eindruck von Nähe und die erhabenen Empfindungen, die Musik hervorzurufen vermag. Der Notwendigkeit, dass Struktur im Akustischen vermehrt über Konvention oder Wiederholung verdichtet werden muss, steht die Tendenz zur Vermeidung von Redundanz zur Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses nach Neuheit konträr entgegen. Allgemeine Spezifika der Sinne und psychoakustische Fakta erschaffen einen phänomenalen Klangraum mit Empfindungsqualitäten wie Tonhöhe und Lautstärke sowie daraus abgeleitet Volumen und Dichte. Während Zwei- oder Mehrklangqualitäten nicht unwesentlich Resultat kultureller Habituation sind, scheint die Oktaväquivalenz biologisch fundiert zu sein, worauf Säuglingsforschung und Tierexperimente hinweisen. Zwar muss auch sie erlernt werden, eine Disponiertheit ist jedoch vermutlich schon durch die uranthropologische Differenz der Stimmhöhenlage der Geschlechter um eine Oktave angelegt und findet eine Widerspiegelung in der Tatsache, dass die Oktave in einigen Kulturen ein wichtiges Zäsurintervall für die Einrichtung von Tonleitern und Skalen ist. Gegenüber der Intervallcharakteristik sind klangfarbliche Charakteristika ursprünglicher und korrespondieren intermodal mit dem Erscheinungsbild der Instrumente und unterschiedlichen Empfindungsqualitäten. Ebenfalls ursprünglich und in der westlichen Musikkultur der Melodie untergeordnet ist die musikalische Zeitgestaltung, wobei Zweier- und Dreier-Rhythmen interkulturell als Grundrhythmen dominieren, was mit unwillkürlichen Gruppierungsmechanismen sowohl bei Musizierenden als auch bei Hörenden zusammenhängen mag. Leibliche Bewegungstypen sind vielfach der Grund für typische Betonungen, andere Einschränkungen wie beispielsweise der Bezug auf einfachste Metren ergeben sich aus musiksoziologischen Erwägungen oder durch Bindung des Rhythmischen an Sprache.

Der Autor konstatiert einen Prozess zunehmender Rationalisierung der kompositorischen Gestaltungsweise auf hochkomplexem Niveau mit der strengen Polyphonie als letzter Manifestation. Voraussetzungen für solch eine Entwicklung sind die Verschiebung der Aufnahmegrenzen für hochkomplexe Musik über Lernprozeduren mit dem Resultat der Expertenbildung sowie die Steigerung der Aufnahme- und Bearbeitungskapazität über Superzeichenbildung. Sinn und Zweck von Gestaltoptimierung ist Redundanzaufbau, denn Redundanz schafft Sicherheit, verringert die Gefahr der Fehldeutung, macht Dinge handhabbar und den Organismus funktionstüchtig. Der Verfasser erläutert in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Gestaltgesetze: Beispielsweise bedeutet jede Auflösung von Spannung melodischer, harmonischer, rhythmischer oder struktureller Natur eine Schließung und somit eine Aufrechterhaltung des Gesetzes der Geschlossenheit. Kognitive Ökonomie ist die Triebkraft für Gestaltergänzungen und -modifikationen, wobei unter Einbezug von im Langzeitgedächtnis abgespeicherten Erfahrungen Prägnanz- und Typisierungstendenzen wirksam werden. Wiederholungen von Melodiefloskeln sind typisch sowohl für Frühphasen musikalischer Individualentwicklung als auch für die Musik von Naturvölkern, ebenfalls eine gewisse Enge des Bewusstseins. In musikalischen Hochkulturen werden dagegen die zeitlichen Grenzen des Bewusstseinfeldes relativiert: Aktuelles wird mit zuvor Erklungenem verglichen und Fortsetzungen antizipiert, wodurch ein Erlebniskontext geschaffen wird und ein Kontinuitätsgefühl entsteht. Insbesondere Notenschrift dehnt den Zeithorizont über den Gegenwartsmoment hinaus, gestattet die Erhöhung der Komplexität und entlastet das

Gedächtnis. Zwar macht die Auswertung des Tonsignals im Zuge einer Zeitreihenanalyse im Innenohr ein zunächst unbewusstes Aufnehmen der Obertonstruktur vorstellbar und legt damit eine entsprechende Disposition hinsichtlich der Einrichtung von Konsonanzen nahe, jedoch erscheint der Primat der Konsonanzen vor dem Hintergrund ursprünglicher Engmelodik als fraglich. Allerdings lässt sich die Anzahl der Haupt-Tonleiterstufen in den meisten Kulturen (zumeist 5–7) auf die Kapazität der Informationsverarbeitung zurückführen.

Das zweite Unterkapitel ist der Herausbildung von musikalischen Ordnungssystemen gewidmet. Der Autor zeigt auf, dass sowohl in der Ontogenese als auch der Phylogenese der Musik die Priorität gegenüber der Sprache zukommt. Gemeinsamer Wesenszug von künstlerischem Schöpfungstum und Spiel ist die Autotelie. Der Mensch findet Regelmäßigkeit, Symmetrie und Rhythmus als Grundcharakteristika ästhetischer Aktivität in und an sich selbst, was die Anthropozentrik des Schöpfungstums erklärt. Hinzu tritt eine Neigung, die Umwelt mimetisch zu anthropomorphisieren. Symbolisierung und Abstraktion bedingen einander und sind schon in der Urkunst durchgängig anzutreffen. Kunst beinhaltet außerdem immer Distanzierung, Interpretation und Sich-Bilder-Machen, also Konstruktion von Wirklichkeit. Da Klangfarbe gleich Dynamik in einer Naturwelt biologisch signifikant ist, ist das Klangfarbenunterscheidungsvermögen bei den Naturvölkern in hohem Maße ausgeprägt. Klangfarbe ist jedoch nicht „systemfähig“, weshalb Hochkulturen Töne mit fixierten Lokalstellen bevorzugen, welche die Bildung von Tonsystemen erlauben. Erst der Einbezug von Instrumenten ermöglicht exakte Fixierungen von Tonhöhen und deren Systematisierung. Der Verfasser weist darauf hin, dass die Zusammensetzung einer musikalischen Leiter aus Halb- und Ganztönen offenbar ein psychisches Optimum darstellt; gleichstufige Skalen sind äußerst selten anzutreffen. Insbesondere gemeinsames Musizieren erfordert Fixierungen von Tonhöhen und Tonhöhenregionen im Frequenzspektrum. Die unerlässliche Fortschreibung solch allgemeiner Bezugspunkte kann nur durch Wissensvermittlung an folgende Generationen sichergestellt werden. Ferner lassen sich Optimierungsvorgänge zur wechselseitigen Anpassung von Instrumenten und Tonsystemen aufzeigen: „[...] alle Regelwerke und Ausdruckssysteme innerhalb einer Kultur gestalteten sich in ihren Möglichkeiten und gemäß eines äußeren Selektionsdruckes derart um, daß sie der Konkurrenz bestehen: durch Distanzierung, Vermehrung der Autonomie, Flexibilität und Lernfähigkeit“ (S. 352). Nach Meinung des Autors sind für die Durchsetzung der struktur-formalistischen Analyse von „Werken“ in unsinnlicher Objektivierung ebenfalls Tonsysteme verantwortlich zu machen, denn sie bilden eine Abstraktion von Bewegung, ein Ruhigstellen auf einer praxisstabilisierenden, doch aus ihr nur durchscheinenden Ordnung. Mit dem Bemühen um die Präzisierung der Intervalle ging einher der Wille nach einer wissenschaftlichen Fundierung, wobei häufig auf „geheiligte“ Zahlen oder Naturtheorien zurückgegriffen wurde. Jede Modifikation der Kompositionspraxis machte Änderungen in der Intervallbewertung erforderlich, was häufig mit zuvor aufgestellten Theorien nicht mehr vereinbar war (z. B. die Erhebung der Terz zur Konsonanz nicht mit der pythagoreischen Lehre).

Im dritten Unterkapitel geht es um die Ausbildung des abendländischen Musikbewusstseins mit der hoch entwickelten Mehrstimmigkeit als kennzeichnendem Charakteristikum. Primäre Merkmale abendländischer Musik sind Rationalität und Individualität, deren Konsequenzen Leib- und Weltvergessenheit sind: „Sobald die Tonhöhe organisiert ist und melodische Gestalten bewusst nach Ordnungsschemata geformt werden, wird der Beifügung von weiteren melodischen Elementen Disziplin auferlegt“ (S. 374). Ein einheitsstiftender und festigender Faktor ist das Bemühen, das, was die Praxis eint, in Rückbetrachtung zusammenzufassen und schriftlich niederzulegen. Zugleich

ermöglicht diese Veranschaulichung ein noch höheres Komplexitätsniveau. Während die Neumen noch von einem Denken in Motivgruppen und Bewegungsfiguren zeugen, bahnt die Mensuralnotation mit ihrer Elementarisierung des nun mit Notennamen belegten Einzeltons als invariante Einheit den Weg zu einem abstrakten Niveau und bildet somit die Voraussetzung für eine autonome Tonkunst und den Aufstieg des schöpferischen Subjekts. Anders als bei den Naturvölkern, deren Oralität jetztorientiert ist und kaum visuelle Außenhalte benötigt, sorgt im Abendland der Sozialisationsdruck für eine relativ frühe kanalspezifische Kodierung: An die Stelle synästhetischer Beziehungen treten modalspezifische und insbesondere medialer Austausch. Während einige musikalische Gestaltungsparameter auf Grund der Nichterfassung durch Schriftlichkeit degenerieren, gewinnen andere dank ihrer visuellen Darstellbarkeit an Bedeutung. Soziale Phänomene wie die Notenschrift erfordern eine umfassende Übereinkunft, denn durch die Literalität soll eine Überlieferung in die Zukunft ermöglicht werden. Klöster sorgen als zentrale Institutionen mit Autorität für die Kontinuität der Tradition durch die Herausbildung, Durchsetzung und Vereinheitlichung der Schriftlichkeit. Die Setzung von Fixpunkten im Tonhöhenraum durch die Einführung der Linierung vermag das Gesamtsystem zu sichern; zur veranschaulichenden, raumanalogen Darstellung der Tonhöhe tritt die symbolische Darstellung der Tondauern. Das Bewusstsein für den musikalischen Raum sowie das sensible Ineinanderspielen der Parameter wird ergänzt durch ein zunehmendes Bewusstsein für den musikalischen Zeitverlauf, was eine Verfeinerung der rhythmischen Anlage gestattet. Ab dem 17. Jahrhundert fügt man den Horizontallinien die Vertikallinien der Taktgliederung als makrorhythmisches Ordnungsmaß hinzu. Auch wenn die abendländische Notation weit von der akustischen Wirklichkeit entfernt ist (bspw. werden Vortrags- und Interpretationsweisen nicht fixiert, und tatsächliche Größenverhältnisse von Intervallen und die Oktavgliederung des Tonraums sind nicht klar erkennbar), so gestattet doch erst die Verbindlichkeit schriftlicher Kommunikation, Personen als Urheber von Gedanken festzuschreiben. Gemäß der in der Klassik vorherrschenden Maxime der Fasslichkeit erfolgen Standardisierungen hin auf die zuvor in der Volksmusik längst gebräuchlichen Dur-Moll-Tonalität, eine Sanglichkeit der Melodik und die Gliederung des Zeitrahmens in einer achttaktigen Periode. Erst mit dem bürgerlichen Individualismus obsiegt in der Musik der Drang nach ungebundener Gestaltung über die Prozesse der Innenabsicherung des Bestehenden.

Das vierte Unterkapitel schließlich ist dem Aufbau eines interkulturellen Bewusstseins im 20. Jahrhundert gewidmet, an dessen Beginn ein tiefgreifender geistesgeschichtlicher Wandel steht. Interessanterweise geht die Einsicht in die Relativität des Eigenen und das vorbehaltlose Anerkennen des Anderen in seinem Anderssein einher mit dem Niedergang der Zentralperspektive und der harmonisch-tonalen Ordnung. Hinzu tritt die zunehmende Globalisierung, die ebenfalls Zeit und Raum aufhebt mit ihrer weltumspannenden Distribution von Musik mit harmonisch-funktionaler Tonalität. Während der Einbezug von Geräuschen und mathematischen Algorithmen Musik transkulturell macht, kann Komposition durch Aufnahme ethnischer Praktiken dagegen kulturumgestaltend, -neuschaffend oder -bildend wirken. In den drei Phasen der Übernahme fremdkultureller Einflüsse folgen auf die Bewunderung des Fremden und die Selbstaufgabe die Imitation der Verhaltensmuster sowie die Reaktivierung von Gewohnheiten des alten Lebensstils. Das Resultat ist letztlich ein Gemisch aus eigen- und fremdkulturellen Merkmalen. Weniger ihre vermeintlich außerordentliche Vereinbarkeit mit der anthropologischen Struktur als vielmehr politischer und ökonomischer Druck sowie mediale Beeinflussung sorgten für die schnelle und kulturübergreifende Aufnahme, Übernahme oder Integration der abendländischen Ordnung. Kognitive Universalien können eine Brücke zwischen den Kulturen bilden, wobei die Plastizität des Geistes bereits auf neu-

roanatomischer Ebene zur Erklärung von Akkulturationsprozessen herangezogen werden kann. Insbesondere erleichtern universalistische Züge (z. B. Tonstufengradigungen) zwischen den Hochkulturen ein interkulturelles Verstehen. Die systemimmanente Rationalität der Musik anderer Hochkulturen begünstigt nach Meinung des Autors eine größere Vertrautheit als bei Musik der Naturvölker oder volksmusikalischen Gesängen auch geografischer Nähe. Die Prägnanz, Widerspruchslosigkeit und Einfachheit hochkultureller Tonsysteme ist das Resultat ungezählter Abstraktionsleistungen zur Verbesserung der Praktikabilität, Überzeugungskraft und Tradierbarkeit. Mathematische Erwägungen, Homogenisierungen und Rationalisierungen wurden erst im Nachhinein an hochkulturelle Tonordnungen herangetragen, denn für die musikalische Frühzeit war das Hörerlebnis der entscheidende Faktor. Mit dieser Erkenntnis lassen sich auch diverse Widersprüche wie beispielsweise das temperierte System als „Verletzung“ physikalischer Ordnung erklären: „Das Ideal einfachster Zahlenbeziehungen und vollkommener Gesetzmäßigkeit ist von der tatsächlichen musikalischen Wirklichkeit entfernt“ (S. 436).

Dobbersteins Verdienst ist es sicherlich, einen Großteil der älteren deutschsprachigen Literatur zur Tonpsychologie, Musikpsychologie und -ästhetik aufgearbeitet zu haben; damit einher geht jedoch leider eine nahezu völlige Ignorierung neuerer anglo-amerikanischer Quellen. Insgesamt erschweren unnötig komplizierte Sätze dem gewillten Leser die Kontaktaufnahme mit dem vorliegenden Buch; zu sehr gefällt sich der Autor in eitel-hochgestochenen, z. T. auch ungelungenen Satzkonstruktionen. Allenthalben hagelt es unerklärt bleibende Fremdwörter. Zwar werden viele Beispiele im Text angeführt, jedoch wäre zusätzlich oft eine Visualisierung wünschenswert gewesen. Man vergleiche mit dem vorliegenden Werk nur Wolfgang Suppans viel zugänglicheres Buch *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik* (Mainz 1984), das bemerkenswerter und unerklärter Weise weder im Text noch im Literaturverzeichnis von *Mensch und Musik* Erwähnung findet. Inhaltliche Wiederholungen dehnen den Text unnötig in die Länge. Marcel Dobberstein versucht häufig einen Rundumschlag, indem er zahlreiche Wissensgebiete einbezieht, wobei er viele Aspekte in seiner verquastenen Sprache nur anreißt und damit im Oberflächlichen verbleibt. Vielleicht wäre eine deutliche Eingrenzung des Themenbereichs und der zu Rate gezogenen Wissensgebiete ratsam gewesen.

Claudia Bullerjahn

Ingrid Maria Hanken, Siw Graabræk Nielsen & Monika Nerland (Eds.): Research in and for Higher Education. Festschrift for Harald Jørgensen. Norges Musikhøgskole: NMH-publikasjoner 2002, 219 S.

Harald Jørgensen ist spätestens durch einen gemeinsam mit Andreas Lehmann verfassten Band „Does practice make perfect?“ außerhalb seiner norwegischen Heimat bekannt geworden. Seiner Tätigkeit als Musikpädagoge und -forscher ist die vorliegende Festschrift gewidmet.

In ihrer Einleitung stellen die Herausgeber die mit der Person und Persönlichkeit Jørgensens verbundenen Verdienste um die norwegische Musikhochschulforschung heraus. Seine Arbeit liefert ein hervorragendes Beispiel für die wechselseitig sich befruchtenden Einflüsse von Forschung und curricularer Entwicklung im Dienste der Qualitätssicherung in der Professionalisierung von Studiengängen in musikalisch-künstlerischen, vor allem aber pädagogischen Fächern. Es besteht kein Zweifel daran, dass die Schulmusik und die Ausbildung der „Multiplikatoren“ musikalischer Bildung an der gesellschaftlichen Basis den eigentlichen Gegenstand der Interessen des Jubilars darstellen,

der, wie viele andere Musikpädagogen seiner Generation auch etwa in Deutschland, seine Laufbahn mit historischen Untersuchungen begonnen hat.

Alf Gabriellssons eröffnender Beitrag über die Verknüpfungen zwischen Musikpsychologie und Musikpädagogik reflektieren verständlicherweise hauptsächlich sein eigenes, primäres Forschungsgebiet, nämlich die Musikrezeption. In der Tat ist ihm beizupflichten, dass musikalische Erfahrung als wissenschaftlicher Gegenstand in der musikpädagogischen Ausbildung nicht den gebührenden Stellenwert besitzt. Dies gibt Anlass zur Würdigung eines Werkes des Jubilars zu diesem Thema aus dem Jahr 1988, verfasst in seiner Muttersprache.

Sue Hallam ist eine führende Expertin auf dem Gebiet der musikalischen Übungsforschung. Ihre Forschungsübersicht über Aspekte der Aufführungsangst enthält kurze Abschnitte über Phänomen, theoretische Erklärungen und Behandlungsmethoden, welche die Spanne der bislang akkumulierten Literatur zum Thema kenntlich werden lassen. Im Unterschied zu anderen Autoren des Bandes berücksichtigt Hallam keinerlei nicht-angelsächsische Forschungen zu ihrem Thema, das etwa im deutschsprachigen Raum recht ausführlich und mit wachsender medizinisch-therapeutischer Expertise behandelt wird.

Der thematische Wechsel zur Musikpädagogik um 1917, sicherlich als Referenz an die „historischen Wurzeln“ des Jubilars gedacht und thematisiert in einem Aufsatz von Thorolf Krüger, könnte kaum größer ausfallen. Gleichwohl gelingt Krüger hier der Nachweis, wie die aufkommende Medialisierung durch neue Reproduktionstechniken die musikpädagogische Diskussion beeinflusst. Mit der technischen Revolution waren auch Hoffnungen auf eine baldige Erklärung des Problems der musikalischen Begabung verknüpft worden – eine Entwicklung, die in Carl Seashores Idee einer objektiven Musikästhetik recht bald ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte.

Wie hängen Anstrengung, Genuss und Relevanz des täglichen Übens in seinen unterschiedlichen Facetten zusammen, und sind diese Zusammenhänge mit anderen Alltagstätigkeiten vergleichbar? Andreas Lehmann geht dieser Frage in einer Replikationsstudie anhand einer Stichprobe von Musikpädagogikstudent(inn)en nach. Die vermuteten negativen Korrelationen zwischen Anstrengung und Genuss sowie positive Korrelationen zwischen Anstrengung und Relevanz werden aufgezeigt. Allerdings scheint letzterer Zusammenhang spezifisch für das Üben am Instrument, weniger für alltägliche Verrichtungen zu sein. Dafür kommen verschiedene Erklärungen in Betracht, so etwa die Auswahl der hier berücksichtigten Alltagsaktivitäten.

Dass Musikstudenten den größten Teil ihres Übepensums unter Ausschluss der Öffentlichkeit ableisten, bedeutet im Umkehrschluss ein hohes Maß an Selbstbestimmung und -regulation beim Üben auf Musikinstrumenten. Siw Graabræk Nielsen entfaltet zunächst einen theoretischen Hintergrund zum Konstrukt des selbstregulierten Lernens, bevor sie je eine qualitative und eine quantitative empirische Studie mitteilt. Die Studien weisen unterschiedliche methodische Defizite auf. Zum einen wirkt die Beschränkung auf zwei Fallbeispiele in Studie I, zwei Organisten, nicht hinreichend, um ein möglichst geschlossenes Modell selbstregulierten Lernens mit möglichst differenzierten Facetten abbilden zu können. Studie II enthält keinerlei Hypothesen über die hierin angestrebten Vergleiche zwischen Gruppen von Instrumentalisten bezüglich ihrer Verwendung metakognitiver Strategien. Somit fallen die nicht-signifikanten Ergebnisse, per se ein keinerlei zu kritisierender Tatbestand, in einen luftleeren Raum und erlauben der Autorin allenfalls triviale Folgerungen. Die Neigung zu recht abstrakten Formulierungen macht die Lektüre dieses Beitrags mühevoll.

Der Beitrag von Einar Rusten zeichnet Vexierbilder musikpädagogischer Philosophie, sofern ein solcher Gegenstand zu qualifizieren ist. Im Zentrum der Studie steht eine Fall-

studie in Form eines auf mehrere Sitzungen und Telefonate ausgedehnten Interviews. Darstellung und Konzeption erinnern an jüngste Studien von Tia de Nora und knüpfen an die Identitätsdebatten bei David Hargreaves sowie Renate Müller und ihren jeweiligen Mitarbeitern an. Rusten begründet seine Interpretation interessanterweise auf dem historisch-philosophischen Begriff „Bildung“.

Evan Ruud knüpft in seinem Essay an die im Eröffnungsbeitrag von Alf Gabrielsson aufgeworfene Diskussion an. Ist Musik ein kulturelles Immunogen? Verglichen mit erhitzen Debatten, die besonders hier zu Lande besonders um Dekonstruktion musikalischer Wirkungen sich bemühen, zeichnet Ruud ein erfrischend positives Bild. Im allerletzten Absatz wird deutlich, dass die Positive Psychologie, ein junger Forschungszweig der Emotionspsychologie, zu mehr Wertschätzung starker emotionaler Erfahrungen von Musik gerade in der Musikpädagogik beitragen könnte. Dieses berechtigte Anliegen darf jedoch nicht kaschieren, dass selbst der Umgang mit positiven bis hin zu ekstatischen Erfahrungen gerade im Musikunterricht recht schwer fällt. Hier zeigt sich ein Dilemma, dass Musik als emotionales Medium durchaus verstanden wird, doch entscheidet letztlich das kulturelle Umfeld jenseits des Individuums wesentlich über Umgang mit und Erleben von Emotionen.

Die im vorigen Beitrag angesprochene Problematik der Nützlichkeit von Musik kennzeichnet nach Ansicht von Øivind Varkøy die norwegische Curriculumsdiskussion über die Ziele musikalischer Bildung. Die Diskussion ist ohne weiteres auf viele (westliche?) Gesellschaften übertragbar. Denn Musik und Musikhören dürfen sich einerseits nicht in der Mehrung des aus ökonomischem Kalkül geforderten Humankapitals allein legitimieren, andererseits müssen sie tatsächlich einen Beitrag dazu leisten, dass Individuen ihren Platz in der Gesellschaft finden. Der Autor geht sehr sorgsam in Abwägung vereinfachter Szenarien den komplizierten Wechselwirkungen nach, die dialektischen Prinzipien unterworfen zu sein scheinen. Die Kürze des Beitrags täuscht über die profunde Bedeutung der philosophischen Frage des Musikcurriculums nicht hinweg.

Folgerichtig, wenngleich im Vorhinein sicherlich nicht in solcher Weise planbar, spinnen die nachfolgenden Beiträge die ausgelegten Fäden der Curriculumsdiskussion in verschiedene Richtungen weiter. Geir Johansen hinterfragt kritisch die Ursachen und Folgen curricularer Veränderungen, die oft genug über die Köpfe der Lehrkräfte an der Basis hinweg implementiert werden und zu nicht kalkulierbaren Verwerfungen sowie Reibungsverlusten führen können. Letztlich halten sich Herausforderungen und Chancen durch Veränderung jedoch immer wieder die Waage, wenngleich mit dem Zitat am Ende der Abhandlung: „Schulen zu verändern ist wie die Verlegung eines Friedhofs“ ein nicht eben optimistischer Ausblick angeboten wird. Hildegard Froehlich befasst sich in ihrem Essay mit der Lehrerausbildung an Hochschulen, gemeint sind hier diejenigen Musiklehrer, die hier zu Lande als Musikschullehrer und Schulmusiker (Musiklehrer für allgemein bildende Schulen) unterschieden werden. Da in Skandinavien recht ähnliche Modelle vorzuherrschen scheinen, dürften die Überlegungen auch hier zu Lande von Interesse sein. Froehlich zeichnet ein Bild der Institutionalisierung von kultureller Praxis, in dem eine positive Seite in Form gesellschaftlicher Anerkennung sowie Versorgung der Institutionen mit notwendigen Ressourcen und eine negative Seite in Form drohender Verkrustung in den Ausbildungsstrukturen ausgerechnet durch ihre Akademisierung einander gegenüber stehen. Letztere könnte zu einer Ausweitung des Grabens zwischen Hochschulausbildung und Anforderungen im Musiklehrerberuf beitragen. Als Gegenmittel sollte beispielsweise über den Sinn und die tiefere Bedeutung des Übens hinsichtlich der künstlerischen und pädagogischen Studiengänge in der Weise reflektiert werden, dass übergeordnete Ausbildungsziele gewahrt bleiben. Auf Grund

der Doppelbedeutung in der englischen Sprache von *practice* als Übung und Praxis ergeben sich hier eine große Zahl unter dem Begriff subsummierbare Aspekte.

Monika Nerland & Ingrid Maria Hanken stellen in ihrem Beitrag die Lehrer-Schüler-Beziehung im Instrumentalunterricht auf den Prüfstand. Gestützt auf Interviews mit Schülern und Lehrern entwickeln die Autorinnen in dieser Forschungsstudie ein Bild, das dem Stereotyp des Meister-Schüler-Verhältnisses nicht widerspricht und als Teil der Erwartungshaltung der beteiligten Protagonisten interpretiert werden kann. Gleichwohl stellt die nötige Verbindung von Autorität und kritischer Reflexion Forderungen an die Betroffenen, aus denen Spannungen und Brüche erwachsen können. Die gemeinsame Teilhabe an einer künstlerischen Welt kann die intrinsischen Probleme der Lehrer-Schüler-Beziehung lindern, aber, so resümieren die Autorinnen, das Dilemma kaum vollständig lösen.

Die beiden letzten Essays von Bengt Olsson und Frede V. Nielsen kehren zum programmatischen Motto des Bandes zurück: die Forschung in und für höhere musikalische Bildung. Die Autoren stellen die Situation in ihren Heimatländern Schweden und Dänemark dar und verdeutlichen die Notwendigkeit von Forschung zu Gunsten der Professionalisierung. Interessanterweise beklagt Olsson die aus seiner Sicht zu einseitigen Einflüsse musikpsychologischer Forschung auf die curriculare Entwicklung. Es steht zu vermuten, dass genuin musikpädagogische Forschung, wie jüngst von Autoren wie Rudolf-Dieter Kraemer und Hermann Josef Kaiser geäußert, als ein notwendiger und zugleich nicht eben leicht zu realisierender Bestandteil der musikpädagogischen Ausbildung sich darstellt.

Eine ausgewählte Bibliografie über die Forschungsarbeiten des Jubilars rundet den Band ab.

Zusammenfassend kann diese Rezension nur ein Streiflicht auf die vielfältige Forschungsagenda bieten, die hier mit dem Namen Harald Jørgensen verknüpft ist. Man beginnt, sich für jede Musikhochschule der Welt einen Harald Jørgensen zu wünschen. Die Lösung aller Probleme, die Forderungen nach hochwertiger Musikausbildung mit sich bringen, scheint utopisch. Doch ist es gut, dass diese Probleme in Bänden wie dem vorliegenden einmal zur Sprache gebracht werden.

Gunter Kreutz

Jörg Jewanski & Natalia Sidler (Hrsg.): Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik (= Zürcher Musikstudien, Bd. 5). Bern/Berlin: Peter Lang 2006, 527 S.

Dies ist vermutlich das originellste Buch der Synästhesie-Literatur, obwohl es etwas keineswegs Neues versucht, was ganz ähnlich bereits Georg Anschütz in Hamburg praktiziert hatte: Kunst und Wissenschaft im Bereich der synästhetischen Phänomene zusammenzubringen, dokumentiert in den bekannten vier Farbe-Ton-Kongressberichten 1927–1936. Die Aktivitäten, die schließlich zur Herausgabe dieses opulenten Buches führten, begannen im Jahre 2002 mit einem von Natalia Sidler veranstalteten internationalen Symposium „Farbe – Bild – Klang“, auf dem u. a. auch Jörg Jewanski referierte. Schnell entstand die Idee, Kunst und Wissenschaft sich einander annähern zu lassen, entsprechende Freiräume zu schaffen, damit sich höchst ungewohnte Aktivitäten entfalten konnten. Die Rollen des Wissenschaftlers und der Künstlerin waren vergeben (die gute Zusammenarbeit der beiden hat sicherlich zur hervorragenden Qualität des Buches beigetragen), zugleich wurde (als Gegengewicht) ein Kompositionswettbewerb für den von N. Sidler konzipierten Farblichtflügel durchgeführt.

So entstand das Material, das bei verschiedenen Anlässen aufgeführt werden konnte: eine aktualisierte Fassung von Alexander Lászlós Farblichtmusik aus dem Jahre 1927 (*Sonatina für Klavier und Farblicht op. 11*), im Kompositionswettbewerb (für Studierende der Hochschule für Musik und Theater Zürich) prämierte Werke für den neuen Farblichtflügel. Um diesen zentralen künstlerischen Kern enthält der Band u. a. Kongressbeiträge, Portraits (Fallstudien) von neun Kunst-affinen Synästhetikern, Bildenden Künstlern sowie Kommentare der Synästhetiker zu Alexander László's aktualisierter Farblichtmusik und wichtige und kaum greifbare Quellentexte von Alexander László. Von den Kongress-Referaten steht jenes von Michael Haverkamp („Auditiv-visuelle Verknüpfungen im Wahrnehmungssystem und die Eingrenzung synästhetischer Phänomene“) am Anfang, das den besten Überblick über die gegenwärtige Synästhesie-Forschung vermittelt.

Das alles, auf bestem Papier, mit zahlreichen zumeist farbigen Abbildungen, ist ein vorzüglicher Beleg für die vielfältigen Berührungsflächen von Farbe, Licht und Musik, aber keineswegs ein Nachweis, dass synästhetische Produkte per se als Kunstwerke zu behandeln wären. Jewanski widersteht der Versuchung, hier Maßstäbe aus dem Auge zu verlieren, schließlich weiß er, dass Anschütz gerade in diesem Punkte – vielleicht weil ihn die Begeisterung mitriss – scheiterte.

Klaus-Ernst Behne

Patrick N. Juslin & John A. Sloboda (Eds.): Music and emotion. Theory and research. Oxford: Oxford University Press 2001, 487 S.

Dieses Buch hat das Ziel, von führenden Forschern, die sich für beide Themen interessieren, eine erste integrative Sicht zu präsentieren. Im Vorwort fasst der Herausgeber der Reihe „Series in Affective Science“, Klaus Scherer, die wichtigen Punkte des Buches zusammen: die Frage, inwiefern Musik die Sprache der Emotionen ist und inwiefern es zum Wesen der Musik gehört, dass Musizieren und Musikhören stets mit Emotionen verbunden sind. Die Hauptthemen sind gemäss Scherer die emotionale Ausdruckskraft und die affektiven Wirkungen von Musik. Voll Enthusiasmus erwartet er, dass dieses Buch mit seinen vielfältigen Perspektiven einen Quantensprung bewirken kann, was die Sophistiziertheit der wissenschaftlichen Forschung im Bereich von Musik und Emotion betrifft. Auch hofft er, dass die faszinierenden Fragen und Hypothesen, die in diesem Buch zu finden sind, dazu beitragen, dass eine neue Generation von multidisziplinär ausgerichteten Forscherinnen und Forscher diese Phänomene weiter untersuchen.

Im ersten Kapitel geben die beiden Herausgeber, Juslin & Sloboda, eine Einführung und einen Überblick über die einzelnen Kapitel. In programmatischer Weise umreißen sie die großen Linien: Das Buch fokussiere jene musikalischen Prozesse und geistigen Inhalte, die eine *bewertende* oder *evaluative* Komponente haben.

Es geht ihnen um Prozesse, die bestimmen oder ins Bewusstsein bringen, dass Musik Gefallen oder Missfallen auslöst, zudem um Themen wie Präferenz, Emotion und Stimmung, Ästhetik, Transzendenz und spirituelle Erfahrungen. Davon abzugrenzen seien jene Prozesse und Inhalte, die primär beschreibend oder darstellend (representational) sind. Damit meinen die Herausgeber vor allem Themen der Wahrnehmung und Kognition, denen in den vergangenen Jahrzehnten viel Aufmerksamkeit zuteil wurde, z. B. Prozesse des Wiedererkennens, Identifizierens und des Ausführens von musikalischen Eigenschaften. Eine der Hauptaufgaben der ‚*musical science*‘ sei es, das Verhältnis zwischen den repräsentationalen und den affektiven Prozessen besser zu verstehen. Und das Ziel für zukünftige Forschung sei es, für den Bereich Musik und Emotion einen gewissen Grad an Konsens zu finden mit Bezug zu allgemeinen Begriffen, Definitionen

und Methodologien. Sie führen mindestens sieben Gründe an, warum in den letzten 20 Jahren der Bereich Kognition im Vergleich zu Emotion dominierte. Mit zwei Stichworten charakterisieren die Herausgeber die Organisation und die Absichten des Buches: ‚*change*‘ und ‚*interface*‘. Emotion und Musik hätte mit Veränderungen zu tun, und beide sind in vielfältiger Weise eine Schnittstelle (zwischen inneren und äußeren Welten, ‚*nature*‘ und ‚*nurture*‘, Wahrnehmen und Ausführen, zwischen Disziplinen). Grundlegende Fragen, die in diesem Buch behandelt werden, sind: Warum bewirkt Musik bei den Zuhörenden Emotionen? Sind die Emotionen, wie wir im Zusammenhang mit Musik erfahren, verschieden von Emotionen im alltäglichen Leben? Warum sind verschiedene Musikstücke mit verschiedenen Emotionen verbunden? Sind Musikausübende fähig, den Zuhörenden spezifische Emotionen mitzuteilen? Variieren emotionale Antworten auf Musik in Abhängigkeit des kulturellen Kontextes? Welche Wirkungen haben emotionale Reaktionen auf Musik auf das Gehirn und auf den Körper der Zuhörenden? Schließlich geben die Herausgeber eine Übersicht zu den einzelnen Kapiteln. Sie umfasst zwölf Seiten und informiert über alle 20 Kapitel des Buches! Insgesamt haben sich 20 verschiedene Autoren beteiligt. Diese Aufmachung gibt eine gewisse Garantie, dass einige der hohen Ansprüche, die auf dem Buchumschlag und im Vorwort versprochen werden, erfüllt werden. Die Breite der Themen zeugen zudem von der Reichhaltigkeit des Inhalts dieses Buches.

Das Buch hat vier Teile: Der erste Teil deckt vielfältige interdisziplinäre Perspektiven aus der Philosophie, Musikwissenschaft, Psychologie, Neuropsychologie, Anthropologie, Soziologie und Musiktherapie ab. Jedes dieser Kapitel führt als erstes in die Disziplin oder in den spezifisch von der Autorin oder dem Autoren eingenommenen Standpunkt ein. Danach wird das Titelthema angegangen. Die Kapitel haben unterschiedliche Qualität. Sie zeigt sich vor allem darin, wie breit, differenziert und zugleich abstrakt es jeweils gelingt, die wesentlichen Linien, Fragen und Paradigmen interessant darzustellen. Beispielsweise bezieht sich das philosophische Kapitel (Kap. 2) nur gerade auf die Anglo-Amerikanische Analytische Philosophie. Es mutet befremdend an, wenn ohne Bezug zur abendländischen Philosophie über abendländische Musik philosophiert wird. Hingegen gehen die Musikwissenschaftler Nicholas Cook & Nicola Dibben (Kap. 3) auf interessante Weise auf die Geschichte ihres Faches mit Bezug zum Titelthema ein. Die Neuropsychologie stecke noch in den Kinderschuhen. Gerade deswegen ist es wichtig, Vermutungen über viel versprechende künftige Richtungen von einer langjährigen Fachperson, Isabelle Peretz, zur Kenntnis zu nehmen. John Sloboda & Patrik Juslin (Kap. 4) vertreten eine naturwissenschaftlich orientierte Psychologie, welche kausale Erklärungen zu Reaktionen auf Musik im Innern des Organismus zu gewinnen sucht. Sie wünschen, dass in Zukunft mehr soziale und kulturelle Kontexte mit einbezogen werden. Dies geschieht denn auch in den folgenden beiden Kapiteln. Judith Becker (Kap. 6) gelingt dies aus anthropologischer Sicht. Die Autorin erachtet das verbreitete Bild des abendländischen, gebildeten, einsamen, geschlechts- und zeitlosen und stets aufmerksamen Zuhörers von Musik für gewisse Zwecke als sinnvoll. Aber spätestens ihre Beispiele aus anderen Kulturen zeigen, dass Emotion und Person kulturelle Konstrukte sind. Die Autorin schlägt eine interessante Synthese vor, welche Kultur und Biologie in ein fruchtbares Verhältnis bringt. Das soziologisch orientierte Kapitel 7 von Tia DeNora zeigt eine überzeugende Integration des Phänomens Musik in den soziologischen Kanon auf, wie in der Soziologie mit Emotionen und den Fragen zur Funktion von Musik umgegangen wurde und heute wird. Interessant ist die Hervorhebung von Musik als Technik der Gefühlserzeugung, was auch im vorangehenden Kapitel stark betont war. Im Kapitel 8 über Musiktherapie von Leslie Bunt & Mercedes Pavlicevic wird das Verhältnis zwischen Emotion und Musik vor allem mit Bezug auf

die Studien zu Musikalität in der frühen Kindheit abgehandelt. Die Herausgeber des Buches, Patrik Juslin & John Sloboda, kommentieren, dass die Kapitel 2 bis 8 durch ihre multidisziplinäre Sicht eine Herausforderung sind. Viele gängige und unreflektierte Unterteilungen, Unterscheidungen und Bezeichnungen werden diskutiert und relativiert. Es geht jeweils um die Wahl eines Paradigmas, einer Konzeption des Menschen und der Gesellschaft. Es zeigte sich, wie breit oder eng die einzelnen Disziplinen diesen Rahmen wählen und dadurch die Art und Weise bestimmen, wie über Musik und Emotion theoretisiert wird.

Der folgende Buchteil mit dem Titel ‚*The Composer*‘ hat drei Kapitel. Er handle vom Material, mit welchem der Komponist arbeitet, sagen die Herausgeber. In Kapitel 9 benutzt Dean Keith Simonton biografische Daten von Komponisten und ihre Werke, um ihre Kreativität besser zu verstehen. Dazu erfand er ein quantifizierbares Maß, die melodische Originalität, mit welchem Aussagen über lebensgeschichtliche Zusammenhänge, kompositorische Charakteristiken und Überraschungseffekte gewonnen werden können. Gabrielson & Lindström (Kap. 10) geben eine Übersicht zu jenen psychologischen Studien, welche traditionell am häufigsten zum Thema Musik und Emotion zu finden sind. Es geht um einzelne Elemente und Eigenschaften, die man in Musikstücken variieren und mit verschiedenen Methoden in der emotionalen Wirkung mit Worten bezeichnen oder kategorisieren kann. Annabel J. Cohen (Kap. 11) präsentiert eine interessante Übersicht zum Thema *Music as a source of emotion in film*. Eine gewohnte Erfahrung, die Verbindung von Film und Musik, wird hier von verschiedenen Seiten mit Bezug zu Emotionen und Unterstreichung der filmischen Mittel reflektiert.

Es folgt der Buchteil betitelt mit ‚*The performer*‘. Er beginnt mit dem Thema *The subjektive world of the performer* von Roland S. Persson. Es geht um Motive, die beim Aufbau von musikalischer Expertise eine Rolle spielen. Wichtig ist das Motiv, den eigenen emotionalen Zustand durch Musizieren in positiver Weise zu beeinflussen. Auf einer anderen Ebene, nämlich im kulturellen Kontext, hat Judith Becker in Kap. 6 bereits das Thema des Erzeugens von emotionalen Zuständen thematisiert. Das folgende Kap. 13 von Andrew Steptoe behandelt die negativen emotionalen Begleiterscheinungen unserer westlichen Musikkultur, das Lampenfieber und Stress. Kap. 14 von Patrik N. Juslin betrifft die Frage, wie beim Musizierenden den Zuhörenden Emotionen vermittelt werden. Das Forschungsparadigma ist einfach: Der Forscher schreibt eine Emotion vor, welche vom Musiker in Form von einer Anzahl Melodien realisiert werden soll. Die Produktionen werden auf akustische Mittel analysiert und nach Kategorien und Dimensionen sprachlich und nach musikalischen Eigenschaften geordnet.

Der letzte Teil des Buches ist dem Zuhörer gewidmet. Das Kap. 15 stammt von Leonhard B. Meyer, der durch sein Buch *Emotionen and Meaning* (1956) das Hauptthema geprägt hat und sich nun erneut zu diesem Themenbereich unter dem Titel *Music and emotion: distinctions and uncertainties* äussert. Als erstes findet er es wichtig, ein in der Wissenschaft dauerndes Thema anzusprechen: die Notwendigkeit, die Begriffe so klar und eindeutig wie möglich zu bestimmen und zu verwenden. Er führt einige Unterscheidungen ein, die er anhand von Beispielen ausarbeitet. Der Hauptteil gilt der Ungewissheit der menschlichen Gefühle im Zusammenhang mit Musik. Er zeigt auf, dass empirische Forschung mehr an Zuständen denn an Prozessen interessiert ist und dabei etwas verpasst. Er argumentiert, dass emotionale Prozesse im musikalischen Kontext mit Begriffen der Erzeugung und Verringerung von Ungewissheit verstanden werden können. Dies sind Konzepte, die heute allgemein im Bereich der Kulturpsychologie (z. B. Jaan Valsiner) als akzeptiert gelten. Das folgende Kapitel von Klaus Scherer & Marcel Zentner (Kap. 16) ist bezogen auf die abendländische klassische Musik. Es zielt darauf ab zu formalisieren, welche emotionalen Veränderungen Musik im Zuhörer er-

zeugt und welches die Determinanten in der Hörsituation sind. Auch das nächste Kapitel (17) von Emery Schubert bemüht sich um das Mess- und Berechenbare: Er gibt eine Übersicht zu Methoden, die dem Verlauf des Hörens von Musik gerecht werden und der Forschung die Situationen von Moment-zu-Moment zugänglich machen. Im Kap. 18 nehmen John Sloboda & Susan O'Neill Bezug auf die soziologische Perspektive, welche DeNora in Kap. 7 und Judith Becker in Kap. 6 deutlich ausführten: Musik ist eine kulturelle Ressource, die es ermöglicht, soziale und personale Identität zu stiften. Die beiden Autoren fokussieren Musik im Alltagsleben, und sie berichten von Studien, welche aufzeigen, dass die emotionale Bedeutung von Musik stets im kulturellen und sozialen Kontext einer Person gesehen werden muss. Schließlich thematisiert Alf Gabrielson in Kap. 19 *'Emotions in strong experiences with music'*. Er gibt eine Übersicht zum Thema, beschreibt ein eigenes Forschungsprojekt und diskutiert die Ergebnisse.

Das Buch endet mit einem Schlusskommentar der beiden Herausgeber, Sloboda & Juslin. Sie sprechen weniger die Ausgangsfragen an (vgl. oben), als vielmehr die im Buch mehrmals thematisierten Dichotomien, nämlich, Emotion als Rezeption vs. Emotion als Konstruktion, Biologie vs. Kultur, Wahrnehmung vs. Induktion, persönlicher vs. öffentlicher Ausdruck, Emotion als verschieden von der musikalischen Erfahrung vs. Emotion als konstitutiv für musikalische Erfahrungen. Auch kommentieren sie die verschiedenen Ebenen, auf welchen Emotionen im Zusammenhang mit Musik analysiert wurden. Schließlich fragen sie, ob der Bereich Musik und Emotionen in guter Form sei. Sie führen an, dass die Psychologie bei diesem Thema eine zentrale Rolle spiele, und dass es positiv zu werten sei, dass unterschiedliche Disziplinen etwas beigetragen haben. Sie sprechen die unsicheren Arbeitsbedingungen für Forschung an und auch die Widersprüche zwischen dem Wunsch nach Interdisziplinarität vs. der Tendenz nach disziplinären Abgrenzungen. Es sind dies Themen, die die soziale Dynamik des Wissenschaftsbetriebs betreffen. Zu dieser Dynamik haben die Herausgeber dieses Buches sicher einen wesentlichen und wichtigen Beitrag geleistet. Das Buch ist umfassend, lässt viele verschiedenen Disziplinen zu einem komplexen Bereich zu Wort kommen und ist insgesamt sorgfältig ausgearbeitet. Wegen der Breite ist es fast unangemessen darüber nachzudenken, was in diesem Buch fehlt. Doch sollen die Leserin und der Leser auch hierüber orientiert sein: Beide Herausgeber arbeiten als Wissenschaftler im Bereich Psychologie, und dies vor allem mit Erwachsenen und experimentell, und sie haben eine Vorliebe für ein naturwissenschaftliches Verständnis von den Sozial- und Kulturwissenschaften und somit für kausale Erklärungen für menschliches Verhalten. Der Eindruck ist nicht zu verwehren, dass diese Richtung im Buch dominiert, obwohl sich die Herausgeber um Ergänzungen kümmern. Wie oben berichtet, erwähnen einige Autorinnen und Autoren zu Recht die Gefahr, beim Titelthema zu sehr verhaftet zu sein auf den gebildeten Studenten, auf das einsame und konzentrierte Zuhören abendländischer klassischer Musik im schalldichten Labor, auf die unbefriedigende Versprachlichung von fixierten emotionalen Zuständen und auf messbare physische Reaktionen als einschränkende Standards. Diese Aussage ist nicht als Kritik des Buches zu verstehen, denn solches ist selbst darin zu lesen. Wenn ich meine, dass Themen aus Disziplinen wie der Musikphilosophie, Musikethnologie, Musiksoziologie neben der Psychologie zu kurz kommen, und dass Themen wie kindliche Entwicklung, mittleres und hohes Alter bzw. die Auf- und Abbauprozesse trotz der Dominanz von Psychologie fehlen, tut auch dies keinen Abbruch an der Qualität des Buches. Jedes solche Unterfangen ist zwangsläufig selektiv. Das Buch scheint von Anfang an in der Konzeption auf Erfolg und Absicherung von Qualität angelegt. Es ist es wert, für jede private und öffentliche Bibliothek angeschafft und eingehend studiert zu werden.

Stefanie Stadler Elmer

Günter Kleinen (Hrsg.): Musik und Kind. Chancen für Begabung und Kreativität im Zeitalter der Neuen Medien. Laaber: Laaber-Verlag 2003, 350 S.

„Musik“ und „Kindheit“ sind Gegenstände, die sowohl eine kulturhistorische als auch eine subjektiv-individuelle Perspektive erlauben. Beide sind für die gesamte Biografie eines Menschen von Bedeutung, unterliegen gleichwohl ständigem Wandel. Beide verknüpft in der vorliegenden Publikation das Paradigma des Konstruktivismus sowie die sich hieraus ergebenden persönlichen Lebenswelten. Neben Texten vom Herausgeber beinhaltet der Band Beiträge sechs weiterer Autoren und ist in die fünf übergeordneten Kapitel I *Musikalische Kindheiten*, II *Über die Bildung musikalischer Biografien*, III *Wie man es lernt, selber Musik zu machen*, IV *Ist Musikpädagogik notwendig?* und V *Musik unter den Bedingungen des Medienzeitalters* aufgeteilt.

Kapitel I beginnt mit einem Beitrag von Günter Kleinen zum Mythos Kindheit. Kleinen gibt einen Überblick zu aktuelleren Einschätzungen der Reichweite von Kindheit und resümiert, dass Kindheit auf die gesamte Lebensspanne ausstrahle, da alle weiteren Entwicklungsstadien auf diesem aufbauen. Reichlich durch Bildillustrationen unterstützt geht er dem historischen Wandel des Kindheitsbegriffs nach und verdeutlicht, dass das Ende der Kindheit immer dann angesetzt werde, wenn Kinder ähnliche Aufgaben wie Erwachsene zu erfüllen haben. In heutiger Sichtweise werden Kinder als Produzenten ihres Lebenszusammenhangs und nicht nur als Rezipienten der Erwachsenenkultur verstanden. Zwar ist eine prinzipielle Unterscheidung zwischen „Kultur der Kinder“ und „Kultur für Kinder“ möglich, jedoch existieren fließende Übergänge. Wenn gleich heutzutage keine Kultur mehr jenseits der technischen Medien möglich ist, gilt noch immer der „Primat musikalischer Primärerfahrungen“ (Behne) durch vokales und instrumentales Musizieren sowie Besuche von Konzerten und Tanz. Unter starker innerer Beteiligung wird hierbei subjektive Sinnhaftigkeit aufgebaut. Im zweiten Beitrag des Kapitels bietet Rainer Wilke eine historische Sicht auf Kindheit. Bei Musik von Kindern ist prinzipiell zu unterscheiden zwischen musikalischer Praxis, die ohne Einwirkung Erwachsener entsteht und tradiert wird, und Beschäftigung mit Musik, die über das umgangsmäßige Musizieren hinausgeht und eine besondere Ausbildung erfordert. Wilke skizziert die Vorstellung von musikalischer Erziehung seit J.-J. Rousseau, der vor allem die Ausbildung der Stimme innerhalb kindlicher Möglichkeiten fordert und ein Verstehen von Musik von der Fähigkeit zur Komposition abhängig macht. Seit dem 18. bis weit ins 20. Jahrhundert herrscht die Überzeugung, dass artifizielle Musik Kinder überfordere und eine einfache, aber mit Intensität vorgetragene Musik adäquater sei, weshalb lange Zeit der schulische Musikunterricht auf das Singen beschränkt wurde. Während sich umgangsmäßiges Musizieren in allen Gesellschaftsschichten findet, beschränkt sich Haus- und Kammermusik zumeist auf das Bildungsbürgertum. Beginnend mit der Instrumentalschule von D. G. Türk (1789) wird eine Kombination aus didaktischen und programmatischen Aspekten als angemessen für die musikalische Unterweisung von Kindern empfunden. Auseinandersetzungen von Komponisten mit Kindheit reichen von romantisch-paradiesischen Vorstellungen über realistisch gefärbte bis hin zur Dominanz negativer Aspekte und der Verwendung von Kindheit als Modell. Teilweise beziehen Komponisten zusätzlich zur Musikalisierung von Kindern in unterschiedlichem Ausmaß die Mitwirkung von Kindern ein.

Im Kapitel II wird den zentralen Konzepten „Begabung“, „Kreativität“ und „Entwicklung“ nachgegangen. Günter Kleinen hält im ersten Unterkapitel fest, dass man musikalische Begabung als eine menschliche Grundausstattung betrachten kann, die trotz aller kultureller Verschiedenheiten in allen ethnischen Gruppen der Menschheit zu fin-

den ist. Somit ist sie Bestandteil alltäglicher Lebenswelten, zugleich jedoch auch Voraussetzung für berufliche Laufbahnen im Bereich Musik. Veränderungen von Begabungen im Lebenslauf waren bisher allerdings kaum Gegenstand der Forschung, allenfalls solche von Spitzenbegabungen im Bereich musikalischer Klassik, nicht jedoch „mittlere“ Begabungen und Pop-Aktivitäten. Kleinen äußert seine generelle Ablehnung von Musikalitätstests und plädiert für Einzelprüfungen mit Chancen für pädagogisches Feedback und Kommunikation, was in seiner grundsätzlichen Kritik an wissenschaftlichen Testgütekriterien und quantitativen Verfahren begründet ist. Zum derzeit im musikpsychologischen Wissenschaftsdialog favorisierten Expertisekonzept nimmt er ebenfalls kritisch Stellung: Er weist darauf hin, dass zielorientiertes Üben (*deliberate practice*) und Spaß am Spiel (*flow*) sich keineswegs ausschließen müssen und dass Motivation als wichtiger Faktor nicht vernachlässigt werden dürfe. Ein modernisiertes Begabungskonzept müsse seines Erachtens die Verankerung von Begabung in persönlichen Lebenswelten herausstellen, Begabung als Konstruktions- und somit kreative Leistung würdigen, sich in Richtung alltäglicher Funktionen, moderner Kommunikationsmedien und Pluralität heutiger Musikstile öffnen sowie die innere, autopoietische Dynamik der Begabungsentwicklung anerkennen. Der folgende Abschnitt von Christian Hoerburger zum Thema Kreativität fällt gegenüber dem vorherigen leider merklich ab, da er wenig theoriebasiert und hauptsächlich methodendeskriptiv angelegt ist. Hoerburger lehnt es ab, musikalische Kreativität als eine Kategorie des „problemlösenden Denkens“ zu verstehen, weshalb der gängige Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen nicht der Förderung der derzeit in der Bildungsdiskussion als Schlüsselqualifikation angesehenen Kreativität dienen könne. Jedoch gesteht er mit gutem Recht sämtlichen musikalischen Tätigkeiten kreative Anteile zu. Im Folgenden gibt er einen breit angelegten Überblick zu Erfahrungen von in Schulen, Musikschulen und Hochschulen tätigen Musikpädagogen in den Bereichen Improvisieren, Phantasieren und Komponieren. Ferner geht er auf die Eignung von Musikinstrumenten für das Improvisieren mit Kindern und Jugendlichen ein und setzt sich mit der häufig geäußerten Kritik an dieser Methode auseinander. Bedauerlicherweise ist Hoerbursers Beitrag von Ressentiments bezogen auf Popmusik geprägt. Im wiederum von Günter Kleinen geschriebenen dritten Abschnitt proklamiert dieser Kindheit als Stadium eigenen Rechts, denn Kindheit sollte weniger als Vorbereitungsphase auf das Leben als Erwachsener denn als kulturelles Muster und gesellschaftliche Lebensform im Wandel verstanden werden. Es folgt ein Überblick zu verschiedenen Erklärungsansätzen musikalischer Entwicklung, die auf die vier „großen“ psychologischen Theorien Konditionierungstheorie, strukturalistischer Konstruktivismus, tiefenpsychologische Theorie und Symboltheorie Bezug nehmen. Danach skizziert Kleinen die Verbindung zwischen Begabung und musikalischen Lebenswelten, die seines Erachtens durch das persönlich bedeutsame bzw. signifikante Lernen im Rahmen der Entwicklung hergestellt wird. Im folgenden Überblick zur musikalischen Biografieforschung vergleicht er die Rolle von Musik in Lebensläufen von Berufsmusikern mit denen von Musikern der populären Stilrichtung und denen von Normalbürgern. Die Pubertät wird als ausschlaggebendes Entwicklungsstadium für die gesamte weitere Entwicklung herausgearbeitet, denn häufig führen Probleme auf dem Weg zur gefestigten Ich-Identität zum Abbruch des Instrumentalunterrichts, jedoch ist dies auch die Lebensphase, in der die Entscheidung getroffen wird, Berufsmusiker zu werden. Kleinen betont, dass das Selbst heutzutage als Instanz aufzufassen ist, „die das eigene Handeln initiiert und eine Integration vielfältiger persönlicher Erfahrungen in die innere Sinnhaftigkeit der je individuellen Lebenswelt herbeiführt“ (S. 147).

In den ersten beiden Unterabschnitten von Kapitel III setzt sich Ursula Ditzig-Engelhardt mit den Voraussetzungen, Zielen und Methoden eines frühen Musikunterrichts

auseinander. Der Wiedergabe eines längeren Interviews mit der Instrumentallehrerin Christine Löhr folgen Darstellungen zur Entwicklung von Wahrnehmung und Musikverstehen im frühen Kindesalter, zur Streuung von musikalischer Begabung und zur Bedeutung des familiären Umfeldes für den Erfolg des Instrumentalunterrichts. Gefühlsechtheit, Offenheit, Empathie und Balance beim Führen und Steuern werden als Eigenschaften guter Lehrer herausgearbeitet, wozu bei jüngeren Kindern zusätzlich Anschaulichkeit, Ernstnehmen und das Liefern einer Vertrauensbasis treten sollten. Ferner benennt Ditzig-Engelhardt Voraussetzungen für den Erfolg von Gruppenunterricht, Lernziele für den Instrumentalunterricht mit Kindern, Unterrichtsmethoden sowie hiermit verknüpft verschiedene Lernarten. Günter Kleinen beginnt den dritten Unterabschnitt mit verschiedenen Erklärungen zur Bedeutung des frühen Lernens. Er betont die Effizienz von gezielten, unmittelbar während der Ausführung einer Handlung erfolgenden positiven Verstärkungen und dass intrinsische Motivation an Bedeutung gewinne, sobald die Ziele von den Lernenden selbst gesetzt werden. Beim Musikkernen im Genre der populären Musik könne zusätzlich eine starke Motivation von gruppendynamischen Prozessen ausgehen. Das für dieses Musikgenre typische autodidaktische Lernen sei Resultat der mehr oder weniger deutlichen Abgrenzung und Gegenüberstellung zu den etablierten gesellschaftlichen und kulturellen Institutionen. Als vorherrschende Form des traditionellen Instrumentalunterrichts könne dagegen das Lernen am Modell bezeichnet werden. Abschließend schildert Kleinen Probleme und Chancen später Instrumentalanfänger und -wiedereinsteiger und geht auf Geschlechter-Stereotypen ein.

Kapitel IV beginnt mit dem Reprint eines Artikels von Helmut Segler, in dem dieser eine „Pädagogik des Kindgemäßen“ kritisiert, da Kindheit nicht nur ein Naturzustand, sondern auch ein Produkt unserer Vorstellungen und gesellschaftlicher Umstände sei. In erster Linie habe sich die Pädagogik die Kindheit geschaffen, und hauptsächlich intrinsisch gesteuerte Aktivitäten der Kinder dürften nicht auch noch der pädagogisch-moralischen Sorge unterworfen oder als Motivationsvehikel missbraucht werden. Günter Kleinen beschreibt im folgenden Abschnitt neue Herausforderungen an Schule und Elternhaus, die sich daraus ergeben haben, dass die technischen Medien zunehmend bedeutsamer geworden sind. Der Schule werde heute oft die überfordernde Aufgabe zugewiesen, traditionelle Erziehungsstandards zu gewährleisten, die im Elternhaus nicht mehr vermittelt werden. Zwar sei durch die heutige Allgegenwart der Unterhaltungs- und Informationsmedien die musikalische Entwicklung akzeleriert, jedoch gebe es sensible Entwicklungsstadien, jenseits derer Schule versäumte Förderung nicht mehr nachholen könne. Schulmusik könne im besten Fall der Persönlichkeitsentfaltung der Schüler dienlich sein, das emotionale Klima und die soziale Atmosphäre innerhalb der Schule verbessern und zur Erneuerung künstlerischer Ausdrucksformen sowie zur Öffnung für alle Facetten der Musikkultur beitragen. Kleinen gibt im Folgenden einen ausführlicheren Überblick zu musikdidaktischen Konzeptionen beginnend mit L. Kestenbergs Vorstellung von musikalischer Allgemeinbildung bis hin zum heutigen Verständnis unter Einbezug des Lebensweltkonzeptes. Neben Versuchen von erweitertem Musikunterricht mit Nutzen für außermusikalische Bereiche sowie Medienerziehung und einer an aktuellen Formen populärer Musik orientierte Didaktik bieten nach Kleinen vor allem die Response-Projekte mit ihrer Ableitung musikalischen Wissens aus kreativen Prozessen ein neuartiges Musikkernen im Sinne einer konstruktivistischen Didaktik.

Der erste Beitrag von Kapitel V ist den psychologischen Grundlagen der Musikrezeption gewidmet. Günter Kleinen beleuchtet das Verhältnis zwischen Hörsinn und menschlicher Entwicklung, erläutert die Rolle der Sensomotorik für Sprache und Denkvermögen und unterstreicht, dass Autopoiesis und Selbstreferentialität wesentliche Eigenschaften des menschlichen Wahrnehmungssystems sind, die „im subjektiven Be-

wusstsein so etwas wie Ordnung, Ökonomie, Wohlbefinden, Heimat [...] erzeugen“ (S. 250). Obwohl stark von den Untersuchungsmethoden abhängig, kristallisieren sich als übergreifende Ergebnisse musikalischer Rezeptionsforschung die Dominanz eines Interesses an populärer Musik, das Alter als stärkste demografische Variable und die Bedeutung eines hohen Grades an formaler Bildung für die differenzierte Rezeption innerhalb aller Genre heraus. Gezielt ausgewählte Musik kann diverse Funktionen im Alltag übernehmen und somit die persönlichen Lebenswelten mit höchster Intensität durchdringen. In Abhängigkeit von Form, Ausdruck und Gebrauch konstituiert sich musikalischer Sinn im Bewusstsein des Rezipienten. Erika Funk-Hennigs beschäftigt sich im zweiten Unterkapitel mit dem Medienbesitz und -gebrauch von Kinder und Jugendlichen. Sie betont, dass Medien wie Fernsehen, Radio, Tonträger und Computer in Kinderzimmern immer präsenter werden und den Individualisierungstrend verstärken. Einem Überblick zu Marktanteilen auf dem Tonträgermarkt folgt eine Darstellung von Vertrieb und Verkaufsstrategien. Insbesondere Medienverbünde ermöglichen einen breiten Absatz von Kindertonträgern, was die multimediale Vermarktung von Medienfiguren unter Ausbildung von Medienskripten nach sich zieht und durch besondere Verkaufsverfahren wie Rack-Jobbing forciert wird. Tonträgerangebote für Kinder und Jugendliche umfassen neben ebenfalls von Musik stark durchzogenen Hörspielen und Hörbüchern diverse Formen von Liedern (traditionelle u. neue Kinderlieder, Geschichten- u. religiöse Lieder, Songs aus Fernsehserien) sowie im Bereich klassischer Musik Komponistenbiografien und Werkeinführungen. Hinzu treten seit einiger Zeit musikbezogene CD-ROMs mit dem Vorteil der Interaktivität und Multimedialität. Den Abschnitt beschließen Forschungsergebnisse zum kindlichen Gebrauch von Hörmedien und Hinweise auf medienpädagogische Möglichkeiten. Norbert Schläbitz setzt sich im letzten Unterkapitel vor allem mit neueren Medienentwicklungen auseinander. Er betont, dass populäre Musik und in diesem Zusammenhang auch Videoclips Jugendlichen die Möglichkeit biete, „in der Auseinandersetzung mit der komplexen Umwelt eigene Sinnwelten zu schaffen, mit deren Hilfe Individuationsprozesse auf den Weg gebracht werden können“ (S. 282). Der Blick auf die Welt sei stets von gesellschaftlichen Leitmedien geprägt und eine Ausgrenzung nie möglich. Neue Medien ersetzen zwar nicht einfach alte oder verdrängen sie, jedoch revidieren sie das Denken und verändern die Umwelt. Während die Erinnerung an die Kindheit vom Visuellen bestimmt werde, trete das Akustische und damit Musik erst mit zunehmendem Alter in den Vordergrund. Mit etwa fünf Jahren können Kinder zwischen Werbung und Programm differenzieren, wobei auch diese Grenzen willkürlich sind, da sämtliche Fernsehprogramme im Grunde Werbung sind, die helfen, das Produkt „Sender“ zu verkaufen. Überhaupt sei Werbung heute die prägende Instanz der kulturellen Identität, von der kaum etwas ausgenommen bleibe. Schläbitz beschreibt Boy- und Girlgroups als aus rein wirtschaftlichen Gründen in die Welt gesetzte Kunstprodukte und akzentuiert die Bedeutung des durch Sounds, Rhythmus und Lautstärke induzierten Körpererlebens im sozial-psychologischen Funktionsfeld des Rockkonzertes. In neueren Musikstilen wie HipHop, Techno und DJ-Musik dominiert durch die Sampler-Technologie die Synthese von Alt und Neu: „Die Welt und das Kulturgut werden als umfassendes Archiv verstanden, das der Neuverknüpfung harrt“ (S. 296). Da es keine gesellschaftliche Knappheit mehr gibt, ist nun der persönliche Stil nach Erlebniswert frei wählbar und entkoppelt von seinen Ursprungsgründen. Ähnlich wie bei den neueren Musikstilen dominiert auch bei den Biografien die Bricolage. Trendscouts bedienen sich szenespezifischer Trends und führen sie einer globalen Vermarktung zu, weshalb Underground letztendlich zu Mainstream wird und die ursprüngliche Szene Gegenmaßnahmen ergreift. In Reaktion auf gesellschaftliche Unsicherheiten und das Fehlen gültiger Leitideen verweigern sich Jugendliche einer auf zukünftigen Erfolg

ausgelegten Selbstdisziplinierung und leben den Überfluss in einem innenorientierten Selbstverwirklichungsmilieu. Das Internet bietet neben neuen Distributionsformen für Musik durch seine labyrinthische Verzettelung über Hyperlinks weitere Individualisierungsmöglichkeiten.

Der vorliegende Band ist weitgehend gekennzeichnet durch ein ausgewogenes Verhältnis von musikpsychologischen bzw. -soziologischen Grundlagen und Konsequenzen für die Musikpädagogik, was nur bei einigen Autoren (z. B. Hoerbuerger) vorübergehend aufgehoben wird. Durch seine übergreifende Idee kreist er immer um ähnliche Fragestellungen, weshalb sich zwangsläufige, teilweise aber auch unnötige inhaltliche Wiederholungen einschleichen, die bis hin zu mehrfacher Verwendung von Zitaten reichen (z. B. S. 24 bzw. S. 120 sowie S. 244 bzw. 248). Ein Verschulden des Verlages ist es vermutlich, dass die Beilage zweier Errata-Zettel notwendig wurde, denn im ursprünglichen Inhaltsverzeichnis fehlen Angaben zu den Autoren, was umso bedauerlicher ist, da auch bei den einzelnen Unterabschnitten selbst nicht erkennbar ist, wer sie geschrieben hat. Die Erfahrung, dass solche Errata gewöhnlich im Bibliotheksbetrieb verloren gehen, lässt diverse Zitationsvarianten in der Wissenschaftskommunikation erwarten. Leider fehlen im Sammel Literaturverzeichnis im Anhang zahlreiche Quellen nachweise; andere wiederum sind doppelt vorhanden. Auch ansonsten ist das Buch recht nachlässig redigiert: Man findet zahlreiche Flüchtigkeitsfehler in Orthografie, Interpunktions- und Formatierung, und Personen- und Sachregister weisen einige Lücken auf. Ohne Zweifel lohnt jedoch eine eingehendere Beschäftigung mit dem vorliegenden Band, der nicht nur den Stand der Forschung zusammenfasst, sondern darüber hinaus auch Impulse für alternative Sichtweisen bietet.

Claudia Bullerjahn

Christoph Reuter: Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte – Ursache – Wirkung. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002. Zugl.: Köln, Univ., Habil.-Schr., 584 S.

Mit dem Band „Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte – Ursachen – Wirkung“ liegt nun die dritte Publikation Christoph Reuters im Peter Lang Verlag¹ und Band 5 der von Jobst Fricke im Peter Lang Verlag herausgegebenen Reihe „Systemische Musikwissenschaft“ vor. Reuter definiert als Ziel seiner beinahe 600 Seiten starken Arbeit „eine formantbegründete Instrumentationslehre und Evolutionsgeschichte der Musikinstrumente, die in Anlehnung an das für die Formantenlehre grundlegende Werk Karl Erich Schumanns (*Physik der Klangfarben* (1929)) auch „Chemie der Klangfarben“ genannt werden könnte (S. 15). Es sollen „die tradierten und von den Instrumentatoren der letzten Jahrhunderte intuitiv angewendeten Instrumentationsregeln und Klangbeschreibungen auf ihre instrumentengeschichtlichen und akustischen Ursachen“ (Klappentext) untersucht werden. Die Studie verfolgt also einen systematischen, nämlich die Akustik der Instrumente untersuchenden Ansatz, kombiniert mit einem historischen, der sich der Entwicklung der Instrumente sowie deren Beschreibungen in musiktheoretischen Traktaten annimmt.

¹ Es liegen bereits vor: Christoph Reuter: *Der Einschwingvorgang nichtperkussiver Musikinstrumente*. Frankfurt/Main 1995. Christoph Reuter: *Die auditive Diskrimination von Orchesterinstrumenten*. Frankfurt/Main 1996.

Wer allerdings eine umfassende, systematische Darstellung von „Klangfarbe und Instrumentation“ erwartet, wird herb enttäuscht. Der Titel ist schlicht irreführend: Die Untersuchung beschränkt sich lediglich auf die Blasinstrumente, während alle übrigen Instrumentengruppen entweder gar nicht oder lediglich im Zusammenhang von Mischklängen mit den Blasinstrumenten berücksichtigt werden. Einen einleuchtenden Grund für dieses Missverhältnis zwischen Titel und Inhalt des Werkes offeriert weder der Autor, noch ist er durch die Lektüre zu begründen. Ging es hier darum, durch einen umfassend klingenden Titel einer Schrift die Chancen zur Eröffnung eines Habilitationsverfahrens zu erhöhen? Wurde ein ursprünglicher Plan nach Eröffnung des Verfahrens aufgegeben – ohne Revision des Themas? Die Vernachlässigung der Sorgfalt bei der Titelwahl ist angesichts der früheren Publikationen Reuters unverständlich.

In den Kapiteln zu den einzelnen Instrumenten behandelt Reuter folgende Themen: Wichtige Stationen der jeweiligen Evolutionsgeschichte, Klangfarbe und Register, formantbezogene Registergrenzen, Charaktereigenschaften des Klangs, Spielweise und Tempo, Verschiedene Stimmungen und Mischungen anderer Instrumente mit dem jeweiligen Instrument. Diese Aspekte dekliniert Reuter systematisch für jedes einzelne, häufiger oder seltener gespielte Blasinstrument und gibt seinem Werk somit den Anstrich einer Spezialenzyklopädie.

Der Autor akkumuliert in seiner Schrift in der Tat eine beeindruckende Menge an Fakten. Es erscheint der Versuch verdienstvoll, eine weit zerstreute Literatur in eine geschlossene Darstellung unter einheitlichen Kriterien der Kapitelgestaltung zu integrieren. Bei näherer Betrachtung zeigt sich allerdings, dass die Beurteilung und Verarbeitung insbesondere historischer Fakten teilweise ungenau und flüchtig, wenn nicht falsch geraten ist. Sprachliche Mängel in der Textverständlichkeit erschweren zusätzlich die Lesbarkeit.

Zur Begründung und Erläuterung dieser Kritik beziehe ich mich im Folgenden auf das Kapitel über die Trompete. So reibt sich der Rezensent verwundert über die gedankliche Oberflächlichkeit die Augen, wenn Reuter zur bautechnischen Entwicklung der Trompete ausführt: „Mit dem bei Hofe gewonnenen Ansehen änderte die frühe Trompete auch immer mehr ihre gerade, gestreckte Form“ (S. 351). Im weiteren Verlauf des Textes erklärt Reuter richtig, dass die gewundene Form der Trompete aus Gründen der Handlichkeit des Instrumentes entstanden ist; in welchem Zusammenhang dies aber mit dem Ansehen des Instrumentes bei Hofe steht, bleibt (wohl auch zurecht) im Dunkeln.

Fehler in der Darstellung der historischen Entwicklung der Instrumente finden sich in der Form, dass Zitate aus Quellen außerhalb ihres historischen Kontextes verwendet werden. So formuliert Reuter bereits in der Einleitung: „[Ö] und obwohl die Trompete in den frühen Instrumentationslehren als äußerst begrenzt und unbefriedigend beschrieben wurde (z. B. ‚les plus ingrat et les plus borné‘; FRANCOUR (1772) 1972, 61), fand sie besonders auf Grund des hohen Ansehens ihrer Spieler den Weg ins abendländische Orchester“ (S. 17).² Hierzu ist zu bemerken: Wie Reuter an anderer Stelle (S. 354) richtig darstellt, fand die Etablierung der Trompete als Bestandteil des Orchesters (Opernorchesters, Kirchenmusikensembles, Collegia musica) am Ende des 17. Jahrhunderts statt. Jedoch stammt das von ihm angeführte kritische Zitat von Louis-Joseph Francour aus dem Jahr 1772, einer völlig anderen Epoche also, in der sich Bauform und Spiel-

2 Francour, Louis-Joseph: *Diapason général de tous les instruments a vent avec des observations sur chacun dieux a quel on a joint un projet nouveau pour simplifier la manière actuelle de copier*. Des Lauriers, Paris 1772. Reimpression Minkoff, Genf 1972.

weise des Instrumentes bereits stark verändert hatten. Auch ist die Erklärung, dass die Trompete auf Grund ihres „hohen Ansehens“ in die frühe Form des Orchesters integriert wurde, nicht ohne weitere Diskussion gültig. So ist keineswegs ausgeschlossen und nicht minder plausibel, dass die Trompete auf Grund des beginnenden Verlustes ihres repräsentativen Charakters zum Ende des 17. Jahrhunderts als mit den anderen Instrumenten gleichwertiges Instrument Bestandteil des Ensembles wurde.

An anderer Stelle bemerkt Reuter im Kontext der so genannten „Clarinstimmen“ in Kompositionen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (namentlich wird Alessandro Scarlatti genannt): „Zur Verbesserung der Treffsicherheit besaßen viele Clarinen zusätzlich auch zwei Überblaselöcher (KIRCHMEYER 1961, 739–741; ders. 1962, 14–16; FRICKE 1965, 152–156; MEYER 1972, 45 u. 202).“ (S. 358).³ Auch hier ist der historische Kontext falsch dargestellt: Die älteste nachweisbare Trompete mit Überblaslöchern ist die von William Shaw stammende „Harmonic Trumpet“ aus dem Jahr 1787, für die Zeit davor ist die Praxis des Spielens mit dieser Spielhilfe keineswegs nachweisbar. Reuter beruft sich in diesem, für die heutige historische Aufführungspraxis überaus heiklen Punkt, auf eine veraltete Literatur, die relevante Arbeit von Detlef Altenburg⁴, und eine neuere Publikation von Tim Collins⁵ bleibt dagegen unberücksichtigt.

Die hier angeführten Schwächen des historischen Teils der Arbeit sollen nicht darüber hinweg täuschen, dass besonders die Fülle an angeführten historischen Quellen durchaus wertvolle Informationen liefert; auch ist die „grobe Linie“ der skizzierten Entwicklung richtig und zugänglich dargestellt. Ob aber eine solche, auf unkritischer Zusammenfassung von Sekundärliteratur beruhende Darstellung angesichts des stets wachsenden Literaturaufkommens in der heutigen Zeit sinnvoll ist, muss in Frage gestellt werden.

Die Stärke der Publikation und somit auch der Nutzen, sowohl für Wissenschaftler als auch für Praktiker (Komponisten, Dirigenten, Tonmeister), liegen in der Darstellung der akustischen Phänomene bei der instrumentatorischen Mischung von Instrumenten. Anhand der Formantenbereiche der verschiedenen Instrumente und in Abhängigkeit von der gespielten Dynamik wird auf die verschiedensten Instrumentalkombinationen eingegangen; hier liegt wirklich ein gewinnbringender Beitrag vor, der in dieser umfassenden Form bislang fehlte.

Dennoch bleibt auch hier der Gesamteindruck getrübt: Die Grafiken, anhand derer die Parameter Register, Registergrenzen und Formantenbereiche dargestellt werden, enthalten zwar wertvolle Informationen, sind aber so klein gedruckt, dass Text und Zahlen mit bloßem Auge wirklich kaum zu entziffern sind. Hier gilt offenbar der Fluch unserer

3 Kirchmeyer, Helmut: Die Rekonstruktion der Bachtrompete. In: *Das Musikinstrument 10*, (1961), S. 739–741 und: Heft 11, 1962. S. 14–16; Fricke, Jobst Peter: Klangeigenschaften von Clarinen der Cappela Coloniensis. In: *Festschrift H. Hüsch zum 50. Geburtstag* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte H. 62). Köln 1965; S. 152–156; Meyer, Jürgen: *Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten*. Frankfurt am Main: Verlag das Musikinstrument 1972.

4 Altenburg, Detlef: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*. Regensburg 1973, Zur Trompete mit Griffelöchern: S. 270.

5 Collins, Tim: So, how many holes is a baroque trumpet supposed to have? *Historic Brass Society News Letter*, Summer 1996. S. 11–15.

heutigen Zeit, dass technisch zwar (fast) alles möglich ist, finanziell aber (fast) allem immer mehr Grenzen gesetzt sind. Die mickrigen Grafiken sind sicher nicht dem Autor, wohl aber den finanziellen Grenzen der Buchherstellung zuzuschreiben.

Die Publikation Christoph Reuters sei Musiktheoretikern wie Praktikern durch die Verknüpfung zahlreicher Quellen über die Entwicklung der Musikinstrumente empfohlen. Als Lehrbuch über die „Chemie der Klangfarben“ reicht es jedoch kaum an einschlägige Werke heran, die das Thema Klangfarbe und Instrumentation tatsächlich unter Einschluss aller Instrumentengruppen (zumindest eines symphonischen Klangkörpers) und nicht unter Beschränkung auf die Blasinstrumente abhandeln. Zur detaillierteren Auseinandersetzung mit der historischen Entwicklung und Spielpraxis der einzelnen Instrumente scheint die Hinzuziehung von Spezialliteratur weiterhin notwendig.

Christoph Rettelbach

Jochen Stolla: Abbild und Autonomie. Zur Klangbildgestaltung bei Aufnahmen klassischer Musik 1950–1994. Marburg: Tectum 2004, 280 S.

Ein Kritiker vergleicht zwei Schallplatten eines Schubert-Quartetts. Er weist auf deutliche interpretatorische Unterschiede hinsichtlich Phrasierung, Intonation, emotionalem Ausdruck und rhythmischer Betonung hin. Nach dem Abdruck seiner Kritik erfährt er, dass auf beiden Schallplatten dieselbe Aufnahme zu hören war. Die jüngere Veröffentlichung war lediglich technisch überarbeitet worden. Mit dieser einleitenden Anekdote führt Jochen Stolla dem Leser die Bedeutsamkeit der Klangbildgestaltung plastisch vor Augen – eines Interpretationsvorgangs bei der Musikübertragung, der gerade im Kunstmusikbereich von vielen Musikwissenschaftlern wie Hörern bis heute kaum beachtet wird. Vorherrschend ist die Vorstellung einer weitgehend unveränderten Abbildung des Aufführungsgeschehens auf die Lautsprecher. Überlegungen zur Musikvermittlung setzen häufig erst rezeptionsseitig an, obwohl sich der Vermittlungsprozess zuallererst musikimmanent, nämlich auf das klangliche Erscheinungsbild der Musik auswirkt: Unvermittelte und vermittelte Musik sind weder physikalisch noch als Wahrnehmungsinhalt identisch. Neben der Rezeptionssituation sind hierfür die Bedingungen und Entscheidungen während der Musikaufnahme und -bearbeitung Ausschlag gebend, die sich in die Klangbildgestaltung, die Aufnahmeleitung und die Montage einteilen lassen.

Jochen Stolla widmet sich in seiner empirischen Untersuchung der Klangbildgestaltung. Er zeigt deren technische Entstehungsbedingungen, ästhetische Maximen und historische Veränderungen auf, indem er Quellen analysiert, Kenntnisse aus der Produktionspraxis einbringt und die Klangbilder von 50 Aufnahmen Beethovenscher Klavierkonzerte zwischen 1950 und 1994 analysiert. Hauptuntersuchungshypothese ist, dass sich die Klangbildgestaltung technikhistorisch bedingt gewandelt hat. Hierzu geht dem empirischen Teil ein ausführliches und informatives Kapitel über die historische Entwicklung der Aufnahmetechnik und -praxis voran. Darüber hinaus verlässt die Untersuchung den streng Hypothesen prüfenden Anspruch: Die erhobenen Daten dienen angesichts der vernachlässigten Forschung auf diesem Gebiet vor allem der weiteren Theoriebildung.

In der Einleitung arbeitet Stolla das Kernproblem der Übertragung von Kunstmusik klar heraus: Obwohl die mediale Musikdarstellung auf Tonträgern ihrer Situationsgebundenheit enthoben sei, keine optischen Informationen übertrage, ein nur reduziertes physikalisches Schallfeld reproduzieren könne und dem zwangsläufig interpretatorischen tonmeisterlichen Einfluss unterliege, werde ihr – anders als der Fotografie, dem

Film oder der abbildenden Malerei – eine medial autonome Darstellungsweise kaum zugestanden, vielmehr werde sie fast ausnahmslos an der Übereinstimmung mit dem Live-Ereignis gemessen, wobei sich „Übereinstimmung“ auf physikalische Merkmale oder aber auf Wahrnehmungsinhalte beziehen könne. Abbildung und Autonomie – zwischen diesen Polen lassen sich laut Stolla die ästhetischen Anschauungen zur Klangbildgestaltung einordnen. Der Autor findet in den Quellen drei ästhetische Maximen vor: Das eine physikalisch naturgetreue Abbildung fordernde positivistische Ideal; das illusionistische Ideal, das eine intensivierende Musikdarstellung unter idealisierten natürlichen Bedingungen anstrebt; und das medial-autonome Ideal, das die elektroakustische Wiedergabe nicht in Beziehung zur Aufführung setzt und so die interpretatorisch freie Realisierung von Partituren ermöglichen will. Inwieweit sich diese ästhetischen Maximen in den Klangbildern der ausgewählten Aufnahmen manifestieren, untersucht Stolla als zweite wesentliche Frage neben der historischen Hypothese.

Nicht nur thematisch, auch methodisch kann sich der Autor kaum auf bestehende Arbeiten stützen. Um die Klangbilder der von ihm untersuchten Aufnahmen überhaupt angemessen beschreiben zu können, entwickelt er Skalen, die die Beurteilung der Ausprägungen der wichtigsten Klangbildmerkmale durch mehrere Expertenhörer ermöglichen. Allerdings nimmt Stolla die Klangbildbeschreibung zum Teil auch physikalisch vor, womit er den zwar verbreiteten, aber gleichwohl irrtümlichen Ansatz, reine Perzepte physikalisch erfassen zu wollen, nur wenig reflektiert fortschreibt. Auch in der Bezeichnung perzeptiver Merkmale als „subjektiv“ und im Verzicht auf die Erfassung komplexer Klangmerkmale, die einen Bezug auf den musikalisch-strukturellen Inhalt ermöglicht hätten, zeigt sich eine latent technische Perspektive auf das psychologische Phänomen Klang- und Musikwahrnehmung, die für die Arbeit jedoch zum Glück nur mäßig bestimmend ist, wozu auch die erhobenen Daten selbst beitragen.

Inferenzstatistisch findet Stolla die Hypothese von der technikhistorisch bedingten Veränderung des Klangbilds bestätigt. Auf der Suche nach den Klangbildidealen greift er zusätzlich auf das Verfahren der Clusteranalyse zurück. Die so extrahierten drei Gruppen von Aufnahmen scheinen ebenfalls technikhistorischen Epochen anzugehören, jedoch deuten sie zusätzlich darauf hin, dass sich in den 70er Jahren das illusionistische Klangbildideal durchgesetzt hat. Im Schlusskapitel sucht Stolla nach Gründen für die seitdem normative Wirkung dieser ästhetischen Maxime, die durch die Antagonisten Perfektion und Natürlichkeit geprägt sei und auf die Geheimhaltung der Klangbildgestaltung hinauslaufe. Dabei stützt er sich auch auf Überlegungen von Walter Benjamin. Stollas Ausführungen eröffnen dem Leser schließlich auch eine neue musiksoziologische Perspektive auf das Medium Tonträger.

Die Stärke der Untersuchung liegt in den ausführlichen, stets fundierten medienästhetischen Überlegungen unter Verwendung einer fachgerechten und präzisen Terminologie, wobei Stolla sein tonmeisterlicher Hintergrund zugute kommt. Allerdings wünscht man sich einen nicht nur theoretischen Brückenschlag zum Hörer: Wer neue empirisch gewonnene Erkenntnisse über die Musikwahrnehmung im Zusammenhang mit Klang oder Sound erwartet, wird bei Stolla kaum fündig. Wer hingegen Fragen zum Verhältnis von Aufführung und medialer Darstellung diskutiert oder einen Einblick in die Produktionspraxis bekommen möchte, für den wird die Arbeit hochinteressant sein. Der Band ist eine wichtige Quelle für alle, die sich mit den Themenbereichen Musik in den Medien, Rezeptionspsychologie oder Musikästhetik befassen. Er ist ferner ein methodischer Beitrag für diejenigen, die Klangeindrücke messen wollen. Und er ist unverzichtbar für alle, die sich mit der Rolle des Klangs in der Musik beschäftigen, Musikaufnahmen als Quellen auswerten oder Musik produzieren, und natürlich: für Kritiker.

Hans-Joachim Maempel

Rosemarie Tüpker & Hans Hermann Wickel (Hrsg.): Musik bis ins hohe Alter. Fortführung, Neubeginn, Therapie. Münster: Lit-Verlag 2001, 210 S.

Lange Zeit stand Musiktherapie im Verdacht, ihre Heilerfolge auf zuweilen zweifelhaft wissenschaftlicher Fundierung zu erklären. Noch 1994 kritisierte Klaus-Ernst Behne das Anekdotische in der Dokumentation und die Tendenz, Fallbeispiele anzuhäufen, um davon eine musikspezifische Systematik von vermeintlich empirischen Tatsachen abzuleiten (Behne 1994). Da die postulierten musiktherapeutischen Verfahren aber auch zum Gegenteil führen können, Wirkungen von bestimmter Musik (im Unterschied zu einigen Klangparametern) also nicht schematisch vorhersagbar sind, wie es ein System kausaler Beziehungen unterstellt, prägte die Disziplin bisweilen, so Behne, der private Glaube an die „Addition von vielem Schöner“, die „automatisch traumhafte Heilerfolge verbürge“ (Behne 1994, S. 145).

Dieser Kritik begegnet der vorliegende Band, den das Institut für Musiktherapie und Morphologie (IMM) in Verbindung mit dem sozialpädagogischen Ausbildungsbereich der Fachschule Münster und dem Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Münster in seiner Schriftenreihe „Materialien zur Musiktherapie“ veröffentlicht hat. Und in diesem interdisziplinären Spannungsfeld sind auch die Beiträge des vorliegenden Bandes angesiedelt. Er ging aus einer Tagung zum Thema des Bandes, nämlich der therapeutischen und sozialpädagogischen Arbeit mit älteren Menschen hervor.

Themen wie „Altern“ und „Alter“ ziehen gegenwärtig große Aufmerksamkeit auf sich. Neben den pflegenden und medizinischen Berufen, in denen sie alltäglich sind, gelangen sie immer mehr auch in ökonomische, bildungs- und sozialpolitische und seit einiger Zeit sogar in medien- und kulturwissenschaftliche Blickfelder. Gründe dafür sind schnell benannt: Die demografische Entwicklung der nächsten Jahrzehnte stellt mit dem Alter(n) verbundene gesellschaftliche Inklusions- und Exklusionsprozesse in Frage und führt zur Einsicht, nicht nur im lebenslangen Lernen, sondern auch im Ensemble von Dichtung, Melodie, Spiel und Tanz (das die Alten Griechen unter dem Begriff „Musiké“ verstanden) die Kunst des „erfolgreichen Alterns“ zu pflegen, wie es im Vorwort von Hans Hermann Wickel heißt (S. 5). Umso mehr erstaunt, dass diese Themen von der Musikpsychologie und Musiksoziologie – im Unterschied etwa zur Soziologie der Jugend – bislang fast gänzlich vernachlässigt wurden. Ausnahmen bilden die kürzlich erschienene soziologische Dissertation von Dorothea Muthesius über Musikerfahrungen alter Menschen und der nun vorliegende Band. Dieser bringt gegenüber der genannten Monografie die weitere Erkenntnis, dass die aufs Alter standardisierten Berufsbilder im Pflegebereich neu zu bestimmen sind. Schon heute sind einschneidende Veränderungen bemerkbar, verschiedene Bereiche amalgamieren miteinander oder befinden sich in Konkurrenz mit gänzlich neu entstandenen Berufsfeldern.

Diese Prozesse scheinen mehrfach auf im vorliegenden Buch: zum ersten in der biografischen Heterogenität der Autoren, die sowohl aus der Musiktherapie, der Betriebswirtschaft, Behindertenhilfe und Hilfe Suchtgefährdeter, als auch aus der Erziehungshilfe und Jugendarbeit, Psychotherapie bis zur Philosophie, Musikwissenschaft und -pädagogik kommen und allesamt einen erfrischenden Pragmatismus zum Ausdruck bringen, wenn es um die Anwendung musiktheoretischer Konzepte in der Praxis geht. Zum anderen offenbart die Lektüre der einzelnen Texte die Veränderung des Tätigkeitsfelds „Altenhilfe“. Deshalb ist die Heterogenität in den Ansätzen der Autoren kein Zufall, sondern Resultat dieses Wandels. Die Gerontologie stellt nicht mehr die Defizite alter Menschen heraus, sondern ihre (noch) vorhandenen Kompetenzen, Verstehens- und Verhaltensweisen, die mit therapeutischen Hilfsangeboten „gesteigert, wiedergewonnen und möglichst

lange erhalten werden sollen,“ wie Hans Hermann Wickel in seinem Beitrag „Zur Organisation musikalischer Angebote in der Sozialen Arbeit mit älteren Menschen am Beispiel von Altenpflegeheimen“ (S. 73) betont. Präventive Maßnahmen zur Selbstständigkeit und Aktivierung des Selbsthilfepotenzials im Alter erfordern jedoch multidisziplinäre Begleitungsansätze. Rosemarie Tüpkker legitimiert in ihrem umfassenden Bestimmungsversuch „Musiktherapeutische Konzepte mit alten Menschen“ eine vor allem personenbezogene Betreuung, die sich als „Wahrnehmung des Individuellen und Gewordenen“ (S. 96) versteht. Die Autorin fordert eine neue therapeutische Haltung, „die eher fragend und suchend ist, als dass sie davon ausgeht zu wissen, was für den anderen gut sei, was er brauche, wohin die Entwicklung ginge“ (S. 97), also „eine methodische Flexibilität, welche die Bedürfnisse des Einzelnen über eine vermeintliche Reinheit stellt“ (ebd.).

Wenngleich der Rezensentin das Wort „Reinheit“ in dem Zitat unverständlich bleibt, ist ihr nach der Lektüre aller Beiträge nun klar, welch immensen Stellenwert Musik als „integratives Medium“ im Leben alter Menschen hat. Musik ist der Schlüssel zur Biografie des alten Menschen, schafft die Verbindung zwischen Generationen und wirkt sich darum auf die Beziehungsgestaltung zwischen Betreuten und Betreuern aus. In der Konsequenz nehmen gerade in der Altenpflege musiktherapeutische Ansätze an Bedeutung zu. Davon zeugt das in einigen Bundesländern gesetzlich bereits festgeschriebene Angebot der Fachschulen zur Ausbildung von Altenpflegern, Musik als Nebenfach dem sozialpädagogischen Unterricht beizugeben. Musiktherapie darum als disziplin-übergreifende Disziplin zu begreifen, wie dies die Autoren tun, trägt zur Einsicht bei, dass es nicht DIE Musik, sondern der gewohnte Umgang des alten Menschen mit den ihm vertrauten Musikarten ist, auf den therapeutisch (und pädagogisch) gesetzt werden sollte. Singen, Musizieren mit einfachen Rhythmus- und Melodie-Instrumenten, evtl. das Erlernen eines Musikinstruments, Musikhören, das die Erinnerung anregt und zum Gespräch einlädt und das Bewegen zu beliebten Musikstücken bilden deshalb die Kernbereiche, auf die sich die Autoren in ihren Fallbeispielen beziehen. Michael Schmutte in seinem Beitrag „Singen mit alten Menschen in Chorarbeit und Musiktherapie“ sowie Natalie Hippel & Friedemann Laabs über das „Improvisieren mit Älteren Menschen? Schwierigkeiten und Möglichkeiten“ liefern hier eindrucksvolle Erfahrungsberichte und Konzeptionen. Indem der alte Mensch im Mittelpunkt der Arbeit steht und über den Heilungsprozess und -erfolg maßgeblich mitentscheidet, sind Musiktherapeuten in ihrem Tun immer wieder zum Überdenken, Korrigieren und Weiterbilden der Verfahren aufgefordert.

Doch die Spanne des älteren Menschen reicht, um es noch einmal zu sagen, „von den ‚rüstigen‘, gerade in den Ruhestand versetzten ‚jungen Alten‘ bis zu den hochbetagten, dementen, sterbenden Menschen,“ wie Hans Hermann Wickel in seinem Aufsatz schreibt (S. 74). Weil dies so ist, sind gerade jene Fallbeispiele des Bandes von Gewicht, in denen es um gesellschaftlich marginalisierte geht: um ob ihres körperlichen und/oder kognitiven Verfalls vereinsamte, ins Heim abgeschobene, depressive, resignierte, demente und sterbende alte Menschen. Das eingangs kritisierte Anekdotische in der Dokumentation verhilft gerade bei den Beiträgen von Manuela-Carmen Praise, („Hörschädigungen im Alter und ihre Konsequenzen für das Musikerleben und die musiktherapeutische Arbeit“), Barbara Dehm-Gauwerky („Übergänge – Tod und Sterben in der Musiktherapie mit Dementen“), Michael Herrlich („Erinnerungen an Herrn K. Beispiele musiktherapeutischer Arbeit mit behinderten SeniorInnen in einer Langzeiteinrichtung der Behindertenhilfe“) und Markus Münsterteicher („Musiktherapie mit einer depressiven Patientin“) zum bewegenden Nachvollzug des therapeutischen Alltags, der keine spektakulären Erfolge bringt, sondern im Kleinen zeigt, wie Erleichterung, Trost und beistehender Kontakt möglich sind. Musik öffnet bei dieser Arbeit den oft noch einzig offenen Kanal der Kommunikation. Und so versteht es sich, dass die Anhäufung von

Fallbeispielen in diesem Band keine weitere Systematik der vermeintlichen Kausalität von musikimmanenten Ausdrucksgehalten und spezifischen Wirkungen herstellen, sondern das Bewusstsein schärfen will für Fortführung und Neubeginn musiktherapeutischer Ansätze, die dem ganzheitlichen Anspruch genügen, zu fördern und zu fordern, ohne zu überfordern.

Der Band zeigt aus der musiktherapeutischer Sicht, wie in verschiedenen Stadien des Alterns über den Umgang mit Musik individuelle Entwicklungspotenziale, soziales und emotionales Wohlbefinden und die Wiederherstellung von Fähigkeiten erreicht werden können. Im letzten Beitrag „Musik als Hilfe zur Alltagsbewältigung in lebensgeschichtlichen Krisen“, wieder von Hans Hermann Wickel verfasst, kommen drei „ältere Damen“ sogar selbst zu Wort. Die Frage allerdings, wie sich die individuelle Auseinandersetzung mit Musik, besonders musikbezogene Handlungen wie das Singen, Tanzen und Musizieren im Alter nicht nur auf Wohlbefinden und Gesundheit, sondern – über einen größeren Zeitraum betrachtet – auch auf eine längere Lebenszeit nachweislich auswirkt, konnten die Autoren nicht beantworten. Ganz sicher aber wird gerade darum der Band zum wissenschaftlichen und praxisorientierten Weiterdenken anregen, steckt doch die Forschung über das, was Musik für die Lebensqualität älterer und alter Menschen bedeutet, noch in den Kinderschuhen. Der Band empfiehlt sich außerdem für die Ausbildung von Altenpflegern.

Literatur

Behne, Klaus-Ernst (1994). Kann Musik heilen? Heilshoffnungen als Teil des musikalischen Bewußtseins. In: Ders., *Gedacht – Gehört – Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik* (= ConBrio Fachbuch Bd. 2). Regensburg: Con Brio, S. 141–148.

Sabine Vogt

Kristin Westphal: Wirklichkeiten von Stimmen – Grundlegung einer Theorie der medialen Erfahrung. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002, 262 S. (mit CD-Rom)

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um die Habilitationsschrift einer Erziehungswissenschaftlerin. Zwei Gründe sprechen gegen eine Rezension und zwei dafür. Kontra: Die Autorin setzt sich mit dem Phänomen Stimme auseinander und ihre Zielrichtung ist die Pädagogik, nicht die Psychologie. Pro: Mediale Erfahrungen betreffen den weitaus überwiegenden Teil der Musikvermittlung. Verfremdung und Rekonstruktion medialer Inhalte zu reflektieren, stellt erhebliche methodische Anforderungen. Der Blick über den Tellerrand genuin musikpsychologischer Fragestellungen hinaus ist konstitutiv für das Fach selbst und könnte sich als Beitrag zu seiner auf hermeneutischer Philosophie begründeten Methodenentwicklung erweisen.

Dass es hier um eine philosophische, „leibphänomenologische“ (Wilfried Lippitz im Vorwort, S. 17) Untersuchung handelt, machen die Kapitelüberschriften teils kenntlich: I Ö und die Stimme antwortet; II Analyse physiologisch-anatomischer und phänomenaler Konzepte von Stimme; III Medientheorie: Phänomenanalyse der Stimme-im-Medium sowie IV Stimmanalysen. Die Kapitel werden ergänzt durch eine Schlussbetrachtung und eine CD-Rom mit den untersuchten Klangmaterialien.

Das die Studie tragende Paradigma ist nicht auf die Verallgemeinerung, sondern eher die Spezifizierung von Bedeutungskontexten gerichtet. Es werden empirische Erhebungen hauptsächlich in Form von qualitativen Befragungen vorgenommen, und es kom-

men am Ende des Bandes computergestützte Stimmanalysen nach einem von Heinz Stolze entwickelten Verfahrens zum Einsatz. Wesentlich aber bleibt für die Autorin die Analyse von Konstellationen stimmlicher Erfahrung und nicht deren Dekomposition in psychologische Modelle mit Rahmenfaktoren oder Einflussgrößen mit abhängigen und unabhängigen Variablen. In einer Zeit des zunehmenden Einflusses der Naturwissenschaften auf die Forschungsmethodik der Geistes- und Erziehungswissenschaften verfolgt die Autorin offenbar unbeirrt ein vermeintliches philosophisches Auslaufmodell. Doch die Befunde der Studie, soviel sei vorausgeschickt, geben Westphal letztlich recht.

Was passiert, wenn eine menschliche Stimme durch ein digitales oder analoges Medium übertragen, durch Zeit und Raum dekontextualisiert und medialisiert an einen Hörer gelangt? Die Autorin widersteht der Versuchung, manipulativen und polarisierenden Tendenzen durch die Beeinflussbarkeit des Rezeptionskontextes vorschnell das Wort zu reden. Sie beobachtet und reflektiert das Geschehen in dem Versuch, einerseits die Dynamik der Ausdruck/Eindruck-Beziehung zwischen medialer Botschaft und Rezipient, andererseits in Momentaufnahmen (fotografisch) Beziehungen zwischen körperlichem Ausdruck und Stimmgestus darstellen. Der Einsatz des Mittels der Fotografie als Forschungsinstrument der phänomenalen Analyse von Stimmwirklichkeit scheint zunächst abwegig. Doch wird hinreichend deutlich, dass die Dominanz des Sehens, welche Medien-erfahrung begründet, auch den auditiven Bereich nicht nur metaphorisch, sondern in Haltungen und Handlungsimpulsen erreicht. Diese Erkenntnis durchzieht die Arbeiten von Wolfgang Martin Stroh, der ebenfalls gelegentlich zur Methode der Fotografie greift, um musikalisches Verhalten zu untersuchen.

Kristin Westphal hat ein sprachlich hoch differenziertes und philosophisch anspruchsvolles Werk vorgelegt. Typischen Verwirrungserscheinungen nach Lektüre philosophischer Texte, wie sie gerade im Bereich ästhetischer Erziehung häufig zu finden sind, beugt die Autorin durch eine fein differenzierte, die Orientierung erleichternde Gliederung sowie durch eine klare, konzise und unprätentiöse Sprache vor. Empirische Forscher werden sich eventuell schwer tun, die Tendenz zu verallgemeinernden Aussagen auf Grund nahe beieinander liegenden Ergebnisbeschreibungen und Interpretationen von Einzelbeobachtungen zu übersehen, vielleicht sogar zu verzeihen. Für den Rezensenten indessen erscheint es frappierend, dass hier ein vielschichtiger, qualitativer Forschungsansatz exemplifiziert wird, dessen Nutzen sich nicht minder in der Musikpsychologie darstellen könnte. Es darf schließlich nicht übersehen werden, dass die Frage der Musikvermittlung (angesichts eines Übermaßes an Stimulus- oder Rezipientenorientierung als ‚typische‘ Ansätze musikpsychologischer Problemstellungen) nicht nur aus Mangel an Interesse als Forschungsproblem relativ wenig Beachtung findet. Brennende Fragen etwa zur Effizienz und spezifischen Bedeutungen von Vermittlungsformen, von deren Beantwortung gerade die Pädagogik profitieren würde, werden in der Musikpsychologie oft ignoriert, vermutlich weil das Geflecht von Einflussgrößen undurchdringlich und unter experimentalökonomischen Gesichtspunkten weder qualitativ noch quantitativ fassbar scheint. Dies soll nun weder eine einfache methodische Übertragbarkeit durch das vorliegende Werk noch einen hierin sich darstellenden Königsweg suggerieren. Schließlich tritt aus der Studie eine Originalität im Umgang mit der Thematik hervor, die auch auf spezifische Denkweisen der Autorin verweist. Vielleicht gerade aus diesem letzteren Grund sei das Buch allen empirisch arbeitenden Musikforschern empfohlen, insbesondere auch denen, die – ungeachtet aller selbst erfahrener Akzeptanz quantitativer Forschungen – sich den Erkenntnismöglichkeiten durch phänomenologisch-hermeneutische Methoden im Umgang mit empirischen Daten öffnen wollen.

Gunter Kreutz