

Rezensionen

Klaus-Ernst Behne: Musikerleben im Jugendalter. Eine Längsschnittstudie. Regensburg: Con Brio 2009. 364 S.; 24 EUR.

Welche Musik hören Kinder und Jugendliche? In welchen Situationen hören sie, aus welcher Motivation, mit welcher Zielsetzung? Welche bedeutenden Einflussfaktoren auf Musikvorlieben und Hörweisen gibt es? Welche Rolle spielt das zunehmende Alter? – Fragen zum musikalischen Erleben von Kindern und Jugendlichen haben Klaus-Ernst Behne sein ganzes Forscherleben lang begleitet, und er hat auf diesem Feld Bahnbrechendes geleistet. Ein bedeutender Markstein hierbei war sein 1986 erschienenes Buch *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*, für das er über 1.200 Jugendliche aller Altersstufen zu ihren verbal und klingend erhobenen Musikpräferenzen und zu ihrer Art des Umgangs mit Musik befragte und so wegweisende Erkenntnisse zur Typologie des jugendlichen Musikhörers gewinnen konnte. Allerdings konnte ein zentraler Aspekt in den *Hörertypologien* nicht geklärt werden: Da die Daten in einer Querschnitts-Methodik alle gleichzeitig erhoben wurden, konnten zwar verschiedene Altersgruppen betrachtet und verglichen, aber keine Aussagen zur zeitlichen *Entwicklung* getroffen werden. Das vorliegende Buch knüpft daher nun im Abstand von 23 Jahren an diese offene Frage der *Hörertypologien* an und untersucht die altersabhängige Entwicklung des jugendlichen Musikerlebens auf Basis einer aufwändigen, siebenjährigen Längsschnittstudie.

Die dem Buch zugrunde liegende Datenerhebung liegt bereits einige Zeit zurück: Von 1991 bis 1997 befragte Behne zu insgesamt acht Zeitpunkten jeweils dieselben rund 150 Kinder bzw. Jugendlichen (Alter zu Beginn ca. 12 Jahre) zu zahlreichen Aspekten ihres musikalischen Umgangs und Erlebens. Hierzu zählten u. a. die Bewertung von rund 30 Klangbeispielen unterschiedlicher Stile auf bis zu acht Polaritätsskalen, die Bewertung von rund 40 Musikstilen anhand verbaler Stilbegriffe, die Beurteilung von 40 Aussagen zu musikalischen Umgangs- und Verhaltensweisen, die Art und der Umfang des Medienkonsums sowie weitere musikbezogene Selbsteinschätzungen. Hinzu kamen zu einzelnen Zeitpunkten weitere Fragen, z. B. zur Wahrnehmung von Videobeispielen oder zur Zugehörigkeit zu speziellen Jugendkulturen.

Bereits die schiere Fülle des gesammelten Datenmaterials ist beeindruckend: An den acht Zeitpunkten wurden von den 150 Probanden jeweils rund 250 Einzelvariablen erhoben, sodass rund 300.000 Einzelurteile als Rohdaten anfielen. Die Anzahl möglicher Auswertungsperspektiven nimmt fast unüberschaubare Ausmaße an, da jeder Zeitpunkt mit all seinen Variablen einerseits querschnittlich in sich betrachtet, andererseits aber auch längsschnittlich in Relation zum Zeitverlauf analysiert werden kann. Daher besteht die große Herausforderung der gesamten Studie und ihrer Darstellung im vorliegenden Buch darin, in der Fülle der Daten und Ergebnisse den Überblick zu behalten und die zentralen Erkenntnisse für den Leser argumentativ stringent, methodisch nachvollziehbar und dennoch übersichtlich herauszuarbeiten. Letztlich erzwingt ein Forschungsvorhaben dieses Umfangs aber Kompromisse in seiner Darstellung: Wollte man hier die üblichen Maßstäbe wissenschaftlicher Veröffentlichungen anwenden – absolute Transparenz auch der methodischen Details, streng theorie- und hypothesengeleitete Datenanalyse, genaue Dokumentation aller Auswerteschritte und -ergebnisse durch Angabe aller statistischen Kenndaten unter Einbezug von Effektstärkemaßen etc. –, so würde

die Publikation leicht den Umfang mehrerer Bände im Ziegelsteinformat erreichen. Angesichts der kommerziellen Zwänge des heutigen Verlagsgeschäfts ein Vorhaben von wohl zweifelhafter Realisierbarkeit!

Behne ist sich des Grundproblems sehr wohl bewusst: „Ein Bericht über eine Längsschnittstudie läuft immer Gefahr auszufern“ (S. 11). Man merkt dem Buch jederzeit das Bemühen um eine konzentrierte, knappe Darstellung an, die sich konsequent eher auf die überblicksartige Breite und weniger auf die detaillierte Tiefe konzentriert. Trotz des immer noch stattlichen Umfangs von rund 350 Seiten zeigt sich auch die Kehrseite dieses Bemühens. So fallen an vielen Stellen die Erläuterungen insbesondere zu methodischen Überlegungen bei Planung und Auswertung sehr knapp aus oder fehlen auch völlig. Bei der Lektüre ergeben sich so immer wieder offene Fragen: Warum gestaltete Behne seinen Fragebogen so und nicht anders? Wieso wählte er diese Auswertungsmethode und nicht jene? Der Leser kann dann die getroffenen Entscheidungen letztlich nur zur Kenntnis nehmen, kaum jedoch im Detail nachvollziehen, beurteilen oder kritisch würdigen. Einige Beispiele mögen das Problem verdeutlichen:

- Die klingenden Präferenzen wurden je Zeitpunkt abwechselnd mit zwei verschiedenen Itemsets erhoben: „Hit“ (jeweils aktuelle Popmusik) und „Museum“ (europäische Kunstmusik von Gesualdo bis Boulez, Jazz und älterer Pop). Wieso wurden für die Bewertung von „Hit“ und „Museum“ unterschiedliche Polaritätsprofile verwendet? Wieso wurden die jeweils aktuellen „Hit“-Beispiele zuerst mit hohem Aufwand aus den aktuellen Charts ermittelt (S. 22), dann aber bei der Längsschnitt-Auswertung mit Verweis auf die Unterschiedlichkeit der Klangbeispiele ausgeschlossen (S. 154)?
- Bei den Gefallensurteilen über verbale Stil Kategorien konnte neben einem vierstufigen Rating von „sehr gut“ bis „sehr schlecht“ auch die Alternative „Diesen Stil kenne ich nicht“ angekreuzt werden. Wieso wird ein solches Nichtkennen bei der Auswertung nicht als Missing Value behandelt, sondern nachträglich in die Mitte der Ratingskala umcodiert und mit einem neutralen Gefallensurteil gleichgesetzt (S. 26)? Wie vereinbart sich dies mit dem an anderer Stelle „als zentralen Mechanismus jeglichen Wertens“ benannten Prinzip „Was man nicht kennt, wird abgelehnt“ (S. 241)?
- Welche Kriterien liegen der Auswahl der Stilbegriffe für die Verbalpräferenzen zugrunde? Wieso werden die Stilbegriffe bei der Analyse nach verschiedenen Verfahren kategorisiert (zunächst erfolgt eine „freihändige“ Zusammenfassung der Stile, „die nach allgemeinem Verständnis etwas miteinander ‚vereint‘“, S. 272. Später folgt eine zweite Kategorisierung aufgrund einer Faktorenanalyse, S. 312 ff.)? Wie erklären sich die auftretenden Widersprüche zwischen beiden Ergebnissen?
- Bei der Erhebung der Mediennutzung sollten die Probanden die Stunden ihres täglichen Musik- und Fernsehkonsums angeben. Wieso wurden diese Angaben nicht direkt als Intervallskalen in der Auswertung verwendet, sondern die Probanden zuerst nach nicht näher erläuterten Kriterien verschiedenen Mediennutzungsstilen zugeordnet (S. 38 f.)? Falls eine Kategorisierung der Probanden gewünscht ist, warum erfolgt sie nicht wie an anderen Stellen mit clusteranalytischen Verfahren?
- In der Auswertung werden die ersten vier Zeitpunkte L1 bis L4 zunächst sehr ausführlich im Querschnitt, also nur auf den Einzelzeitpunkt bezogen, analysiert. Mit Hinweis auf den Platzmangel (S. 139) wird diese Querschnittsanalyse dann aber für die übrigen Zeitpunkte ausgelassen. Wieso ist dann im Rahmen der Logik der Gesamtargumentation die Querschnittsanalyse der ersten vier Zeitpunkte essenziell, die der letzten vier Zeitpunkte aber verzichtbar?
- Die Zustimmungsratings zu musikalischen Verhaltensweisen werden auf der Basis von Reliabilitätsanalysen zu acht Grundskalen musikalischer Umgangsformen zusammengefasst (S. 203 ff.). Wieso aber gehen in diese Skalenbildung nur 25 der 36

erhobenen Items ein? Wieso beschränkt sich die Längsschnittanalyse der Umgangsformen lediglich auf das kompensatorische und sentimentale Hören (S. 214 ff.), während die übrigen sechs Umgangsformen nicht gezeigt werden?

- Wieso werden bei der Auswertung der angegebenen Problembelastung der Jugendlichen die beiden Angaben „häufig“ und „selten“ in einer Kategorie vereint? (S. 168 f.) Macht es keinen Unterschied, ob 80 Prozent der Jugendlichen „häufig“ oder „selten“ z. B. Probleme in der Schule haben?

Behne hätte gewiss für jede dieser methodischen Entscheidungen eine gute und nachvollziehbare Begründung. Die Knappheit der Darstellung führt aber an diesen und ähnlichen Stellen statt zur Konzentration eher zur Verunklärung, sodass man sich wünscht, der Autor hätte hier detaillierter erläutert und eine etwas umfangreichere Darstellung in Kauf genommen.

Zwar können aus den genannten Gründen viele methodische Entscheidungen nicht vollständig nachvollzogen werden – umso mehr jedoch beeindruckt das Buch durch eine große Zahl bemerkenswerter, wichtiger Ergebnisse. Dies gilt zum einen für eine Vielzahl interessanter Einzelaspekte, z. B. zum Zusammenhang von Mediennutzung (tägliche Hör- und Sehdauer) zu Alter, Geschlecht („Fernsehen ist Jungensache!“) und Bildungsgrad (S. 163). Von besonderer Bedeutung sind jedoch ohne Frage die Befunde zu den musikalischen Umgangsweisen der Jugendlichen und ihrer Entwicklung im Altersverlauf. Von den zahlreichen Ergebnissen seien nur einige wenige erwähnt: Im Vorfeld der Pubertät wird das stimulierende Hören für die Kinder wichtiger, während das konzentrierte und emotionale Hören zurückgehen (S. 121); intensive Fernsehkonsumenten erleben Musik weniger intensiv (S. 123); aktives Instrumentalspiel beeinflusst das Musik-Erleben, aber nicht im Hinblick auf gemeinhin erwünschte Aspekte wie distanzierendes oder konzentriertes Hören, sondern auf basälere Aspekte wie u. a. sentimentales oder assoziatives Hören (S. 124); problembeladene Kinder hören kompensatorischer, sentimentaler, vegetativer, mit hochinteressanter, differenzierter Betrachtung der musikbezogenen Coping-Strategien bei verschiedenen Problemtypen (S. 129 f.); Mädchen zeigen eine generell größere musikalische Aufgeschlossenheit (S. 121), urteilen i. d. R. positiver (klingend und verbal) und hören sentimentaler, diffuser und assoziativer, Jungen hingegen distanzierender und stimulativer (S. 329 f.). Der Bildungsgrad spielt bei den klingenden Präferenzen und Umgangsformen nahezu keine Rolle (S. 332). Interessante, allerdings komplexe und schwierig zu interpretierende Zusammenhänge zeigen sich zwischen der Neigung zu kompensatorischem bzw. sentimentalem Hören und der Problembeladenheit der Jugendlichen (S. 214 ff.). Behne fasst dies in der Aussage zusammen: Wer mehr Probleme hat, erlebt Musik generell intensiver (S. 225).

Im Kontext der aktuellen Debatte zur Offenohrigkeit ist die Beobachtung besonders interessant, dass die Urteile über klingende klassische Musik im Altersverlauf nahezu konstant sind, wenn auch auf niedrigem Niveau (v. a. bei Jungen). Einen tatsächlichen Rückgang der Wertschätzung erleben hingegen die zu Anfang überaus positiv bewerteten Pop-Beispiele (S. 255).

Die umfangreiche Analyse des Zusammenhangs von sentimentaler Hörweise und Persönlichkeitsfaktoren wie Szenezugehörigkeit, Freizeitverhalten etc. sowie die Charakterisierung entsprechender Typen (S. 229 ff.) ist einerseits außerordentlich aufschlussreich und erhellend, sie zeigt andererseits aber auch einmal mehr das Dilemma, dem sich Behne gegenüber sieht. Allein die Analyse einer einzigen von acht musikalischen Umgangsweisen erfordert ein enorm aufwendiges Verfahren und eine entsprechend umfangreiche, komplexe und nicht leicht nachzuvollziehende Darstellung. Dies, wie eigentlich geboten, auch für die übrigen sieben Umgangsweisen leisten zu wollen, würde aber sofort den vorgesehenen Rahmen des Buches sprengen und unterbleibt daher.

Nach der Lektüre des Buches stellte sich beim Rezensenten eine gewisse Wehmut ein. Klaus-Ernst Behne hat auch mit diesem Forschungsprojekt Pionierarbeit geleistet. Dieses gewaltige Vorhaben in Angriff genommen, über viele Jahre verfolgt und erfolgreich zu Ende geführt zu haben, ist allein schon eine musikpsychologische Großtat ersten Ranges! Die gesammelten Daten sind gewiss einzigartig. Die Darstellung bleibt im zur Verfügung stehenden Rahmen des vorliegenden Buches aber so knapp und überblicksartig, dass im Detail noch viele Fragen offen bleiben. Im August 2013 jedoch ist Klaus-Ernst Behne verstorben. Es ist ihm nicht mehr vergönnt gewesen, den Schatz dieser Daten in vollem Umfang zu heben und so umfassend darzustellen, wie er es vielleicht selbst gerne getan hätte. Und so bleibt abschließend nur der Appell an die Verwalter seines wissenschaftlichen Erbes, die erhobenen Rohdaten öffentlich zugänglich zu machen, damit andere mit diesem Datenschatz weiterarbeiten können. Dies würde auch die Möglichkeit eröffnen, die Auswertung im Licht neuerer methodischer Debatten zu hinterfragen und weiter zu entwickeln, so z. B. im Hinblick auf den Umgang mit Missing Values bei den verbalen Präferenzen, auf die Entwicklung einer globaleren, weniger Einzelstil-konzentrierten Präferenz- und Umgangsweisen-Typologie, und auf die Anwendung von Strukturgleichungsmodellen bei der Analyse der zeitlichen Entwicklung von Präferenzen und Umgangsweisen. Es wäre gewiss ganz im Sinne Klaus-Ernst Behnes, auf diese Weise weitere, wertvolle Erkenntnisse zum Musikerleben Jugendlicher aus seiner bahnbrechenden Arbeit ziehen zu können. Christoph Louven

Literatur

Behne, K.-E. (1986). *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Irène Deliège & Jane W. Davidson (Eds.): Music and the Mind. Essays in honour of John Sloboda. Oxford: Oxford University Press 2011. 448 pp.; 43 EUR.

Dem Titel nach bezieht sich der vorliegende Band auf John Slobodas Buch *The Musical Mind* (1985). Lange Zeit war dieses Buch für viele Musikpsychologen weltweit wohl die entscheidende und prägende Publikation des Fachs. In den frühen 1980er Jahren arbeitete Sloboda eigenen Angaben zufolge zwei Jahre lang fast ausschließlich an dieser Zusammenstellung eigener und fremder Forschung, zentraler Fragen und Ausblicke. Die Fülle an herausgegebenen Sammelbänden und anwendungsbezogenen Handreichungen zur Musikpsychologie in den letzten Jahren verdeutlicht die Ausdifferenzierung des Fachs, die sich in Alleinautorschaft (neben Sloboda, 1985, z. B. de la Motte-Haber, 1985) wohl nicht mehr adäquat erfassen lässt. Sloboda schreibt dazu bereits im Vorwort der Ausgabe von 1999 (S. xv–xvi):

„Understanding the phenomenon of music requires inputs from many disciplines, and even from many parts of the discipline of psychology [...]. Each of these has its own theories, methodologies, and preoccupations [...]. Music psychology is, thus, not a coherent discipline, but a loose confederation of disciplines converging around the same object of study. It is hard, therefore, to agree on what the important problems are, or how they should be addressed.“

Sloboda erkannte in Anlehnung an den Wissenschaftstheoretiker Thomas Kuhn früh – so schreibt Eric Clarke in einem reflexiven Kapitel über die „wichtigen Fragen“ –, dass ein

junges Fach wie die Musikpsychologie nur zu einer „normalen Wissenschaft“ würde, wenn sich ihre Vertreter grundsätzlich über Methoden, Probleme und Theorien einig seien (S. 18 des hier rezensierten Bands). Erst in der Auseinandersetzung mit Fred Lerdahl und Ray Jackendoffs *Generative Theory of Tonal Music (GTTM)* sei dieser Stand erreicht worden. Ebenso sieht Michel Imberty in seinem Kapitel Slobodas frühe Auseinandersetzung und insbesondere seine Kritik am reduktionistischen Ansatz der *GTTM* als Meilensteine der kognitiven Musikpsychologie. Universelle Bedeutung im Verständnis der Musik komme eher den grundlegenden vor-musikalischen als auch vor-linguistischen Schemata der Anspannung und Entspannung zu. Wie in dem Zitat oben anklingt, müssen sich die Fachvertreter immer wieder über die wichtigen Fragen verständigen. Sloboda selbst wies auf bestehende Forschungslücken hin und lieferte dann auch die entsprechenden Paradigmen u. a. zur empirischen Erforschung musikalischer Emotionen oder zur musikalischen Begabung und Expertise.

Obwohl die hier besprochene Publikation nicht explizit die Denkanstöße von 1985 diskutiert, zeigen sich viele Parallelen und Weiterentwicklungen, nicht zuletzt bedingt durch den Einfluss Slobodas als akademischer Lehrer. Neben Beiträgen zur Verankerung von Musik im alltäglichen Leben, zu Musik und Emotion, kognitiven Prozessen, Expertise und Interpretation/Performance findet sich auch ein Abschnitt zu „Musik und kultureller Integration“. Insofern übersteigt der Band die Fokussierung auf „music and the mind“, da nur verhältnismäßig wenige Kapitel der kognitiven Musikpsychologie im engeren Sinne zuzuordnen sind. Andererseits fehlen grundlegende Beiträge zu Komposition und Improvisation, für Sloboda 1985 ein wichtiger Themenkomplex, den er 1999 aber als kaum weiter bearbeitet ansah. Neuere, von der Kreativitätsforschung inspirierte Arbeiten in diesem Bereich bieten inzwischen wertvolle Ergänzungen. Ausgangspunkt des vorliegenden Bands war ein Symposium, das Sloboda zu Ehren im Januar 2009 am *IRCAM* stattfand. Der Band hat den Charakter einer Festschrift, wie auch mancherorts direkt mit dem deutschen Begriff bezeichnet (z. B. S. 32). Viele seiner früheren Schüler und Kollegen verfassten Beiträge und verweisen darin auf die erhaltenen Anregungen; die zwei Kapitel des ersten Teils (Imberty, Clarke) stellen darüber hinaus besondere Würdigungen dar. Slobodas Lebensleistung muss an dieser Stelle nicht betont werden. Auch die Herausgeber sahen darin wohl keine Notwendigkeit, da sowohl auf ein Gesamtverzeichnis seiner Schriften als auch auf eine ausführliche Biografie verzichtet wird. Ein Schriftenverzeichnis bis 2002 findet sich in Sloboda (2005), einige biografische Wendepunkte beleuchtet das „Postludium“ von Irène Deliège, die im Gespräch mit Sloboda dessen musikalische Ausbildung, Entscheidung gegen eine Pianistenlaufbahn zugunsten der Wissenschaft und außerfachliches Engagement der letzten Jahre thematisiert.

Mit Susan O'Neill, Alexandra Lamont und Jane Davidson widmen sich im zweiten Teil des Buchs frühere Mitarbeiter Slobodas an der *Keele University* aus unterschiedlichen Perspektiven einem Themenkomplex, der zusammenfassend mit dem Konzept der „musikalischen Teilhabe“ zu umschreiben wäre. Basierend auf Carol S. Dwecks Motivationsstudien zum Meistern von Herausforderungen versus der Hilflosigkeit im Umgang mit Fehlern hinterfragt O'Neill musikalische Selbsttheorien und formuliert gleichzeitig den Anspruch an Lehrer, diese Theorien bei Heranwachsenden positiv zu beeinflussen. Lamont bezieht sich im weitesten Sinne auf musikalische Präferenzen und bemängelt, dass der Hörerzentrierung vieler Studien nur wenige musikzentrierte Untersuchungen gegenüberstehen. Sloboda habe immer wieder versucht, auch strukturelle Merkmale der Musik zu beschreiben. Davidson stellt eine Studie zur Bedeutung des Singens im Chor für Menschen aus sozialen Randgruppen wie Obdachlosen vor. Die Emotionsforschung wird in Teil 3 des Buchs behandelt, ein Feld, dessen empirische musikpsychologische Phase maßgeblich durch Slobodas Aufsatz *Music structure and emotional response* von

1991 eingeläutet und markiert wurde. Alf Gabrielsson vergleicht „starke emotionale Erfahrungen mit Musik“ mit erlebten Emotionen im alltäglichen Hören, während Patrik Juslin in seinem Beitrag in Form von sieben rhetorischen Fragen und Antworten einen knappen Überblick zum Forschungsstand bietet. In beiden Ansätzen wird deutlich, wie fruchtbar der Austausch mit Sloboda für diese Arbeiten gewesen sein muss. Die zwei Kapitel des vierten Teils beziehen sich auf eine frühe Arbeit von Sloboda und Parker zum Melodiengedächtnis mithilfe eines Nachsing-Paradigmas, womit eine weitere Facette des vielseitigen Schaffens Slobodas beleuchtet wird. Nach einer Studie von Mario Baroni et al. mit teilweise abgewandelten Ausschnitten aus Opernarien bieten Daniel Müllensiefen und Geraint Wiggins einen lesenswerten Überblick zu Methoden der musikalischen Gedächtnisforschung. Dabei schlagen sie automatisierte Verfahren der Ähnlichkeitsanalyse vor, die den „schmutzigen“ Datenmengen in den Nachsing-Aufgaben besser gerecht werden. Hierfür komme es jedoch auf die präzise Formulierung der Fragen an, da computergestützte Verfahren ansonsten nicht valide sind.

Teil 5 befasst sich mit musikalischem Lernen und Expertise und greift damit einen Forschungszweig auf, der Sloboda besonders am Herzen lag. Frederick Seddon legt anhand theoretischer Überlegungen und einer Pilot-Interviewstudie dar, wie kurzzeitiges musikalisches Lernen die musikalischen Erfahrungen bereichern kann – jenseits von Begabungsmythen oder Transfererwartungen. Antonia Ivaldi, die ebenso wie Seddon bei Sloboda promovierte, befragte Jugendliche zu ihren Motivationen, Erfahrungen, musikalischen Aktivitäten und Selbstwahrnehmungen der musikalischen Kompetenzen. In einem historiometrischen Beitrag zur Expertiseforschung untersucht Reinhard Kopiez die Häufigkeiten der Berichte zu Konzerten, gewählten Instrumenten und dem Alter von Wunderkindern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Basierend auf einer Studie Slobodas et al. aus dem Jahr 1985 beschreibt weiterhin Adam Ockelford das außergewöhnliche Gedächtnis eines autistischen Pianisten, der auch bereits bei musikpsychologischen Tagungen zu erleben war. In verschiedenen Tests erreichte er bessere Ergebnisse, wenn die Musik für ihn erkennbare tonale Strukturen aufwies. Schlussfolgerungen zieht Ockelford grundsätzlich für die Wahrnehmung atonaler Musik, die andere Ordnungs- und Gruppierungselemente als die der Tonalität aufweisen müsse, wenn sie verständlich und erinnerbar bleiben soll. Die empirische Erforschung von Musikdarbietungen ist Thema des sechsten Teils. Nicholas Cook reflektiert das Spannungsverhältnis zwischen der Beschreibung individueller Ereignisse und der Einordnung in generelle Erklärungsansätze, das sich so auch exemplarisch zwischen den Fachdisziplinen der Musikgeschichte und Musiktheorie mit ihrem generalisierenden Anspruch wiederfinde. Für letztere bieten musikpsychologische Erkenntnisse wertvolle Anregungen, beispielsweise in der Untersuchung expressiver Phrasierungen, die Cook für Zeitgenossen Schenckers durchführt und mit dessen Äußerungen vergleicht. Andreas Lehmann analysierte die expressive zeitliche Struktur von 54 Aufnahmen von Schumanns *Arlequin* (aus *Carnaval*, op. 9), die in einer früheren Arbeit zusammengetragen worden sind. Da sich in der Mikrostruktur keine Gemeinsamkeiten innerhalb nationaler Schulen und keine Lehrer-Schüler-Verbindungen zeigten, verdeutlichen die expressiven Abweichungen in besonderer Weise die individuelle kreative Gestaltung in den Interpretationen. In zwei weiteren Kapiteln stellen frühere Doktoranden Slobodas ihre zentralen Studienergebnisse vor: Geoff Luck zur Synchronisation von Musikern und Dirigenten sowie Jane Ginsborg in Zusammenarbeit mit Roger Chaffin über ihre eigene Erinnerungsleistung von Auszügen einer Stravinsky-Kantate. Der letzte Teil des Buches ist mit „Musik und kulturelle Integration“ überschrieben und wendet sich einem Thema zu, dem auch Slobodas außerfachliches Engagement in den letzten Jahren gilt, wenngleich er dazu selbst keine sozialpsychologischen Arbeiten durchführte. Arild Bergh versucht die beiden Stränge der musikpsychologischen Emotionsforschung und der Konfliktforschung zu

verbinden. Neben der in letzter Zeit gestiegenen fachlichen Aufmerksamkeit für militärische Verwendungen von Musik werden exemplarisch Anwendungsbezüge zum Einsatz von Musik in Konfliktlösungen skizziert. Der Beitrag von Richard Parncutt und Angelika Dorfer stellt Ergebnisse einer Interviewstudie vor, in der sich Migranten in Graz u. a. über die identitätsbewahrende Rolle ihrer kulturellen „Herkunftsmusik“ äußern.

Alle Konferenzteilnehmer, die Sitzungen zu globalgesellschaftlichen Themen auf Tagungen erlebten, sind mit dem besonderen Verantwortungsgefühl Slobodas vertraut, das auch Clarke in seinem Beitrag kommentiert. Es kulminiert im Nachdenken über den Sinn des Fachs, oder in der drastischeren Formulierung, wie die Welt ohne Musikpsychologie aussehen würde (vgl. Sloboda, 2005, S. 396). Clarke sieht in diesen Fragen den Grund für Slobodas „fundamentalen Wandel in seinem eigenen Arbeitsleben“ (vgl. S. 23) hin zum fast ausschließlich gesellschaftspolitischen Engagement wie der Friedensarbeit, wofür er sich im 59. Lebensjahr entschied. Dem setzt Clarke sein durchaus zuversichtlicheres Verständnis der Bedeutung von Musikpsychologie gegenüber, die in der „tiefen Verbindung zwischen Musik und menschlicher Subjektivität“ (vgl. S. 25) liege, wodurch generell gelernt werden kann, andere Menschen empathisch besser zu verstehen. Weiterhin forderte Sloboda wiederholt einen stärkeren Anwendungsbezug der Forschung und führt auch im Interview mit Deliège einen eigenen Textauszug dazu an. Diesen Punkt aufgreifend diskutiert Juslin am Ende seines Kapitels zu Musik und Emotionen den „sozialen Nutzen der Grundlagenforschung“ (vgl. S. 129). Sloboda habe sich mit Forderungen nach der gesellschaftlichen Bedeutung von Forschung indirekt gegen den Wert der Grundlagenforschung ausgesprochen. Juslin sieht dies kritischer: „an applied approach may never discover the best solution to a practical problem“ (S. 130). Grundlagenforschung könne mit größerer gedanklicher Flexibilität viel umfassendere und damit auch nützliche Fragen stellen, als es in engen Anwendungsbezügen möglich erscheint.

Abschließend soll die Lesefreundlichkeit gewürdigt werden, da die meisten Kapitel klar strukturiert sind und alle Kapitel Abstract und eigene Literaturangaben enthalten, wodurch sie mitunter sehr gut als einführende Texte zu verwenden sind. Hilfreich und nicht mehr selbstverständlich ist weiterhin das umfangreiche Register. Neben theoretischen und fachgeschichtlichen Betrachtungen stellen einige Beiträge neue empirische Studien vor. Der reflexive Charakter, von vielen Autoren als besondere Stärke Slobodas empfunden, durchzieht das Buch wie ein roter Faden. Mehr als nur ein Kaleidoskop der von Sloboda inspirierten Forschungen, zeugt der Band im Kuhn'schen Sinne nicht zuletzt auch von der ausdifferenzierten Reife des Fachs.

Clemens Wöllner

Literatur

- La Motte-Haber, H. de (1985). *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber: Laaber.
- Sloboda, J. A. (1985/1999). *The musical mind. The cognitive psychology of music* (Repr. of the 1985 ed., with a new preface). Oxford: Oxford University Press.
- Sloboda, J. A. (1991). Music structure and emotional response: Some empirical findings. *Psychology of Music*, 19(2), 110–120. doi: 10.1177/0305735691192002
- Sloboda, J. A. (2005). *Exploring the musical mind: Cognition, emotion, ability, function*. Oxford: Oxford University Press.

Bernd Enders, Jürgen Oberschmidt & Gerhard Schmitt (Hrsg.): Die Metapher als „Medium“ des Musikverstehens. Wissenschaftliches Symposium, 17. Juni – 19. Juni 2011, Universität Osnabrück (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft, Band 24). Osnabrück: epOs-Music 2013. 347 S.; 34,90 EUR.

Das Sprechen über Musik ist bereits häufig Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung gewesen. Zu erinnern ist an die heute nur wenig bekannte Habilitationsschrift von Annelise Liebe (1958), die sich als eine der ersten mit einem umfangreichen Textkorpus beschäftigte. Beziehen sich die meisten Publikationen zum Sprechen über Musik auf konkrete Textkorpora, so geht es in dem vorliegenden Band um allgemeinere Fragen. Der Band stellt 20 Beiträge eines Symposiums zusammen, das 2011 in Osnabrück zum Thema Metapher und Musikverstehen durchgeführt wurde. Anliegen der Tagungsorganisatoren war es, dieses Thema von ganz unterschiedlichen Positionen aus zu beleuchten, und so finden sich in dem Band Beiträge aus der Perspektive von Musikwissenschaftlern unterschiedlicher Ausrichtung, Germanisten, Medienwissenschaftlern, Musikpädagogen, Musiktherapeuten, Neuropsychologen und Sozialwissenschaftlern. Diese Vielfalt der Blickwinkel verleiht dem Band eine besondere Stellung unter den Publikationen zur Metaphern-Thematik.

Seit den Arbeiten von George Lakoff und Mark Johnson (z. B. Lakoff & Johnson, 2003) hat sich in der kognitiven Metapherntheorie die Auffassung durchgesetzt, dass es sich bei der Metapher nicht nur um eine rhetorische Figur handelt, sondern um einen wesentlichen Bestandteil des Denkens, Erlebens und Handelns. Dementsprechend widmen sich sechs Beiträge der Metapher aus einer wahrnehmungs- und kognitionspsychologischen Perspektive. Gerhard Schmitt gibt hierbei in einem einleitenden Beitrag einen Überblick über die Metaphernforschung. Barbara Dehm-Gauwerky hebt in ihrem Beitrag die Bedeutung des situativen Kontextes für Metaphorik hervor, sieht die Metapher also vor dem Hintergrund einer Interaktionstheorie. Günter Kleinen stellt die Ergebnisse einer inhaltsanalytischen Auswertung von musikbezogenen Texten (Rezensionen in Zeitschriften, Zeitungen und im Internet) vor. Es ergaben sich bei den inhaltlichen Kategorien eine ganze Reihe von Codes, die im Sinne konzeptioneller Metaphern interpretiert werden können, beispielsweise „Energie“ oder auch „Gefäß“. Alexandra Jandausch widmet ihren Beitrag der Rolle der konzeptuellen Metapher in der Musikanalyse. Die Beiträge von Gunter Kreutz und Stefan Koelsch beleuchten die Thematik aus (neuro-)psychologischer Perspektive, wobei es in Koelschs Beitrag um ereigniskorrelierte Potenziale geht, die sich einerseits der Verarbeitung musikalischer Syntax zuordnen lassen, andererseits der Verarbeitung von musikalischer Bedeutung. Kreutz' Beitrag thematisiert Zusammenhänge zwischen Musik, Gesundheit und Wohlbefinden. Beide Texte haben also eine weitere Perspektive als die Metaphernbildung im engeren Sinne.

Eine zweite Gruppe von Beiträgen ist dem Themenfeld Medium – Medien – Medialität gewidmet. Norbert Schläbitz setzt sich vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Entwicklungen kritisch mit Begriffen wie „Bildung“, „Kultur“ oder „Humanismus“ auseinander, die er als Metaphern auffasst und die – so das Resultat der Analyse – „nicht leisten, was sie vorgeben, sondern eher zum Gegenteil neigen“ (S. 144). Arne Bense befasst sich mit Transformationsprozessen und Virtualisierung bei Musikinstrumenten, während Rolf Großmann seinen Beitrag der metaphorischen Sprache der Textsammlung *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction* des Musikjournalisten Kodwo Eshun (1999) widmet. Werner Jauk behandelt die Thematik der Metapher vor dem Hintergrund der Beziehung zwischen „(körperlicher) Wahrnehmung von Klang und seiner Bezeichnung im Prozess der Organisation von Musik“ (S. 173). Der Körper-Umwelt-Interaktion wird hier also bei der Formierung einer sprachlichen Repräsentati-

on von Klang- bzw. Musikerleben eine zentrale Rolle beigemessen. Bernd Ternes und Hans Peter Weber schließlich setzen sich in ihrem Beitrag kritisch mit einem Musikverständnis auseinander, das vornehmlich sprachlich-kognitiv ausgerichtet ist.

Eine dritte Gruppe von Texten befasst sich mit der Rolle der Metapher für das Musikverstehen aus musikpädagogischer Perspektive. Jürgen Oberschmidt vergleicht in seinem Beitrag die Beschreibung des 1. Satzes aus S. Rachmaninoffs *Klavierkonzert Nr. 3* von dem Musikpsychoanalytiker Bernd Oberhoff mit dem Klausurtext einer Schülerin der 11. Klasse, um an diesem Beispiel zu zeigen, dass sich in den von der Schülerin gewählten Bildern ein analytischer Zugriff auf die Musik widerspiegelt. Er plädiert für ein solches Erkunden von Musik im Unterricht:

„Musik wird enteignet, wenn es eben diese vorgeformten Fremdbilder der Fertiggerichte sind, die eine Musik fluten – Musik kann aber zu eigen werden, wenn Schüler ihren eigenen Bildern nachspüren und sie dabei gleichzeitig in ihrer Begrenztheit [...] erfahren dürfen“ (S. 221).

In ähnlicher Weise gibt Christoph Richter in seinem Beitrag Anregungen für den Einsatz metaphernhaltiger Texte zur Musikvermittlung. Karl Heinrich Ehrenfort betrachtet „Metapher und Topos in hermeneutischer Perspektive“ (S. 228). Diesem auf grundsätzliche Fragen ausgerichteten Beitrag folgt Bernhard Müßgens Analyse von Hans van Manens *Kammerballett* unter dem Aspekt der Metaphorik, die ein detailliertes Bewegungsprotokoll des letzten Werkabschnitts einschließt (S. 251 ff.).

Der vierte Teil des Sammelbandes umfasst fünf Beiträge, welche die Thematik unter dem Blickwinkel musikalischer Analyse behandeln. Christian Thorau vergleicht in seinem Beitrag seine eigene Theorie (semiotisch-heuristischer Ansatz, S. 280) mit den Theorien von Robert Hatten (tropologischer Ansatz, S. 273), Lawrence Zbikowski (kognitionstheoretischer Ansatz, S. 277) und Michael Spitzer (systemisch-metaphorologischer Ansatz, S. 279). Thorau selbst geht in seinem Ansatz vom Paradigma des Zeichens aus. Michael Spitzer geht es in dem nachfolgenden Beitrag nicht um eine theoretische Auseinandersetzung mit anderen musikanalytischen Ansätzen, sondern um die exemplarische Analyse von F. Schuberts 7. Symphonie (*Unvollendete*) unter dem Emotionsaspekt:

„I propose that metaphorical emotion happens in the ‚Unfinished‘ Symphony at four levels, increasing in complexity: (1) evolutionary ‚elaboration‘; (2) persona theory; (3) hermeneutic; and (4), ecological“ (S. 288).

Um das Verhältnis von Wahrnehmung und Analyse geht es in dem Beitrag von Gerhard Schmitt, mit einem klaren Plädoyer für die Einbeziehung von Wahrnehmungsinhalten in die Analysearbeit (S. 295). Jürgen Oberschmidt plädiert in seinem Beitrag *Aufstieg und Fall des begriffsgeschichtlichen Paradigmas – Zur Sprache der musikalischen Analyse zwischen Metapher und Begriff* für ein Wörterbuch der musikalischen Metaphern, wobei u. a. das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* als Referenz dient. Den Abschluss des Bandes bildet ein Beitrag des Komponisten Hans-Joachim Hespos, der in diesem Kontext die „Position des Schöpferischen“ (S. 333) vertritt, die explizit das Symbolische in seinem Werk negiert und auch das Bestreben, Musik „verstehen“ zu wollen, kritisch sieht.

Der Symposiumsbericht lässt deutlich werden, wie stark das Sprechen über Musik, musikwissenschaftliche und musiktheoretische Forschung sowie die Vermittlung musikalischer Sachverhalte durch Metaphorik geprägt sind, und ist allein aus diesem Grund eine empfehlenswerte Lektüre für alle, die in den genannten Bereichen tätig sind. Er macht aber auch deutlich, wie heterogen die Auffassungen von „Metapher“ nach wie vor sind. Zwischen der Auffassung als uneigentliches Sprechen und der Auffassung als

grundlegende kognitive Übertragungsleistung spannt sich ein weites Feld und es wäre eine interessante Bereicherung des Bandes gewesen, wenn nicht nur Referate des Symposiums, sondern auch die Diskussionen zu den Referaten dokumentiert worden wären. In der vorliegenden Form stehen trotz der thematischen Gruppierung der Beiträge einige Texte ganz unvermittelt nebeneinander und lassen teilweise den Bezug zum Generalthema nur andeutungsweise erkennen. Ein weiterer Ergänzungswunsch wäre eine gemeinsame Bibliografie am Schluss des Bandes, die neben der in den Beiträgen erwähnten Arbeiten weitere Literatur grundlegenden Charakters aufführt und so dem Leser eine vertiefte Beschäftigung mit dem Themenkomplex erleichtert. Möglicherweise lässt sich dies bei weiteren Auflagen, die dem Band zu wünschen sind, realisieren.

Wolfgang Auhagen

Literatur

- Eshun, K. (1999). *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*. Berlin: Id-Verlag.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago, IL: University of Chicago Press. doi: 10.7208/chicago/9780226470993.001.0001
- Liebe, A. (1958). *Die Leistung der deutschen Sprache zur Wesensbestimmung des Tons – Historisch-systematische Untersuchung zur Toneigenschaftsbezeichnung*. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin.

David Hargreaves, Dorothy Miell & Raymond MacDonald (Eds.): Musical Imaginations. Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception. Oxford: Oxford University Press 2012. 504 pp.; 56 EUR.

Aus der englischsprachigen musikpsychologischen Forschung sind in den letzten Jahren einige bemerkenswerte Ansätze entstanden, die der Disziplin Musikpsychologie neue Perspektiven eröffnen und neue Forschungsfelder erschlossen haben. Das hier vorliegende Buch fügt sich in diese Arbeiten ein, indem es ebenfalls sowohl an den terminologischen Wurzeln wie auch an den empirischen Zugängen rüttelt und damit eine grundsätzliche konzeptionelle Arbeit leistet. *Musical Imaginations* reiht sich in dieser Hinsicht ein in zwei bereits dem Standardrepertoire einer sozialpsychologisch orientierten Musikpsychologie zuzurechnenden Bände desselben Herausgeberteams (*Musical Identities* und *Musical Communication*) und ist insofern ebenfalls nicht nur eine Bestandsaufnahme aktueller Ergebnisse musikpsychologischer und musikwissenschaftlicher Forschung, sondern auch der Versuch einer fachlichen Positionierung mit der Diskussion inhaltlicher Notwendigkeiten vor gewandelten disziplinären und musikkulturellen Bedingungen. Während die beiden früheren Arbeiten Konzepte des Selbst und der Identität (MacDonald, Hargreaves & Miell, 2002) sowie der Soziabilität (Miell, MacDonald & Hargreaves, 2005) als Bedingungen musikalischer und musikbezogener Handlungen bearbeiten, ist *Musical Imaginations* auf eine individuelle Ebene gerichtet und fokussiert generative Handlungen und Prozesse, die in dem zweifellos kniffligen Begriff musikalischer Kreativität zusammengefasst sind. Dass jener jedoch gleich im Vorwort suspendiert wird (vgl. S. v), ist als Schritt zurück nach vorn zu lesen und zeigt den Willen, seine über die lange Begriffsgeschichte zu verfolgende Deutungsambivalenz zu überwinden – eine hoch ambitionierte Zielsetzung, die neugierig macht auf die Qualitäten der nachfolgenden inhaltlichen Bestimmungen. Aber der Reihe nach ...

Dass eine terminologisch-konzeptuelle Arbeit erforderlich ist, um relevante wissenschaftliche Forschung zu betreiben, ist eine Binsenweisheit. Dass ein Begriff aufgelöst wird, muss allerdings sehr gut begründet werden, um nicht hasardeursartig die daran geknüpfte Forschungstradition und die daraus hervorgegangenen Erkenntnisse über Bord zu werfen. Dies geschieht hier nicht. Die erklärte Absicht der Herausgeber David Hargreaves, Dorothy Miell und Raymond MacDonald war, „to go beyond the usual bounds of composition, improvisation, and performance“ (S. v) und auch das Hören („listening“) in den Kontext kreativer musikalischer Handlungen einzubeziehen (vgl. ebd.). Aus der Absicht einer Differenzierung dieser musikalischen Handlungsformen resultiert letztlich die notwendige Abkehr vom Kreativitätsbegriff: „creativity‘ has become a hopelessly over-inclusive-term“ (ebd.). Die konsequente Fokussierung unterschiedlicher Fähigkeiten, Fertigkeiten, Verläufe und Voraussetzungen kreativer Betätigung verlangt schließlich nach detaillierten Betrachtungen spezifischer kultureller Felder, sozialer Situationen und individueller Dispositionen, die in den einzelnen Beiträgen aus unterschiedlichen disziplinären Sichtweisen behandelt werden. Das Buch versammelt so Blickrichtungen und Einsichten aus (Historischer) Musikwissenschaft, Soziologie, Musikethnologie sowie Kognitions-, Sozial- und Entwicklungspsychologie, aus den Neurowissenschaften und aus Bereichen der Pädagogik, Psychiatrie und Therapie (vgl. ebd.), die sich vom bislang gebräuchlichen Erklärungsmodell und dessen (vorgeblich klarer) Unterscheidung von Personen, Prozessen, Produkten und sozialem Umfeld lösen und aus ihrer disziplinären Sicht gesamtheitliche Einblicke in spezifische Kontexte geben. Dass dies gelingt, liegt an der terminologischen Rahmung durch den Begriff der „musical imagination“.

Dieser neue Begriff ist von den Herausgebern eher en passant eingeführt und erst nach einer Erklärung des Ungenügens des Kreativitätsbegriffs angesichts aktueller disziplinärer Fragestellungen und musikkultureller Entwicklungen expliziter definiert:

„[...] we conceive of musical *imagination* [kursiv im Original] as a broader term which encapsulates perception – the active interpretation and transformation of sound input – alongside performance and invention“ (S. 3).

Damit ist ein Feld markiert, das den einzelnen Beiträgen genügend Raum lässt, den Begriff zu füllen. Wie gesagt, es geht um eine Neupositionierung, die noch nicht letztgültige Definitionen bereitstellen kann, sondern eine interdisziplinäre Diskussion anregen will (vgl. S. 11 f.). Dass dies auch realisierbar ist, lassen die einzelnen Beiträge erkennen. Die offene Anlage des Sammelbandes trägt dem Rechnung und überträgt den Autoren die inhaltliche Verantwortung zur Ausdeutung des neuen Begriffs. Es ist darum nicht verwunderlich, wenn die Herausgeber zwar den Begriff der Kreativität freisetzen, die Autoren jedoch davon noch Gebrauch machen (müssen), um eine Positionierung zu markieren.

Vor diesem Hintergrund erscheint eine zusammenfassende Betrachtung der einzelnen Beiträge weniger hilfreich. Interessanter ist, welche Impulse darin für die grundsätzlich angestrebte terminologische Arbeit gegeben werden. So macht Eric Clarke beispielsweise einsichtig, dass nicht jede Art musikalischer Performance das Ziel kreativer Arbeit setzt; vielmehr ist diese Annahme gebunden an ästhetische Prinzipien und kommerzielle Bedingungen westlicher Musikproduktion (vgl. S. 17 f.). Ausgehend von musikalischem Ausdruck („expression“) als zentralem Gegenstand der Performanceforschung werden Ansätze der Improvisation in ihren Beziehungen zum Konzept der Kreativität diskutiert. Clarke verweist dabei auf die soziale Bedingtheit dieser musikalischen Produktionspraxis und plädiert aus dieser Gegenstandsanalyse heraus für eine Öffnung der bislang noch überwiegend kognitiven Forschungszugänge in diesem Feld:

„Creativity in Performance takes place at the interface between socially constructed musical materials and performance practices, the possibilities and constraints of the human bodies and instruments with which they interact, and the perceptual, motor, and cognitive skills of individual performers.“ (S. 27)

Dass auch der Soziologe Simon Frith, der in der Popmusikforschung zu Recht einen herausragenden Ruf genießt, als Autor eingeladen ist, zeigt eine offenbar einfachere Beziehung der Musikpsychologie zur Popmusikforschung. Aus soziologischer Sicht ist Frith interessiert am Diskursfeld und den ideologischen Belastungen des Kreativitätsbegriffs (vgl. S. 62). Eine kritische soziologische Analyse des Kreativitätsbegriffs hinsichtlich dessen gesellschaftlicher und institutioneller Dimensionen führt ihn schließlich zu einer Ablehnung der weiteren Verwendung dieses Begriffs. Angesichts der musiktechnologischen und ökonomischen Entwicklungen im Bereich Populärer Musik (und besonders in der Popmusik), wobei die Musikindustrie mehr Einnahmen aus Live-Events denn aus Tonträgerverkäufen verzeichne, folgert Frith: „[...] the dominant understandings of musical creativity, whether developed in the terms of political economy or Romantic ideology are clearly misleading“ (S. 71). Das Kreativitätskonzept sei darum „more of a hindrance than a help in understanding music-making practice“ (ebd.) und müsse fallengelassen werden. Allerdings lässt Frith offen, was an seine Stelle zu setzen wäre. Ob der Begriff der „musical imagination“ auch fähig wäre, die hier thematisierten politischen und gesellschaftlichen Kontexte zu umfassen, bleibt offen.

Eine Rehabilitation des musikalischen Hörens unternehmen David J. Hargreaves, Jonathan James Hargreaves und Adrian C. North. Sie präsentieren ein „Reciprocal feedback model of musical response“ (S. 158), in dem Subjekt-Objekt-Bezüge über körperliche, kognitive und affektive Reaktionen des Höraktes situativ gefasst sind. Dieses Modell wurde bereits an anderer Stelle vorgeschlagen und diskutiert (vgl. dazu Hargreaves, 2012). Die hier erweiterte Fassung differenziert nun die einzelnen Komponenten in ihrem Bedingungsfeld zueinander, um das Musikhörens als musikpsychologischen Forschungsgegenstand zu konzeptualisieren – wozu auch Arbeiten von Klaus-Ernst Behne herangezogen werden (vgl. S. 159). Zwar ist die vorgenommene Einbettung des Musikhörens in soziale und situative Kontexte nicht überwältigend neu (besonders für Kenner der Forschungsarbeiten von Klaus-Ernst Behne!), doch unterstreicht sie die eine Bedeutung aktiven Handelns und eröffnet weitere Möglichkeiten der Erforschung musikalischer Bedeutungsgenerierung, die so auch als Thema der sozialpsychologischen Musikforschung („musical identities“) eingeschrieben werden (vgl. S. 169 f.). Aus musikpädagogischer Sicht beachtenswert sind die Beiträge von Margaret S. Barrett und Lori A. Custodero. Barrett nimmt eine sozioökologische Perspektive ein und berücksichtigt Ansätze aktueller sozialpsychologischer (u. a. Sawyer, Runco) und ökonomischer (Florida) Kreativitätsforschung, um Anregungen und Einschränkungen musikalischen Lernens als „creative imagery“ zu erörtern. Custodero fokussiert „creative action“ als durch das musikalische Material ermöglichte soziale Handlungen, die eine holistische Einbindung („belonging“) der Akteure ermöglichen. Damit ist das Lernen nicht allein eine rein kognitive Angelegenheit, sondern wird zur ganzheitlich erfahrbaren Notwendigkeit. Custodero bietet so eine Diskussionsgrundlage, auf der an anderer Stelle eröffnete Ansätze und didaktische Zugänge zu prüfen wären (vgl. Odena, 2012, vgl. nachfolgende Rezension im vorliegenden Band).

Den Sammelband abschließend zieht Nicolas Cook eine kritische Bilanz zum Themenfeld musikalischer Kreativität entlang der versammelten Beiträge. Cook hinterfragt allgemeinplätzig Annahmen einer generellen, grundsätzlich jedem Individuum eigenen Kreativität:

„Might it then be argued, that an exclusive sociocultural approach to creativity represents an over-reaction against older, more individualist approaches, and risks diluting the concept of creativity through excessive breadth? As with John Cage’s maxim on composers, if we are all creative, what does being creative amount to?“ (S. 453)

Dies ist als weitere Auseinandersetzungen und konzeptuelle Denkarbeit provozierende Warnung gesetzt. Einer zu leichtfertigen Freisetzung tradierter Konzepte entgegengestellt ist hier die Frage: „[...] how far is it possible to identify exactly what is meant by creativity over and above social good“ (ebd.). Cook selbst notiert, er spreche in seinem Beitrag weiterhin von „creativity“, womit er „an indefinite number of related concepts or behaviours“ bezeichne (S. 454). Zwar löst diese eher pragmatische denn reaktionäre Haltung auch nicht die konzeptuellen Probleme, die besonders einem empirischen Zugang gegeben sind, doch ist damit eine rein revisionistische Lesart des „musical imagination“-Ansatzes gemindert. Dass letztlich bei einer terminologischen Arbeit die Facetten des Begriffs auf die Bedingungen der beobachteten Handlungskontexte und -prozesse zurückzuführen und einer differenzierenden Analyse zuzuführen sind, wird dadurch nochmals unterstrichen. Dies entspricht der Vorstellung von Hargreaves, Miell und MacDonald, die nicht eine bedingungslose inhaltliche Weitung des Konzepts beabsichtigen, sondern vielmehr durch die Erweiterung des Rahmens eine differenziertere Erforschung von kreativitätsrelevanten Phänomenen:

„[...] we claim that a focus on imagination – on internal mental processes – is more useful than one on creativity because it encompasses a much broader range of concepts and behaviour“ (S. 3).

Das, was die zusammengestellten Beiträge zeigen, ist eine facettenreiche Kontextualisierung dieser Zielvorgabe, die sozialpsychologische Prozesse und deren musikkulturelle, musikalisch, politische und ökonomische Bedingungen abbildet und dennoch den Fokus auf das Individuum richtet.

Aus einer Zusammenschau der drei Bücher der Herausgeber sind Grundpfeiler eines zeitgemäßen musikpsychologischen Diskussionsfeldes gesetzt, das Personen, Interaktionen und Denken umfasst. Der eingangs flapsig als Schritt zurück nach vorn charakterisierte Ansatz des aktuellen Buches ermöglicht die Wiederaufnahme zwischenzeitlich durch eine Betonung kognitiver Prozesse musikalischer Produktion in der fachlichen Diskussion verlorener einheitsstiftender Bezüge der Wahrnehmung und der Generierung musikalischer Ideen und Gestalten. In diesem Sinne ist hier ein transdisziplinäres Potenzial erkennbar, das eine Überwindung disziplinärer Grenzen durch ein übergreifendes Konzept als Diskussionsgrundlage ermöglicht. Dessen Rezeption und Übertragung in empirische Forschung ist eine wünschenswerte und spannende Herausforderung, die über eine Zusammenführung und einen Abgleich theoretischer Zugänge und empirischer Befunde eine fachspezifische Konzeptualisierung bereichsspezifischer Anforderungen und Prozesse befördern kann. Ähnliche bilanzierende und konzeptuell entwickelnde Anstrengungen werden derzeit auch in der englischsprachigen Music Education Literatur unternommen (vgl. Odena, 2012). Interessant zu beobachten sind jedoch die an fachspezifische Zielsetzungen und Anwendungsbereiche gebundenen, unterschiedlichen Vorgehensweisen dabei. Ob aber eine soziomusikalische verankerte Pluralisierung von „creativity“ (Pamela Burnard) oder eine terminologische *tabula rasa* („musical imagination“) der angemessenere Weg ist, lässt sich nur mit Blick auf die disziplinären Voraussetzungen klären. Der hier eingeschlagene transdisziplinäre Weg erscheint allerdings insgesamt reizvoller.

Kai Lothwesen

Literatur

- Hargreaves, D. J. (2012). Musical imagination: Perception and production, beauty and creativity. *Psychology of Music*, 40(5), 539–557. doi: 10.1177/0305735612444893
- MacDonald, R. A., Hargreaves, D. J & Miell, D. (Eds.). (2002). *Musical identities*. Oxford: Oxford University Press.
- Miell, D., MacDonald, R. A. & Hargreaves, D. J (Eds.). (2005). *Musical communication*. Oxford: Oxford University Press. doi: 10.1093/acprof:oso/9780198529361.001.0001
- Odena, O. (Ed.). (2012). *Musical creativity. Insights from music education research*. Farnham, UK: Ashgate.

Oscar Odena (Ed.): Musical Creativity. Insights from Music Education Research. Farnham, UK: Ashgate 2012. 246 pp.; 65 EUR.

Die Erörterung musikalischer Kreativität hinsichtlich musikpädagogischer Zugänge und Ansätze hat eine lange Geschichte. In der englischsprachigen Forschungsliteratur des Fachgebiets Music Education verläuft die Beschäftigung mit praktischen Möglichkeiten und konzeptuellen Einschränkungen recht kontinuierlich, kritisch und konzentriert. In der deutschen musikpädagogischen Forschung sind verschiedene Probleme und Hemmschwellen erkennbar, die dem entgegen stehen. So hat Sybille Vollmer (1980) in ihrer Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte des Kreativitätsbegriffs den (zu allgemeinen) Kreativitätsbegriff für die bundesdeutsche Musikpädagogik schon vor etwa 30 Jahren eigentlich verabschiedet. Zwar finden sich auch danach noch kreativitätsorientierte musikdidaktische Ansätze, jedoch sind diese nicht explizit als solche ausgewiesen, sondern propagierten mit unterschiedlichen Begründungen erhöhte musikpraktische Anteile im schulischen Musikunterricht. Theoretische Beiträge wie z. B. von Klaus-Ernst Behne (1980), die einen Blick in die schon damals auch empirisch orientierte Beforschung musikalischer Kreativität im Bereich Music Education warfen, waren äußerst selten und fanden keine nachhaltige Rezeption. In jüngster Zeit finden sich, angeregt vor allem durch die musikpädagogische Kompetenzforschung wie auch durch die Implementierung musikalischer Förderprogramme in Grundschulen sowie die Einrichtung von Bläser- und Streicherklassen, verstärkt Ansätze, die in eine musikalische Kreativitätsforschung bzw. deren musikpädagogische Anwendung einzugliedern sind, ohne jedoch diesen Begriff explizit zu verwenden. Ob dies sinnvoll ist, sei dahingestellt. Was allerdings notwendig erscheint, um derartige Entwicklungen auch theoretisch zu fassen und einzuordnen, ist eine aktuelle Bestandsaufnahme der fachspezifischen Diskussion um musikalische Kreativität – wobei diese nicht lediglich das eigene Feld beackern, sondern auch in die musikpsychologische und psychologische Forschung blicken sollte (vgl. Lothwesen, in Druck). Dieses Desiderat ist im vorliegenden Buch aufgefangen – zumindest für die Anwendungsbereiche und Erkenntnisinteressen der Music Education. Oscar Odena hat als Herausgeber einen Sammelband verantwortet, der sowohl theoretisch-begriffliche wie auch pädagogisch-praktische Perspektiven für weiterführende Diskussionen erschließt.

Folgerichtig eröffnet das dreiteilig angelegte Buch mit einem theoretisch fundierenden Kapitel („Conceptualizing Musical Creativity“). Pamela Burnard untersucht den Begriff musikalischer Kreativität vor dem Hintergrund aktueller musikkultureller Gegebenheiten und fordert dessen musiksoziologisch begründete Pluralisierung. Der Kernpunkt ihrer Argumentation („broadening the concept of ‚music creativity‘ from its outmoded singular form to its particular manifestations of multiple music creativities“, S. 7)

ist eine Anpassung der terminologischen Grenzen an die beobachtbaren zeitgenössischen musikbezogenen Handlungspraxen. Diese Erweiterung veranschaulicht Burnard in einem Modell (S. 12), das auf Csikszentmihalyis (1999) systemökologischem Ansatz aufbaut und als interdependente Komponenten kreativer Handlungen Personen („activity system“), Felder („social system“) und Bereiche („cultural system“) unterscheidet. Innerhalb dieses Beziehungsgefüges differenziert Burnard elf verschiedene Formen musikalisch kreativer Praxen, spricht: „creativities“ („individual“, „collaborative“, „communal“, „empathic“, „intercultural“, „performance“, „symbolic“, „computational“, „collective“, „digital“, „interdisciplinary“, S. 12 ff.). Diese Konzeptualisierung von Kreativität erkennt die grundlegenden Handlungskontexte an und stellt diese in einen systematischen Zusammenhang. Zugleich ist damit aber auch eine terminologische Umdeutung vollzogen, die mit der (eigenen) Betätigung, d. h. einer in das soziale Feld unter den dort jeweils vorherrschenden Bedingungen eingeführten individuellen Äußerung, das Handeln an sich als gültigen Bezugspunkt setzt. Ob sich die (Musik-)Psychologie damit abfinden kann, muss diskutiert werden. Burnard nutzt die so pluralisierten „creativities“ als analytisches Werkzeug zur exemplarischen Beschreibung pädagogischer Situationen (vgl. S. 17 ff.). Neben aller Zustimmung, die Burnards Argumenten nach einer tieferen Ergründung der vorfindbaren Bedingungen kreativen Handelns erfahren muss (vgl. S. 22), bleibt hier doch im Vergleich zu anderen künstlerisch (Mace & Ward, 2010) oder musikpädagogisch orientierten (Webster, 2002) Kreativitätsmodellen das erzeugte Produkt letztlich seltsam unauffindbar. Was also genau produziert wird, oder ob gar überhaupt ein Produkt als Handlungsergebnis in diesem Modell vonnöten ist, bleibt offen. Für die Musikpädagogik (und auch für die Music Education) muss dies ein Problem darstellen. Dennoch ist diese handlungstheoretische Grundierung ein diskussionswürdiger Ansatz, der in der Musikpädagogik durchaus auf Resonanz stoßen könnte – so denn die aufgezeigte Unbestimmtheit in der Zielvorstellung kreativer Handlungsprozesse geklärt werden kann. Allein die Rekurrenz auf theoretisch-soziologische Handlungsbegriffe (explizit genannt ist Bourdieu; in der Formulierung einer „symbolic creativity“ scheint zudem eine versteckte Referenz zu Paul Willis, 1991, auf) reicht nicht aus, um musikalisches Schaffen, um einen nun wirklich aus der Diskussion gefallenen Begriff zu bemühen, hinreichend erklärbar zu machen. Zumal auch klare Kriterien wie die seit Guilford diskutierten Kategorien der Innovation und Originalität fehlen (müssen), da sie produktorientiert sind. Der Wert von Burnards Ansatz ist aber vielmehr, den Begriff von musikalischen Bezügen soweit zu lösen, dass die soziomusikalischen Bedingungen von musikalischer Produktion und Rezeption erkennbar werden – und zwar im musikpädagogischen Kontext:

„[...] musical creativity need not just involve teacher and student but also assorted others, such as other experts from the school, from creative industries, from business, and local community artists, and from the digital music world community“ (S. 13).

Konsequenterweise schließt sich daran ein Bericht von Oscar Oden und Graham Welch an, der Kreativität aus der Sicht von Lehrkräften vorstellt. Auf der Grundlage empirischer Daten aus Lehrer-Interviews entwickeln Oden und Welch ein Modell (S. 41), das die Abhängigkeit der Wahrnehmung kreativer Schülerleistungen durch die Expertise und Erfahrung der beurteilenden Lehrer als interaktiven Prozess darstellt. Die daraus abgeleiteten Forderungen unterstreichen eine vielfältige musikstilistische Orientierung sowie improvisatorische Techniken in der Lehrerausbildung (vgl. S. 44) und bieten damit eine Grundlage für didaktische Überlegungen. Ein Zusammenlesen dieser beiden das Themenfeld eröffnenden Beiträge ist gewinnbringend: Das Ineinandergreifen der Positionen (grundsätzliche Konzeptualisierung, kompetenzabhängige Wahrnehmung der Lehrkräf-

te) rahmt ein Diskussionsfeld und bietet Anbindungspunkte für die nachfolgenden pädagogisch-praktischen Beiträge.

Der zweite Abschnitt des Sammelbandes konkretisiert das Thema anhand ausgewählter Beispiele aus der musikpädagogischen Praxis („Examples from Practice“). Diese werden eingeleitet mit einem theoretischen Überblick über Kreativitätskonzepte in Psychologie und Pädagogik von Margaret Barrett. Auf dieser Grundlage diskutiert Barrett musikalische Spielhandlungen und Erfindungen im frühen Kindesalter, die an zwei Fallstudien illustriert werden (S. 60 ff.). Barrett gelangt so zu einer Ausdehnung des Kreativitätsbegriffs auf jenes Alter, in dem sie die gezeigten Aktivitäten der Kinder nicht als vorbereitende sondern als vollwertige Phase auffasst, die entsprechend des altersgemäßen Entwicklungsstandes eigener Kriterien bedarf (vgl. S. 66 f.). Die folgenden Praxisberichte thematisieren u. a. die pädagogische Begleitung kompositorischer Prozesse von Kindern (Peter R. Webster), empathische Prozesse des Musizierens in Gruppen (Frederick A. Seddon) sowie musiktherapeutische Einblicke (Leslie Bunt).

Im letzten Teil des Buches bilanziert Odena die in den Beiträgen eröffneten Diskussionskontexte und Anwendungsfelder der Music Education. Deutlich wird dabei ein Bedarf an vertiefender Forschung, der sich auf die pädagogischen Möglichkeiten bezieht, kreative Fähigkeiten zu verstehen und zu fördern. Mit Bezug auf Kriterien der Kreativitätsforschung formuliert Odena eine Arbeitsdefinition, die einen pragmatischen Grund für weitere systematische Auseinandersetzungen erschließt. Musikalische Kreativität ist demnach „[...] the development of a musical product that is novel for the individual and useful for the situated musical practice“ (S. 203). Dies schließt kreatives Handeln als Lernweg im pädagogischen Kontext mit ein und befreit die Musikpädagogik von einer einschränkenden Orientierung an professionellen Standards musikalischer Kunstwerke. Diese Arbeitsdefinition ist allerdings für jeden kreativitätsbezogenen didaktischen Ansatz neu zu bestimmen und bietet eben keinen Freibrief für rein produktionsorientiertes Vorgehen: Sie bietet Kriterien zur Anleitung, Begleitung und Bewertung kreativer Handlungen, die sowohl individuelle Kompetenzen wie auch soziale Rahmungen beachten.

Odena ist mit diesem Sammelband eine Bestandsaufnahme gelungen, die zur weiteren Diskussion herausfordert. Bemerkenswert ist, dass hierbei nicht, wie für das Fachgebiet der Psychology of Music vorgeschlagen, der Begriff der Kreativität entlassen wird (vgl. Hargreaves, Miell & MacDonald, 2012, s. vorherige Rezension im vorliegenden Band). Vielmehr ist eine intensive und dichte Auseinandersetzung mit musikpädagogischen und musikpraktischen Phänomenen geboten, die letztlich den fachspezifischen Begriffsgebrauch bestimmen. Dieser ist pragmatisch in doppeltem Sinne. Die weitere Verwendung des Begriffs musikalischer Kreativität ist konsequent, sie zeigt die unterschiedlich gelagerten Erkenntnisinteressen von Musikpsychologie und Musikpädagogik. Letztere ist über ihren Anwendungsbezug sowie die praktisch-pädagogische Arbeit grundsätzlich handlungsorientiert. Nimmt man dies als Ausgangspunkt, so ist (und bleibt) Kreativität etwas, das man tut. Hieran richten sich die Beiträge aus und bieten Einblicke in die musikpädagogische Praxis sowie Orientierungen zu deren theoretischer Rahmung und Kritik. Dies ist ein wertvolles Unterfangen, das für die bundesdeutsche Musikpädagogik noch zu leisten ist. Eine Rezeption des vorliegenden Bandes kann daher einen Ausgangspunkt zur Rehabilitierung des Begriffs und dessen inhaltlicher Schärfung in aktuellen Tendenzen der bundesdeutschen Musikpädagogik bieten. Allerdings sind die vorgestellten Praxisbeispiele der Music Education aufgrund ihrer spezifischen Ausrichtung wohl nicht unmittelbar zu verwerten, sodass eine Übertragung auf ähnliche Phänomene der Musikpädagogik oder eine generelle Abstraktion zu leisten ist.

Kai Lothwesen

Literatur

- Behne, K.-E. (1980). Kreativität im Musikunterricht. *Musik und Bildung*, 10, 617–620.
- Cszikszentmihalyi, M. (1999). Implications of a systems perspective for the study of creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 313–336). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hargreaves, D. J., Miell, D. & MacDonald, R. A. (Eds.). (2012). *Musical imagination. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*. Oxford: Oxford University Press.
- Lothwesen, K. (in Druck). Kreativität in der Musikpädagogik. Anmerkungen zu Begriffsverständnis und Thematisierungskontexten. In J. Vogt, F. Heß & M. Brenk (Hrsg.), *(Grund)Begriffe der Musikpädagogik. Sitzungsbericht 2013 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik* (Wissenschaftliche Musikpädagogik, Bd. 6). Mainz: Schott.
- Mace, M.-A. & Ward, T. (2010). Modelling the creative process: A grounded theory analysis of creativity in the domain of art making. *Creativity Research Journal*, 14(2), 179–192. doi: 10.1207/S15326934CRJ1402_5
- Vollmer, S. (1980). *Die Rezeption des Kreativitätsbegriffs durch die Musikpädagogik*. Mainz: Schott.
- Webster, P. R. (2002). Creative thinking in music: Advancing a model. In T. Sullivan & L. Willingham (Eds.), *Creativity and music education* (pp. 16–33). Edmonton, AB: Canadian Music Educators' Association.
- Willis, P. (1991). *Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur*. Hamburg: Argument Verlag.

Michael Parzer: Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur. Frankfurt/Main: Peter Lang 2011. 265 S.; 24,90 EUR.

Michael Parzer analysiert die modernen Bewertungsmuster für Populärmusik anhand einer qualitativen Untersuchung mithilfe von Online-Foren. Mit derselben Methode betrachtet er gleichzeitig, ob soziokulturelle Merkmale der bewertenden Rezipienten mit den Urteilen in Zusammenhang stehen. Dafür überarbeitete er seine 2008 an der Universität Wien approbierte Dissertationsschrift. Parzer operiert als Soziologe und Musikwissenschaftler mit diesem Buch an der Schnittstelle von Kultursoziologie und Musikwissenschaft. Besonders deutlich wird dies vor allem am theoretischen Hintergrund der Arbeit. Psychologische Sichtweisen auf das Themenfeld der Musikpräferenz und des Musikgeschmacks, die es fraglos zahlreich gibt, erläutert er eher am Rande. Vielmehr stützt er seine Forschungsfragen auf die Thesen Bourdieus (1982) zur sozialen Ungleichheit, auf die Arbeiten der Cultural Studies und des symbolischen Interaktionismus. Diesen drei Schlüsselkonzepten zu ästhetischen Urteilen widmet er je ein Kapitel. Nach einer kurzen Einführung, in der unter anderem der Begriff des Musikgeschmacks präzisiert und dessen unterschiedliche Dimensionen aus Sicht der verschiedenen Disziplinen dargelegt wird, folgt die Erläuterung des Grundkonzepts aus der 1987 erschienenen und bis heute einflussreichen Studie *Die feinen Unterschiede* des französischen Soziologen Pierre Bourdieu. Bourdieu nimmt eine Prägung des kulturellen Geschmacks durch die Sozialisation und gesellschaftliche Strukturen an. Der Geschmack wird somit nicht vom Individuum allein bestimmt. Er sei ein Mechanismus zur sozialen Distinktion, und damit auch Exklusion, zwischen sozialen Klassen. Dies geschehe durch eine verinnerlichte Hierarchie der Geschmäcker: Der legitime Geschmack stehe dabei als der Überlegene vor dem mittleren und schließlich dem populären Geschmack. Eine solche

Hierarchie, und damit letztlich der Geschmack selbst, trage zu Erhaltung sozialer Ungleichheit bei (S. 33). Parzer lässt diese Überlegungen nicht unreflektiert für sich stehen. Er thematisiert fünf Problematiken in Hinblick auf die zu bearbeitende Forschungsfrage und schließt das Kapitel mit einem kurzen Zwischenresümee, in dem er die Kernaussage der Reproduktion sozialer Ungleichheit durch Geschmackshierarchien auf ihre Gültigkeit für die heutige gesellschaftliche Ordnung in Frage stellt. Unter Bezug auf das Rezipientenmodell des musikalischen „Allesfressers“ von Peterson (1992) bringt er den Begriff der „Omnivores“ mit ein, der nicht mehr vom Gegensatz einer Hoch- und Popularkultur spricht, sondern von Menschen, die viele unterschiedliche Musikgenres bevorzugen. Demgegenüber stehen die „Univores“, Musikhörer mit einem einzigen präferierten Musikgenre.

„Die zentrale These lautet, dass sich gesellschaftliche Gruppen nicht so sehr dadurch unterscheiden, an welchen, sondern an wie vielen unterschiedlichen Genres sie Gefallen finden“ (S. 72).

Das zweite Schlüsselkonzept ist der Musikgeschmack als kulturelle Repräsentation. Hier erfolgt ein Zugang zur Analyse von Musikgeschmack über die Ansätze der Cultural Studies. Dabei soll verdeutlicht werden, dass bildungsfernere Gruppen nicht nur, wie Bourdieu annimmt, einen passiven „Notwendigkeitsgeschmack“ (S. 49) haben, sondern einen größeren Handlungsspielraum besitzen. Ihre Verhaltensweisen werden zwar nicht aus dem sozialen Kontext herausgehoben, jedoch wird den Individuen mehr Aktivität zugesprochen. Kulturelle Repräsentation meint dabei im Sinne der Rezeptionstheorie, dass einer Musik in verschiedenen Kontexten unterschiedliche Bedeutungen beigemessen werden, und die Art und Weise, in der Individuen dies durchführen. Als zentraler Mechanismus wird hier die identitätsstiftende Funktion angesehen. Parzer gelingt es, diese Überlegungen besonders am Beispiel der Jugendkulturforschung zu veranschaulichen.

Im dritten Kapitel stellt Parzer sein letztes Schlüsselkonzept zur Bewertung von ästhetischen Urteilen vor. Mit dem Terminus „Musikgeschmack als kollektives Handeln“ wird davon ausgegangen, dass sich dem symbolischen Interaktionismus zufolge ein Geschmack aus persönlicher Präferenz und dem ästhetischen Urteil der Gesellschaft bildet. Es handelt sich also um das Ergebnis eines Aushandlungsprozesses. Dabei werden soziale Gruppen und Machtstrukturen außer Acht gelassen. Allein die Interaktion der Individuen, die daraus resultierende zugewiesene Bedeutung der Musik und die Ausdrucksformen des Geschmacks sind von Interesse und werden untersucht. Hier wird zunächst der Begriff der „Production of Culture Perspektive“ vorgestellt, deren Augenmerk auf dem Produktionsprozess kultureller Produkte liegt. Demgegenüber betont Parzer auch die Rezipientenebene für die Entstehung einer „Ästhetik der populären Musik“ (S. 113). Die Zusammenführung der beiden Ebenen („Circuit of Culture“) wird als umfassender und vollständiger angesehen und anschließend genauer dargelegt. Für eine gute Übersicht der unterschiedlichen Sichtweisen der Beschäftigung mit ästhetischen Urteilen sorgt die Zusammenführung und Gegenüberstellung der drei Konzepte im vierten Kapitel. Einzelne Gemeinsamkeiten und gegenseitige Ergänzungen aufgeführt.

Die Kapitel fünf bis neun beschäftigen sich nun nach der umfangreichen Theorie, die beinahe die Hälfte des Buches einnimmt, mit der eigentlichen Untersuchung. Hierfür wird zunächst die Methode diskutiert, indem sich Parzer grundlegend mit Online-Foren als Datenquelle auseinandersetzt. Es werden methodische Überlegungen, Begriffsdefinitionen und wichtige Merkmale und Besonderheiten dieser Kommunikationsform als Basis für die Sozialforschung aufgezeigt. Anschließend wird die konkrete Methode vorgestellt. Für die Analyse verwendete Parzer 30 Diskussionsrunden (Threads) aus 23 unterschiedlichen Foren mit insgesamt 3.098 Einträgen zum Thema „Welche Musik gefällt euch am besten?“ Die Threads wurden ausgedruckt und katalogisiert. Die eigent-

liche Auswertung gliedert sich in eine Grobanalyse, in der erste Zusammenhänge erkannt werden sollen, und eine tiefere Analyse mit hermeneutischen und rekonstruktiven Verfahren. Dabei erläutert Parzer außerdem noch das Instrument der Deutungsmusteranalyse. Im Ergebnisteil der Arbeit beschreibt Parzer die Besonderheiten, mit denen Rezipienten ihrem Geschmack Ausdruck verleihen. Es wird nicht (anteilmäßig) darauf eingegangen, welchen Geschmack die Diskutierenden haben. Eine repräsentative Meinungsumfrage war jedoch auch kein erklärtes Ziel der Arbeit. Vielmehr spielen hier die Genre-Namen, ihr Wandel, ihre Spezialisierung und die Zuordnung einzelner Künstler zu einem Genre eine wichtige Rolle. Die beschriebenen Strukturen bleiben durch beigefügte originale Textauszüge stets anschaulich. Anschließend werden verschiedene auf Alltagstheorien basierende Strategien genannt, mit denen die Diskutierenden ihren Geschmack legitimieren. Die vier übergeordneten Strategien, die Parzer aus seinen Daten extrahieren konnte sind die musikalische Qualität, die Funktion, die Wirkung der Musik und die Fähigkeit, Erinnerungen hervorzurufen. Des Weiteren wird die „gesellschaftliche Standortbestimmung“ (S. 160) mithilfe des Geschmacks untersucht, wobei die identifikationsstiftende Funktion und die Distinktion von Gruppierungen und die Einschätzung des Lebensstils von anderen durch ihren Musikgeschmack betont werden. Mit Bezug auf den Titel *Der gute Musikgeschmack* ermittelt Parzer mit einer Deutungsmusteranalyse darüber hinaus zwei konträre Konzepte, die die Überlegenheit gegenüber anderen Urteilen ausdrücken sollen. Zum einen gibt es das Konzept der Authentizität, welches besagt, dass Musik „ehrlich“ sein soll und keine kommerziellen Absichten verfolgen darf, damit sie gemocht wird. Demgegenüber steht das sich laut Parzer immer weiter verbreitende Konzept der Toleranz. Dies zeichnet sich durch die Überschreitung der Grenze zwischen Kommerz und Authentizität aus und plädiert für mehr Toleranz für viele verschiedene Genres. Die Verfechter beider Konzepte sehen sich selbst dabei als jeweils überlegen an, da sie glauben, der ethischen Komponente nach einem „richtigen“ Umgang mit Musik gerecht zu werden. Ein zentraler Punkt der Arbeit ist die sich anschließende Frage nach dem soziokulturellen Wandel durch ebensolche Grenzüberschreitungen. Dieser „diagnostizierte Transformationsprozess in der Popularkultur“ (S. 223) spiegelt sich demnach auch in dem zunehmenden Schwinden der Grenzen von Hoch- und Popularkultur wider. Es folgt ein thematischer Rückbezug auf die Omnivore und Univore ebenso wie auf Bourdieus Theorie der sozialen Ungleichheit. Dabei wird unter anderem gefragt, ob auch ein toleranter Musikgeschmack soziale Ungleichheit reproduziere oder ob eine zunehmende Transformation der Hoch- und Popularkultur durch Offenheit und Toleranz auch mehr Individualismus bei ästhetischen Urteilen bedeute. Über die Antworten kann jedoch nur gemutmaßt werden. Parzers Arbeit versteht sich eher als Anstoß zu weiteren Untersuchungen auf diesem Themengebiet.

Insgesamt bietet das Buch einen guten Einblick in die auf qualitativer Sozialforschung beruhende Untersuchung von Bewertungsprozessen junger Menschen in der Popmusik. Der Autor nutzt die Chancen des modernen Kommunikationsraums, reflektiert ihn jedoch auch kritisch. Seine Ankündigung, den soziokulturellen Hintergrund der Diskutierenden wenn möglich zu berücksichtigen, findet zumindest in dieser schriftlichen Ausführung weniger Beachtung. Die Nutzung von Online-Foren als Datenquelle ist ein non-reaktives Verfahren, das zweifelsohne viele Vorteile gegenüber anderen empirischen Untersuchungen aufzeigt. Dadurch war Parzer beispielsweise in der Lage, mit wenig Aufwand eine umfangreiche Analyse mit einer großen Stichprobe durchzuführen. Seine Ausführungen zu den theoretischen Schlüsselkonzepten wirken anfangs für einen mit der Kultursociologie weniger vertrauten Leser komplex, doch ein guter Überblick entsteht, weil man schrittweise durch alle Teile der Arbeit geführt wird. Parzers Ergebnisse werden stets an konkreten Beispielen erläutert. Ebenso liefern die vielen Fußnoten interessante Hintergrundinformationen. Die Arbeit enthält ein 29-seitiges Literaturverzeichnis, was wieder-

rum die gründliche Einbettung in die Forschungslandschaft des Themas verdeutlicht. Die Betrachtung von Bewertungsprozessen im Spiegel des Umbruchs der Gesellschaft ist ein neuer Ansatz, der weitere Forschungen anstoßen wird. Wir sind gespannt.

Bianca Berndt

Literatur

Bourdieu, P. (1982). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21, 243–258.

Patrick L. Schmidt: Interne Repräsentation musikalischer Strukturen. Zur Bedeutung motorischer Prozesse im Stimmapparat bei musikalischen Klangvorstellungen. Osnabrück: epOs-Music 2008. 203 S.; 29,90 EUR.

Die enorme Vorstellungskraft und damit auch die Fähigkeit zu planen und zu erfinden ist vielleicht das, was den Menschen am Ende vom Tier unterscheidet. Der evolutionäre Sinn des menschlichen Vorstellungsvermögens ist leicht einsehbar, denn die Fähigkeit zur Planung bietet klare Überlebensvorteile, indem sie ermöglicht, neue Verhaltensweisen und Technologien (im weitesten Sinne) zu erfinden. Die brennenden Fragen sind deshalb: Wie funktioniert Vorstellung genau? Wie verhält sie sich zu Sinneswahrnehmungen? Wie zu den aus ihr generierten Verhaltensweisen, z. B. zu motorischen Prozessen?

Letzterer Frage widmet sich der vorliegende Band 6 der *Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung* von Patrick L. Schmidt, der aus dessen Dissertation hervorgegangen ist. Im Besonderen interessiert sich der Autor für die *Bedeutung motorischer Prozesse im Stimmapparat bei musikalischen Klangvorstellungen* – so der Untertitel des Buches. Die Fragestellung ist spannend, denn seit längerem gibt es empirische Belege für Aktivitäten des Kehlkopfs bei musikalischen und sprachlichen Vorstellungs- und Wahrnehmungsvorgängen. Allerdings sind diese Hinweise und deren Deutung, wie der Autor in einem ausführlichen und gut recherchierten Literaturüberblick darlegt, nicht immer eindeutig. So ist auch deren theoretische Erklärung von vielen Autoren verschieden vorgenommen worden. Das Phänomen, dass sich, salopp gesagt „etwas bewegt, obwohl sich eigentlich nichts bewegen müsste“, ist für viele Theoretiker interessant. Es passt gut zu Theorien verkörperter Kognition (Embodied Cognition), die derzeit im Trend sind, da diese motorischen Begleitaktivitäten darauf hinweisen, dass Kognition vom Körper kommt und zum Körper geht. In der Tat ist es leicht einsehbar, dass der gesamte menschliche Denk- und Sinnesapparat letztlich nur einem Zweck dient: den Körper erfolgreich und sinnvoll durchs Leben zu bringen. Dabei muss allerdings bedacht werden, dass dieser – im Gegensatz z. B. zu Einzellern, die nur mit einem Sinn für chemische Gradienten ausgestattet sind (Geruchssinn), der ihre Bewegungen steuert – beim Menschen im Laufe der Evolution sehr komplexe Formen angenommen hat. Vielfach sind Denk- und Sinneshandlungen indirekter und symbolischer Natur. Bestes Beispiel ist die Sprache. Als soziales Wesen besteht ein Großteil der Aktivität des Menschen aus Sprechakten, die auf Stärkung und Erhalt sozialer Bindungen zielt und zur Planung gemeinsamer Aktivitäten dient, und das ist letztlich das, was auf lange Sicht Überlebensvorteile sichert. Auch scheinen zahlreiche Aktivitäten zunächst nur dem reinen Zeitvertreib zu dienen – Spiel und Musik seien hier als Beispiele genannt.

Dennoch ist das Grundprinzip aller Lebewesen klar. Sie haben ihren Sinnesapparat, um direkt oder indirekt motorische Prozesse zu steuern. Diese wiederum situieren die Körper und ermöglichen damit wieder bestimmte Sinneswahrnehmungen. Entwicklungspsychologisch lernt der Mensch zunächst durch „Begreifen“ im wahrsten Sinne des Wortes und durch Imitation, wobei immer Motorik involviert ist. Erst später wird das zu Lernende so komplex, dass es in symbolischen Modi vonstatten geht, die nur noch stark kodifizierter motorischer Prozesse bedürfen (Lesen, Schreiben etc.), die somit Medium und nicht mehr direktes Ziel des Lernens sind. Wenn wir also z. B. als Kinder Sprache durch Imitation der Laute der Eltern und anderer Menschen lernen, so ist das aktive Nachvollziehen integraler Bestandteil des Lernprozesses. Und dies bleibt wahrscheinlich auch fürderhin bestehen, auch wenn es, aufgrund der verwendeten symbolischen Systeme, streng genommen nicht mehr notwendig ist. Dies ist die eine Theorie, die die Kehlkopfaktivitäten beim Vorstellen und Hören von Musik als Epiphänomen erklärt, als eine Art entwicklungspsychologischen Rest. Schmidt nennt diese Hauptgruppe von Theorien „Simulationstheorien“.

Die andere Hauptgruppe sieht die motorischen Aktivitäten während der Kognition und Vorstellung als notwendig und womöglich sogar ursächlich an. Diese nennt Schmidt „Sensomotorische Repräsentationstheorien“. In deren Mittelpunkt steht die Annahme, dass die kinästhetische Verknüpfung von Klang und Kehlkopfaktivitäten notwendig für Gedächtnisbildung ist. Dies kann z. B. sogar bis zu der Annahme gehen, dass Inhalte direkt und ausschließlich als kinästhetische Muster gespeichert werden, d. h. ein Klang wird als dasjenige für die (Re-)Produktion dieses Klanges notwendige motorische Muster im Gedächtnis abgelegt. Aufgrund der offenkundigen Limitation der klanglichen Imitationsfähigkeiten des Menschen scheinen diese Theorien aber nicht vollkommen überzeugend. Für den Rezensenten sind Simulationstheorien vor allem in denjenigen Domänen überzeugender, in denen Lernen durch Imitation im Vordergrund steht, also beim Sprechen und Singen. Es scheint plausibel, dass der Mensch als sogenannter „vocal learner“, für diese (aber auch andere) Bereiche einen angeborenen Imitationsreflex hat. Dieser ist aber nach erfolgreichem Erlernen der Sprache streng genommen nicht mehr notwendig, da ja dann Sprechakte vor allem im Dialog ausgeführt werden, wobei Imitationen nur stören würden. Der Imitationsreflex von Gehörtem wird also fürderhin unterdrückt, wenn auch nicht vollständig, was zu innerem Mitsingen und Mitsprechen führt, was sich wiederum in der Restaktivität des Kehlkopfs niederschlägt.

Zudem kann man deshalb vermuten, dass der Imitationsreflex auch mit positiven Gefühlen verknüpft ist. Imitieren macht Spaß, weil es eine mächtige Lernstrategie ist. Dies wird evtl. im Bereich der Musik ausgenutzt, denn dort kann man imitieren, ohne zu stören. Überspitzt formuliert: Musik ist zum Mitsingen da. Dies kann man auf Schlagermoves, in (englischen) Discos und im Fußballstadion vielfach beobachten. Dass beim Musikhören innerlich mitgesungen wird, mag also nicht verwundern, denn dies erhöht das Wohlfühl und steigert den Genuss der Musik. Daraus würde folgen, dass die Popularität von Musik, die auch für den Laien etwas leicht Mitsingbares anbietet, größer sein müsste – was der allgemeinen Erfahrung entspricht. Andererseits ist öffentliches Singen, zumindest in unserer Kultur, mit sehr starken sozialen Ängsten belegt (ein interessantes Phänomen für sich), was wiederum die Inhibition des Mitsingens, sprich dessen Verinnerlichung, fördern sollte.

In etwas anderer Form, wie z. B. in der phonologisch/artikulatorischen Schleife von Alan Baddeleys Gedächtnismodell, fallen die sensomotorischen Ansätze schon etwas überzeugender aus und sind im Grunde auch mit der Simulationstheorie vereinbar, denn Imitation hat ja den Zweck, zu eigenen, mit Vorbildern vergleichbaren Verhaltensweisen zu führen. Dass gerade motorische Vorgänge in der Regel oft wiederholt werden müssen, damit sie sich dauerhaft im Gedächtnis verankern und automatisieren, ist eine unbestreitbare Alltagserfahrung und gut erklärbar durch das spezifische Lernverhalten der beteiligten neuronalen Netze. Diese funktionieren mit großer Wahrscheinlichkeit als „statistische

Lerner“, benötigen also viele Beispiele, um daraus Abstraktionen und/oder Schemata zu generieren und diese gleichzeitig im Gedächtnis zu verankern. Im motorischen Bereich könnte sich das Gehirn die nötigen Beispiele durch wiederholte Imitation quasi selbst schaffen. Als Kontrolle fungiert dabei der Vergleich des Selbstproduzierten mit dem Wahrgenommenen (oder bereits gespeicherten, ähnlichen Inhalten). Die phonologische Schleife könnte so als fortgesetzte innere Imitation von direkt und indirekt dekodiertem Gehörten gedeutet werden, mit dem Zweck, motorische Prozesse zu lernen. Das würde aber die phonologische Schleife auf Domänen beschränken, die im weitesten Sinne mit Sprache oder Singen zu tun haben. Bei gehörlosen Menschen, die Gebärdensprache lernen bzw. gelernt haben, müsste sich dann eigentlich eine „motorische Schleife“ finden lassen. Derlei Theorien innerer Imitation lassen sie sich durch Interferenzparadigmen sehr gut empirisch überprüfen, auch wenn die Ergebnisse von derlei Experimenten, wie der Autor darlegt, keine eindeutigen und abschließenden Resultate lieferten.

Aus dieser Tatsache und weiteren Überlegungen resultiert auch die Motivation für den empirischen Teil der Studie, der durch sieben klar formulierte Hypothesen getragen wird. Zu deren Überprüfung setzt der Autor ein recht aufwändiges Versuchsdesign ein, das er mit einer vergleichsweise großen Stichprobe ($n = 58$) durchführt. Ein Durchlauf bestand aus mehreren Teilen, zum einen aus vom Autor aufwändig modifizierten Audiationstests (*AMMA* nach Edwin Gordon) und einem Test zur musikalischen Tonvorstellung nach Schilling. Beide dienten dazu, das individuelle musikalische Vorstellungsvermögen der Versuchspersonen zu messen. Der Haupttest bestand aus einem kombinierten Hör- und Vorstellungstest mit bekannten/unbekannten und einstimmigen/mehrstimmigen Musikbeispielen aus der klassischen Literatur. Dazu kam eine freie Vorstellungsaufgabe eines für die Probanden gut bekannten Stücks („Ohrwurm“) und die Vorstellung von Musik anhand von Notentexten. Letztere Aufgabe war nur mit den 50 musikalisch vorgebildeten Teilnehmern möglich, die acht teilnehmenden musikalischen Laien mussten hier außen vor bleiben. Während aller Vorstellungsaufgaben wurde die Kehlkopfmuskelaktivität der Versuchspersonen elektromyografisch gemessen. Schließlich wurden persönliche Eckdaten in einem Fragebogen aufgenommen sowie ein freies Interview geführt, um eine weitere Einschätzung des musikalischen Vorstellungsvermögens der Probanden zu erhalten. Alle Schritte der Versuchsdurchführung sind vom Autor minutiös und vorbildlich dokumentiert, wie auch die statistische Auswertung der Daten nach Lehrbuch vorgenommen wurde. Für jede der zahlreichen Varianzanalysen wurden genau die Voraussetzungen geprüft (allerdings wurden Verletzungen derselben durchweg als unbedenklich eingestuft), auch Testkorrekturen wurden, wenn nötig, vorgenommen. Die Ergebnisse fallen dann am Ende gemischt aus, nicht alle formulierten Hypothesen konnten anhand der Daten belegt werden. Mehr soll hier aber nicht verraten werden. Es sei nur mittgeteilt, dass es hochsignifikante Unterschiede in der gemessenen Kehlkopfaktivität zwischen Ruhezustand und den Vorstellungs- und Höraufgaben gab. Die Diskussion der Ergebnisse ist auch wieder vorbildlich ausgeführt.

Ein Kritikpunkt an dem sonst tadellosen experimentellen Prozedere wäre nur, dass leider nur musikbezogene Aufgaben gestellt wurden. So konnte der Autor einen alternativen Erklärungsansatz – den er zumindest als Möglichkeit diskutiert –, dass nämlich Anspannung allein – hervorgerufen durch die Testsituation – zu den erhöhten Aktivitäten geführt haben könnte, nicht ausschließen. Des Weiteren ist die Baseline-EMG in einem Ruhezustand gemessen worden, der gezielt durch Entspannungsübungen nach Jacobsen herbeigeführt wurde. Auch wenn ich bezweifle, dass diese Technik bei den darin ungeübten Versuchspersonen eine echte und tiefe Entspannung hervorgerufen hat, so wäre doch zumindest theoretisch der beobachtete Unterschied auch darauf zurückführbar, dass der Ruhezustand nicht den Normalzustand der Probanden widerspiegelt, sondern einen Zustand verminderter Aktivität. Ein letztes Fragezeichen gilt der verwen-

deten Messapparatur. Wie der Autor freimütig zugibt, enthielt die zugehörige Auswertungssoftware einen Fehler, der die interne Zeitmessung (wenn auch korrigierbar) verzerrt hat. Das spricht nicht unbedingt für die Qualität der Software und evtl. auch nicht für die restlichen Teile, z. B. das Elektrodensystem.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass das vorliegende Buch eine klassische „Ein-Experiment-Doktorarbeit“ zu einem durchaus spannenden Thema darstellt, das alle Vorzüge und Nachteile einer Dissertationsveröffentlichung aufweist. Diese sind ihrer Natur nach in der Regel nicht für ein breites Publikum geschrieben, sondern für eine Prüfungskommission. Das heißt, es ist oft eine Fülle technischer Details enthalten, die zum Verständnis nicht unbedingt notwendig sind und so zuweilen zu Längen führen können. Andererseits bieten diese auch oft einen sehr umfassenden Literaturüberblick, der gerade für Einsteiger ins Thema (den Rezensenten eingeschlossen) hilfreich ist, wie auch die methodische Ausführlichkeit und Genauigkeit ganz erfrischend sein kann, denn über so manche methodische Feinheit wird in einem Zeitschriftenartikel gerne hinweggegangen. Bei der vorliegenden Studie hat man zumindest den Eindruck, man könne jeden methodischen Schritt nachvollziehen und auf Güte bewerten.

Für diejenigen Leser, die sich neu in dieses Thema einlesen wollen, ist die gebotene Ausführlichkeit – vor allem des Literaturteils – sehr entgegenkommend; diejenigen aber, die schon mit dem Thema vertraut sind, wären mit einer gekürzten Zeitschriftenfassung des Textes sicherlich auch zufrieden gewesen.

Klaus Frieler

Richard von Georgi (2011). Anwendung von Musik im Alltag. Theorie und Validierungsstudien zum IAAM (Systematische Musikwissenschaft und Musikkulturen der Gegenwart, hrsg. von Claudia Bullerjahn, Bd. 5). Marburg: Tectum Verlag 2013. 285 S.; 29,95 EUR.

Richard von Georgis Magisterarbeit beschäftigt sich mit der Konstruktvalidierung des *Inventars zur Erfassung der Aktivations- und Arousal-Modulation mittels Musik (IAAM)*. Bei einer Konstruktvalidierung werden möglichst viele vorhersagbare Zusammenhänge des zu messenden Merkmals mit anderen Merkmalen überprüft. Die Vorhersagen werden in der Einleitung anhand mehrerer Theorien zur Persönlichkeit, zu Musikpräferenzen und zur Anwendung von Musik im Alltag begründet. Anschließend werden sie in vier empirischen Studien durch viele Korrelationen zwischen den Skalen standardisierter Tests empirisch fundiert.

Konstruktvalidierung zielt darauf ab, dass aus einer Skala mehr wird als der inhaltliche Mittelwert der an ihr beteiligten Items. Konstruktvalidierung bindet eine Skala theoretisch an andere Konzepte. In diesem Sinne geht der Theorieil über Aspekte der Testkonstruktion hinaus und verdeutlicht die Zusammenhänge zwischen dem Modell der *Aktivations- und Arousal-Modulation mittels Musik (AAM)* und anderen aus der Literatur bekannten Konzepten. Die zentralen Ideen des theoretischen Hintergrunds sind dabei folgende:

- Mit Musik modulieren wir im Alltag Aktivität und Arousal.
- Es geht um Situationen mit musikbezogener Handlungsintention und Kontrolle der Situation (S. 16 f.).
- Persönlichkeitsdimensionen, wie beispielsweise Extraversion und Neurotizismus, ermöglichen die Erklärung von Unterschieden bei der Anwendung von Musik.
- Testkonstruktion ist die kritische fehlende Komponente bei der Erforschung der Anwendung von Musik im Alltag.
- Der *IAAM* ist ein valides Instrument zur Erfassung der Aktivations- und Arousal-Modulation im Alltag.

- Nicht ausgesprochen: Korrelationen zwischen Testskalen ermöglichen Schlussfolgerungen zur Anwendung von Musik im Alltag.

Im Theorieteil erleichtern viele schematische Darstellungen den Vergleich zwischen Theorien. Alles ist sehr fundiert und die Gliederung der Abschnitte ist nachvollziehbar. Strenge Qualitätskriterien für empirische Forschung werden an frühere Arbeiten angelegt und damit das aktuelle Forschungsfeld eröffnet. Manchen Forschungsperspektiven werden dabei aber auch Scheinprobleme attestiert. Beispielsweise könne bei der experimentell ausgerichteten musikbezogenen Emotionsforschung die „experimentelle Laborsituation“ (S. 29) keine Erkenntnisse zum „individuellen sozialen Erleben“ (ebd.) liefern. Diese Charakterisierung erscheint jedoch wenig relevant, weil experimentelle Forschung der Demonstration oder dem Auffinden allgemeiner Gesetze dient. Individuelles Erleben spielt dabei nur eine geringe Rolle. Der Abschnitt „Musik und Emotionen“ schließt den kontroversen Vergleich zwischen verschiedenen Forschungsperspektiven mit der Feststellung ab, dass empirisch begründete Messgeräte zur Erfassung „interindividueller Differenzen“ (S. 37) bei der Verwendung von Musik im Alltag fehlen. Was allerdings bisher an Versuchen zur Erfassung der Anwendung von Musik vorliegt, wird vorgestellt und ausführlich diskutiert (S. 38 ff.), z. B. Studien von Klaus-Ernst Behne (1986), Andreas C. Lehmann (1993), Suvi Saarikallio und Jaako Erkkilä (2007) sowie Holger Schramm (2005). Zwei Kritikpunkte nennt von Georgi zu diesen und anderen Studien: (1) die Skalenkonstruktionen wurden nicht nach den Gütekriterien psychologischer Testkonstruktion vorgenommen; (2) die Autoren vermischen in ihren Arbeiten Begriffe der gezielten Anwendung und der Wirkung von Musik (z. B. Behne, 1986; Saarikallio, 2008; Schäfer & Sedlmeier, 2009). Beim AAM, das situative Einflüsse und Persönlichkeitseinflüsse auf Musikpräferenzen integriert, trafen jedoch diese Problempunkte nicht zu. Zum AAM-Mikromodell werden mindestens 20 inhaltliche Hypothesen genannt (Abschnitt „Das AAM-Mikromodell“ S. 98 ff.) und anhand bisheriger Ergebnisse aus Studien mit dem IAAM fundiert (S. 106 ff.). Die Fülle an korrelativen Ergebnissen ist überwältigend, und der Autor stuft die Skalen des IAAM schon zu diesem Zeitpunkt als valide ein (S. 111).

Im Empirieteil werden aber doch noch vier Studien beschrieben. Für die Studien 1, 3 und 4 liegen Zusammenhangshypothesen vor, die an Medizinstudierenden belegt werden; in Studie 2 werden ohne Hypothesen einer kleinen Gruppe von Pädagogikstudierenden 17 standardisierte Testverfahren vorgelegt. Studierenden kann man zwar mit moderatem Aufwand viele Tests vorlegen, sodass der Zusammenhang vieler Skalen untersucht werden kann. Allerdings können die Ergebnisse über die speziellen Populationen hinaus schwer verallgemeinert werden, was aber zu den Zielen einer Validierungsstudie gehören sollte. Die Methodenteile enthalten keine Abschnitte zur Durchführung, weil offenbar einfach Fragebögen vorgelegt wurden. Leider werden keine Beispielitems des IAAM vorgestellt und Beschreibungen finden sich nur auf der Ebene der Skalen.

Die Ergebnisse der vier Studien enthalten über 1.000 Korrelationen; es werden mehr Testskalen miteinander in Beziehung gesetzt als andere Studien Items verwenden. Bezüglich der Zusammenhänge zwischen den Skalen findet sich ein schillernder Übergang zwischen dem Ergebnisbericht einfacher Korrelationen und inhaltlichen Folgerungen. Beispiel: „Im Gegensatz zur Kategorie Intensiv & Rebellisch spielt innerhalb der Kategorie Energetisch & Rhythmisch (E&R) eine negative Affektlage eine eher untergeordnete Rolle bei der Verwendung von Musik zur Entspannung und zum kognitiven Problemlösen“ (S. 144). Was ist das – ein Ergebnis oder schon eine inhaltliche Folgerung? Hier wird ein Muster an Korrelationen in Worte gefasst, die allerdings schon wie eine inhaltliche Schlussfolgerung klingen. Ein weiteres Beispiel: „CP [kognitives Problemlösen] ist gekoppelt an ein Fluchtverhalten sowie eine allgemeine Schwermütigkeit“

(S. 147). Ist dies ein korrelatives Ergebnis oder ist dies inhaltlich wörtlich zu nehmen? Natürlich konnte im empirischen Design der Studie selbst kein Fluchtverhalten stattfinden! Die in Worte gefassten Korrelationen erscheinen hier deshalb als inhaltliche Hypothesen, die eigenständige Experimente zu ihrer Beurteilung erfordern. Und noch ein Beispiel: „Nur wenn depressive Tendenzen vorhanden sind, wird Musik zur kognitiven Problemlösung verwendet“ (S. 154). Auf welchem Abstraktionsgrad muss man sich das vorstellen? Abstrakt wäre dies eine weitreichende inhaltliche Schlussfolgerung, die aber dann nicht auf Grundlage korrelativer Daten möglich wäre; konkret würde dies dagegen eine genaue Beschreibung erfordern, wie jemand mit Musik ein kognitives Problem löst. Die Strategie, die Korrelationen in Worte zu fassen, ist kein Einzelfall und es werden sprachlich viele Zusammenhangsbegriffe verwendet: „einhergehen“, „assoziiert sein“, „verknüpft sein“, „kovariieren“ (S. 143), „angebunden sein“, „Beziehungen bestehen“ (S. 144). Zweifelhaft ist der flache erkenntnistheoretische Anspruch der Identifikation theoretischer Zusammenhänge mit Korrelationen aus Fragebogenskalen.

Das Nacherzählen der Korrelationen in Worten geschieht auf Grundlage vieler statistischer Tests, sodass die Möglichkeit einer Inflation des Signifikanzniveaus Alpha besteht. Dies kann als gravierend eingestuft werden, weil einzelne Tests direkt inhaltliche Schlussfolgerungen nach sich ziehen. Es werden zwar Zusammenhänge vorhergesagt, jedoch nicht die spezifischen Korrelationen zwischen den Skalen. Aus diesem Grund ergeben sich sehr spektakulär anmutende Erkenntnisse, die im Theorieteil keineswegs angedacht wurden: „Zusammenfassend sind Personen, die versuchen, mittels Musik eine Konzentrations- und Leistungssteigerung zu bewirken, gekennzeichnet durch Leistungsorientierung, scheinbar positives Selbstbewusstsein bei gleichzeitiger Launenhaftigkeit und magischem Denken.“ (S. 164).

Die Ergebnisse zu den Experimenten 1, 3 und 4 berechnen Zusammenhänge zwischen den Skalen des *IAAM* und anderen Skalen zusätzlich innerhalb der Präferenztypen von Peter J. Rentfrow und Samuel D. Gosling (2003). Für unterschiedliche Präferenztypen fallen diese Zusammenhänge unterschiedlich aus, sodass man die *IAAM*-Scores einer Person nur interpretieren kann, wenn man zugleich ihren Präferenztyp kennt. Beispielsweise läuft die Schlussfolgerung hinsichtlich der Skala „Reduktion negativer Aktivierung in der Präferenzgruppe Intensiv & Rebellisch“ darauf hinaus (Abschnitt „Unterschiede zwischen den Präferenzgruppen“ ab S. 180). Der *IAAM* sollte deshalb wohl nur gemeinsam mit dem *Short Test of Musical Preferences* (Rentfrow & Gosling, 2003) vorgelegt werden.

Die in der anschließenden Diskussion beschriebenen zwei wichtigsten Themen sind zum einen die Unterscheidung zweier Musikpräferenztypen, adaptiv-situational und integrativ-habituell, und zum anderen das Präferenzentwicklungsmodell. Der adaptiv-situationale Präferenztyp rettet die Annahme, dass die Persönlichkeit der entscheidende Faktor bei der Erklärung von Musikpräferenzen ist. Er integriert nämlich die Beobachtung, dass auch situative oder soziale Faktoren die aktuelle Funktion von Musik bestimmen können, in das vorliegende Persönlichkeitsmodell. Sollte dies tatsächlich ein Präferenztyp ohne typische Präferenz sein? Die Arbeit schließt dann mit dem Präferenzentwicklungsmodell, das die Entwicklung von Genrepräferenzen und Anwendungsstrategien für Musik von der Geburt bis zum Erwachsenenalter beschreibt. Das Modell verwendet viele Begriffe, die im Laufe der Arbeit aufgetaucht sind und spannt den Bogen zwischen der „hippocampale[n] Anbindung an die Großhirnrinde“ (S. 221) und Erfahrungen zur Wirksamkeit der Anwendung von Musik, die einen „festen Bestandteil des Selbst“ (S. 222) bilden. Diese Modellbeschreibung ist eine Sammlung weitreichender Generalisierungen, die die fünf im *IAAM* erfassten Modulationsstrategien integriert.

Die Arbeit von Richard von Georgi beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern Persönlichkeitsdimensionen die Anwendung von Musik im Alltag bestimmen und wie die Anwendung von Musik testtheoretisch valide erfasst werden kann. Hierfür hat sich der

IAAM als ein valides Instrument zur Erfassung der Aktivations- und Arousal-Modulation durch Musik im Alltag bewährt. Die dafür gelieferten Belege überzeugen hauptsächlich durch ihre Masse und die Arbeit könnte auch als prototypisches Lehrmaterial für das Handwerk der Skalenkonstruktion eingeordnet werden. Der Ergebnisteil ist eine Ode an den Positivismus: Aus der Fokussierung auf den testpsychologischen Ansatz und der dazugehörigen Analyse der Korrelationen zwischen Fragebogenskalen gewinnt der Autor die Möglichkeit, scheinbar ein fundamentales Ergebnis nach dem anderen zu produzieren. Die tatsächliche Existenz der vielen angesprochenen Konzepte als Bausteine einer (Musik-)Psychologie scheint dabei eine untergeordnete Rolle zu spielen, sofern sie faktorenanalytisch begründbar sind. Seite 54 f. liefert dafür das Bekenntnis: Es geht nicht um die Existenz der Konzepte, sondern um den methodischen Blickwinkel der Verwendung von Persönlichkeitsdimensionen. Heißt das, dass es egal ist, wie die Psyche tatsächlich aufgebaut ist? Dieser Perspektive folgend enthält die Arbeit ausschließlich korrelative Daten. Die vielen inhaltlichen Zusammenhänge basieren alle auf Korrelationen, nicht auf echten Experimenten, mit denen Kausalität nachgewiesen werden könnte. Mögliche kausale Beziehungen zwischen Konzepten könnten leider nur in sorgfältiger Versuchsplanung unter Sicherung der internen Validität belegt werden. Für jeden einzelnen Zusammenhang wäre eine solche Prüfung notwendig, um auch die in den Zusammenhangsformulierungen implizit enthaltenen kausalen Einflusshypothesen zu untersuchen. Weiterhin offen bleibt die Frage der Verallgemeinerbarkeit der Ergebnisse, weil nur spezielle Populationen untersucht wurden, beispielsweise Medizinstudierende. Es lastet auch die gesamte Erkenntnis auf der Angemessenheit der Fragebogenmethode. Fragebögen erfassen natürlich nicht direkt das Phänomen, um das es geht: die Anwendung von Musik im Alltag. Die Arbeit von Richard von Georgi bringt uns aber aufgrund ihrer methodischen Strenge und Transparenz einen Schritt weiter. Hinter den in dieser Arbeit demonstrierten Standard psychometrischer Skalenkonstruktion sollte die deutschsprachige Musikpsychologie nicht zurückfallen. Marco Lehmann

Literatur

- Behne, K.-E. (1986). *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Lehmann, A. C. (1993). Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören oder: Versuchen wir, immer gleich zu hören! In M. L. Schulten (Hrsg.), *Musikvermittlung als Beruf* (Musikpädagogische Forschung, Bd. 14, S. 78–92), Essen: Die Blaue Eule.
- Rentfrow, P. J. & Gosling, S. D. (2003). The Do Re Mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 84(6), 1236–1256. doi: 10.1037/0022-3514.84.6.1236
- Saarikallio, S. (2008). Music in mood regulation: Initial scale development. *Musicae Scientiae*, 12(2), 291–309.
- Saarikallio, S. & Erkkilä, J. (2007). The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, 35(1), 88–109. doi: 10.1177/0305735607068889
- Schäfer, T. & Sedlmeier, P. (2009). From the functions of music to music preference. *Psychology of Music*, 37(3), 279–300. doi: 10.1177/0305735608097247
- Schramm, H. (2005). *Mood Management durch Musik: Die alltägliche Nutzung von Musik zur Regulierung von Stimmungen*. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Robert H. Woody: Social Psychology of Musicianship. Delray Beach, FL: Meredith Music Publications 2013. 127 pp.; 21,95 EUR.

Nimmt man das Buch von Woody zum ersten Mal in die Hand, fällt der geringe Umfang auf, der in starkem Kontrast zum umfassend anmutenden Titel *Social Psychology of Musicianship* steht. Das Buch verzichtet auf die Angabe von Quellen in Bezug auf jenes „gesicherte“ Wissen („research suggests ...“), das in Lehrbüchern der Sozialpsychologie zu finden ist, und hat somit nicht den Anspruch einer wissenschaftlichen Publikation. Tatsächlich motivierten Robert H. Woody, Associate Professor of Music Education and Music Psychology an der Universität Nebraska, laut Vorwort vor allem eigene Erfahrungen zu dieser Publikation, was dann zur vorliegenden Fundgrube von psychologisch untermauerten Erfahrungssammlungen führte.

„In diesem Buch geht es um Musiker(da)sein in seinen vielen Formen. Auch wenn die Zielgruppe Leute sind, die singen oder ein Instrument spielen und ihr Musikertum über effektive soziale Beziehungen verbessern wollen, können auch andere davon profitieren. Meiner Meinung nach beinhaltet Musikertum mehrere Niveaus, es kann einfach nur das Musikhören beinhalten oder auch informelles Singen oder Spielen für einen selbst. Aber es kann auch weiter gehen. Es kann Lernen (inklusive Analyse musikalischer Elemente), Üben, Unterrichten, Arrangieren, Komponieren und Vorspielen für andere beinhalten. Fügt man dieser Mischung die Sozialpsychologie hinzu, können viele von uns erkennen, wie unsere Verbindung zur Musik uns hilft und beeinflusst ist von Beziehungen zu anderen, ob in außermusikalischen oder musikalischen Kontexten.“ (Woody 2013, S. viii; Übersetzung T. M.)

Das Buch umfasst elf Kapitel. Das erste Drittel des Buches (Kap. 1 bis 5) richtet sich an den wissenschaftlichen Laien, erklärt Basiskonzepte der Sozialpsychologie und setzt sie in den Kontext des Musizierens, durchsetzt von persönlichen Anekdoten des Autors. Das erste Kapitel („Musical Overture“, 13 Seiten) beschäftigt sich mit dem bewussten Umgang mit Musik und ihrer Wertschätzung sowie mit dem Stellenwert von Musik im Leben allgemein. Das zweite Kapitel („Music Psychology“, 9 Seiten) führt sehr allgemein und kurz in grundlegende Fragestellungen der Musikpsychologie ein: die Physik des Klangs und die Anlage-Umwelt-Debatte. Das dritte Kapitel („Musical Personality“, 7 Seiten) beleuchtet den Aspekt der Kreativität und den Einfluss der Familie auf die musikalische Entwicklung. Im vierten Kapitel („Musical Sound“, 3 Seiten) geht es um allgemeine Bedingungen des Musizierens. Das fünfte Kapitel („Musical Self-Concept“, 13 Seiten) beschäftigt sich eingehender mit dem Musiker an sich und mit den inneren und äußeren Einflussfaktoren auf das musikalische Selbstkonzept, allerdings alleinig aus der Perspektive der Sozialpsychologie. Das Buch ist somit zum Teil eine Sammlung von Kurzbeschreibungen theoretischer Konzepte. Im weiteren Verlauf des Buches werden die eingangs angeführten Grundsätze exemplarisch in musikalischen Situationen zusammengeführt. Das sechste Kapitel („Socialized Musical Identity“, 11 Seiten) stellt den Musiker in den Gruppenzusammenhang und beleuchtet Probleme, die bei der Selbstdarstellung entstehen können. Das siebte Kapitel („Music Performance and Interpersonal Interactions“, 18 Seiten) stellt daraufhin weitere negative Aspekte sozialer Interaktion wie z. B. Sozialphobie, Konformitätsdruck oder Obsessionen im Kontext des Musizierens dar. Das achte Kapitel („Musical Attachments“, 11 Seiten) hingegen beschäftigt sich mit den positiven sozialen Auswirkungen des Musizierens wie Bindung, Freundschaft, Netzwerken und Toleranz. Im neunten Kapitel („The Lasting Ensemble“, 18 Seiten) geht es dann um Gruppenprozesse, den Einfluss der Gruppe auf individuelles Verhalten, Entscheidungsprozesse und Führungsverhalten. Das zehnte Kapitel („Moving Towards Complete Musicianship“, 13 Seiten) begründet Musik durch Sprache der Emotionen als Quelle sozialer Interaktionen, auch und vor allem jenseits professioneller

Musikausübung. Dabei wird auch der gesundheitliche Aspekt angesprochen und die vorangegangenen Kapitel des Buches werden in den Ausdruck „umfassendes Musikertum“ zusammengeführt. Im abschließenden elften Kapitel („Coda“, 2 Seiten) merkt Woody an, dass Musizieren als soziales Verhalten in all seinen Formen das Potenzial des Menschen an sich reflektiert.

All zu kurz werden jeweils die wichtigsten Bereiche und Querverbindungen der sozialen Dimensionen des Musikertums hypothesenhaft gezeichnet, angefangen bei der sozialen Identität des einzelnen über die Interaktion mit anderen Musikern bis zum dauerhaft erfolgreichen Ensemble. Somit liefert das Buch musikalische Situationen, deren soziale Dimensionen und Funktionsweisen zwar von der Psychologie allgemein, aber vielfach noch nicht musikpsychologisch erforscht sind. Dazu zählt jedenfalls das Aufeinandertreffen verschiedener musikalischer Selbstkonzepte in Ensembles und die Frage, wie es Musiker schaffen, dieses komplizierte Beziehungsgeflecht in sozialer und musikalischer Interaktion in ein gemeinsames Ziel zu realisieren. Das betrifft Fragen der Persönlichkeit, der Expertise, der Soziabilität und des Erfolgsstrebens. Dies führt zu einigen von Woody nicht erwähnten Punkten, die in einer Sozialpsychologie des Musikertums nicht fehlen sollten: Wie deckungsgleich sollten die musikalischen Vorerfahrungen sein, damit das gemeinsame Musizieren gelingen kann? Außerdem ist die non-verbale Kommunikation zwischen Musikern ein wichtiger sozialer Aspekt, der neben der Künstler-Publikums-Interaktion vernachlässigt wird. Zudem wird das Thema Bühnenangst nicht explizit behandelt, obwohl diese ohne den sozialen Kontext nicht existieren würde.

Was macht das Buch lesenswert? Die soziale Bedeutsamkeit von Musik wird um die soziale Bedeutsamkeit des Musizierens ergänzt, und zwar auch mit Blick auf das Laienmusizieren, ein Aspekt, der bei David Hargreaves und Adrian North (2004) nahezu ausgeblendet bleibt. Die Musikerperspektive kommt in der aktuellen Literatur meist zu kurz, vor allem die sozialen Aspekte des Ensemblespiels. Auch Gruppenprozesse und soziale Interaktion des Musizierens werden eingehender beleuchtet als beispielsweise bei Andreas Lehmann et al. (2007).

Woody legt mit diesem Buch einen Entwurf für eine Sozialpsychologie des Musikertums vor, der als eine Ergänzung zu *Social Psychology of Music* (Hargreaves & North, 2009) und *Psychology for Musicians* (Lehmann, Sloboda & Woody, 2007) einen wichtigen Diskussionsbeitrag liefert. Aufgrund der Kürze werden Aspekte sozialer Interaktion wie z. B. Kommunikation, Macht, Bindung und Aggression (vgl. Piontkowski, 2011) nicht vertieft. Erfrischend ist der Fokus auf den ausübenden Musiker, der sich aus dem Dialog ergibt, den Woody dem Leser anbietet: quasi von Musiker zu Musiker, ohne dabei den wissenschaftlichen Blick zu missen. Der theoretische Überbau sowie das Wesen empirischer Forschung sind dabei ausgeblendet. Das Buch ist trotz der Kürze und der „Verkürzungen“ durchaus lesenswert, da es sozialpsychologische Perspektiven für die musikpsychologische Forschung zur Verfügung stellt. Tobias Marx

Literatur

- Hargreaves, D. J. & North, A. C. (2004). *Social psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A. & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians. Understanding and acquiring the skills*. Oxford: Oxford University Press. doi: 10.1093/acprof:oso/9780195146103.001.0001
- Piontkowski, U. (2011). *Sozialpsychologie. Eine Einführung in die Psychologie der sozialen Interaktion*. München: Oldenburg Verlag. doi: 10.1524/9783486708738