

Bücher

Günter Batel: Musikverhalten und Medienkonsum.

Wolfenbüttel, Zürich: Möseler 1984. 165 S.

Die Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen Massenmedien und Musikverhalten beschäftigen musikpsychologische und -musikpädagogische Forschung nun schon seit zwei Jahrzehnten gleichermaßen. Die immer noch stürmische Entwicklung des massenmedialen Marktes, der jugendlichen Musikkonsum unverändert prägt, macht das Thema zwangsläufig zu einem Dauerbrenner der Forschung. G. Batel reflektiert in seiner Studie einleitend die verschiedensten theoretischen Ansätze, die dem Spannungsverhältnis von Kunst und Technik entsprungen sind, von W. Benjamin bis G.H. Lewis und schafft somit ein solides Fundament für seine eigenen Untersuchungen. Hierbei handelt es sich um zwei empirische Studien aus den Jahren 1978 bis 1981, die das gleiche Themenfeld mit grundlegend verschiedenen Methoden angehen. In der Vorstudie wurden 50 Schüler/Studenten mit ungewöhnlicher Intensität und Ausführlichkeit über ihr persönliches Musikleben mit allen denkbaren Facetten und Schattierungen interviewt. Mir schien dies der interessanteste Teil des Buches, weil es dem Autor in seiner einfühlsamen Art zu fragen und zu interpretieren recht gut gelingt, die Kontextbezogenheit der jugendlichen Musiksozialisation als Gesamtheit zu analysieren, ohne sie zu sezieren. Es zeigt sich hierbei recht deutlich, in welch erstaunlichem Umfang die Jugendlichen über alltägliche Theorien – etwa zum Problem situativer Musikpräferenzen (S. 73/74) – verfügen und nach diesen offensichtlich auch leben. Die Nachfolgeuntersuchung (mit einem standardisierten Fragebogen)

knüpft heuristisch an die Vorstudie an, kann deren Ergebnisse bestätigen und modifizieren, stößt jedoch dort auf methodische Schwierigkeiten, wo z.B. sozio-ökologische Aspekte (S. 125ff.) wegen der nicht sehr großen Stichprobe nicht eindeutig belegbar sind. Insgesamt eine notwendige und begrüßenswerte Studie, die die Theoriebildung weiterhin befruchten könnte.

Klaus-Ernst Behne

Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 (das französische Original erschien 1979 in Paris unter dem Titel: *La distinction. Critique social du jugement.*). 878 S.

Einen auf musikpsychologische Themen eingestellten Leser wird es wundern, an dieser Stelle auf die Rezension einer primär soziologischen Studie zu stoßen. Der französische Autor hat eine interessante Entwicklung genommen von der Ethnologie über Strukturalismus und Symbolismus, über eine entschieden marxistische wissenschaftstheoretische Position zu einem mit methodischer Vielseitigkeit vorgehenden empirischen Soziologen, der seine »kritische« Vergangenheit natürlich nicht vergessen hat. Was die Lektüre seiner Schrift lohnt, sind sowohl die Themenstellung als auch der beschrittene methodische Weg zu Einsichten, die auch eine psychologische Betrachtungsweise befruchten können. Denn der Ansatz einer empirisch begründeten neuen Ästhetik trifft sich mit Versuchen aus den Bereichen der Musikpsychologie und der Musikpädagogik, den ästhetischen Zusammenhang von Kunst oder Kultur und Leben aus den Elementen des gelebten Alltags neu zu bestimmen. Das Buch hat seit Erscheinen in einer Paperback-Ausgabe relativ große Verbreitung erlangt.

Der Zustand der in der Philosophie des deutschen Idealismus begründeten akademischen Musikästhetik muß, wenn man von ihr Antworten auf Fragen erwartet, die sich durch ein Leben unter den

heutigen Bedingungen stellen, als desolat bezeichnet werden. Denn sie orientiert sich in ihrer Reflexion zuerst einmal an den Objekten, sodann aber an einem irgendwie idealen Subjekt, das sich mit einer an sich selten anzutreffenden vollendeten Einfühlung und tiefgreifenden Kennerschaft diesen Objekten annähert. In der sozialen Wirklichkeit, die von einem äußerst differenzierten Umgang mit Musikrichtungen und -werken bzw. -titeln geprägt ist, sinkt ein derartiger Ansatz zur Unbrauchbarkeit herab, weil er aus dem unleugbaren Zusammenhang von Kunst und Leben keinerlei Folgerungen ableitet. Dieser Zusammenhang weist nämlich einen hohen Grad an Differenzierung auf, die aus den verschiedenartigen Situationen, Funktionen und Bedeutungen, die die musikalische Wirklichkeit der Gegenwart kennzeichnen, erwächst. Als besonders vielfältig erweisen sich die psycho-sozialen Funktionen, die Musik für die Menschen heute erfüllen kann. Das hat in erster Linie zu tun mit den allgemeinen Lebensbedingungen in einer Welt mit weit fortgeschrittener Technisierung, entfremdeter Arbeit, Bürokratisierung, oft entbehrter menschlicher Wärme usw., aber auch mit der ungeheuren Musikverbreitung, die mit den technischen Medien einhergeht.

Auf der Suche nach einer angemessenen Aufarbeitung auch ästhetischer Phänomene liefert Bourdieus Studie erste brauchbare und eine neue Ästhetik fundierende Hilfestellung. Seine »populäre Ästhetik« setzt programmatisch auf den engen Zusammenhang von Kunst und Leben (S. 64ff.), wobei ein enger, elitärer Begriff der Kunst von vornherein ausscheidet. Denn, was als Kunst begriffen wird, entscheidet bei soziologischer Betrachtungsweise die Person selbst, die entsprechenden Gebrauch dieser Kunst macht. Im Ergebnis gerät dabei die soziale Differenzierung, die mit Hilfe ästhetischer Alltagsobjekte getroffen und den Mitmenschen signalisiert wird, ins Zentrum des Blickfelds.

In einer, wie er sagt, Vulgärkritik an der philosophischen Tradition der »reinen« Ästhetik (S. 756–783) betont Bourdieu die Grundeinsicht, daß Geschmack unteilbar ist und somit die Unterscheidung zwischen einer »gewöhnlichen« oder »primitiven« und einer »gebildeten« Ästhetik nicht gerechtfertigt erscheinen läßt. Als eigentliche

Wahrheit der »reinen« Ästhetik sieht er einen »ungeheuren Akt der Verdrängung, der die gesamte legitime Ästhetik konstituiert hat«. Den Ekel vor dem »Leichten«, die fundamentale Ablehnung der populären, das unmittelbare Vergnügen der Sinne einbeziehenden Ästhetik führt er – wie könnte es anders sein – auf Kant und die mit ihm zusammenhängende Denktradition zurück. Er benennt und kritisiert das gesellschaftliche Fundament des Gegensatzes zwischen Reflexions- und Sinnengeschmack. Kernpunkt seiner Kritik ist das verleugnete gesellschaftliche Verhältnis der ästhetischen Vorstellungen, speziell der Vorstellungen von »Schönheit«. Deshalb lehnt er auch Gegensatzbildungen wie die zwischen Elite- und Massenkunst ab. Auch ästhetische Gegenstände stehen im Spannungsverhältnis unterschiedlicher gesellschaftlicher Klassen und dienen somit der Markierung sozialer Unterschiede und gesellschaftlicher Distinktion.

Die »Ästhetik« der unteren Schichten der Bevölkerung offenbart sich als negative Kehrseite der Kantschen Ästhetik. »Während Kant bei seinem Unternehmen, die Besonderheit des ästhetischen Urteils in den Griff zu bekommen, akribisch zwischen dem ›was gefällt‹ und dem, ›was vergnügt‹ unterscheidet, und allgemeiner zwischen dem ›interesselosen Wohlgefallen‹, dem einzigen Garanten ästhetischer Qualität der Betrachtung, und dem ›Interesse der Sinne‹, das ›das Angenehme‹, sowie dem ›Interesse der Vernunft‹, das das Gute definiert, beziehen sich die Angehörigen der unteren Schichten, die von jedem Bild (oder einem anderen ästhetischen Gegenstand, Ergänzung des Rezensenten) erwarten, daß es eine *Funktion* erfülle ..., in allen ihren Urteilen ... auf die Normen der Moral und des Gefälligen.« (S. 82) In diesem Zusammenhang hebt Bourdieu die Unterordnung der »Ästhetik« eines Gegenstandes unter seine Funktion hervor.

Im Bereich der Musikpsychologie haben seinerzeit Vertreter des gestalt- und ganzheitspsychologischen Ansatzes im Sinne der traditionellen Ästhetik Position bezogen. Die Informationsästhetik schon hat sich solcher Einseitigkeit enthalten. Seit den siebziger Jahren ist die soziale Differenzierung (siehe die bekannte »Kritik am

Mittelwert«) in die Forschungsstrategien der Musikpsychologie aufgenommen worden. Wieweit sie zur Konstitution einer Neuen Musikästhetik beitragen kann, die an zentraler Stelle die Funktionen berücksichtigt, die die Musik für Individuen wie für soziale Gruppen erfüllen kann, wird sich noch herausstellen müssen.

Günter Kleinen

Bernd Enders: Studien zur Durchhörbarkeit und Intonationsbeurteilung von Akkorden.

Kölner Beiträge zur Musikforschung, Akustische Reihe Band 8. Regensburg: G. Bosse Verlag 1981. 228 S.

Werturteile über Musik orientieren sich auch beharrlich an der Frage, ob denn das, was der Komponist etwa am Schreibtisch ersonnen habe, für den Hörer überhaupt wahrnehmungsrelevant sei, ob also die intendierten Strukturen oder Tonsysteme überhaupt hörbar oder gar durchhörbar seien. Zu einem musikästhetischen Problem wird diese Frage sowohl bei der Musik nach 1900 als auch für die Aufführungspraxis von Musik vor 1750. Eine für diesen Zusammenhang sehr wichtige psychoakustische Untersuchung hat B. Enders mit seiner Dissertation vorgelegt, die vor allem an frühere Kölner Arbeiten von J.P. Fricke und H.-R. Biock anknüpft. In dem berichteten Hörexperiment sollten knapp 100 Hörer mit sehr unterschiedlicher musikalischer Vorbildung 36 Akkordtypen in verschiedenen Instrumentierungen, die jeweils in 7 verschiedenen Verstimmungen dargeboten wurden, auf ihre Sauberkeit hin beurteilen. Der sehr wichtige Einfluß des Kontextes wurde an einem dodekaphonischen Beispiel exemplarisch untersucht. Die Ergebnisse zeigen z.T. so ungewöhnliche Toleranzen, daß man geneigt sein könnte, sein Klavier das nächste Mal selbst zu stimmen! So ergab sich u.a., daß eine um ± 20 Cents verstimmte Quinte eines Durdreiklages zwar noch von fast allen Hörern erkannt wird, eine Fehlintonation von ± 40 Cents in einem dissonanten Akkord dagegen auch von musika-

lisch vorgebildeten Hörern normalerweise nicht erkannt wird (100 Cents = 1 Halbton)! Deshalb kann es auch nicht überraschen, daß das gemittelte Intonationsideal mit keinem der bekannten Ton-systeme übereinstimmt, d.h. wir hören weder rein, pythagoräisch noch temperiert. Der Distanzaspekt scheint wahrnehmungspsychologisch erst dann voll wirksam zu werden, wenn das Konsonanzprinzip zum Tragen kommt. Die Toleranz scheint ihren »Gipfel« zu erreichen, wenn einfache Akkordtypen durch kategoriale Wahrnehmung einen »Ziehbereich« von immerhin ± 60 Cents zeigen! Die jeweils gewählte Instrumentierung, aber auch die musikalische Vorbildung der Befragten erwiesen sich bei diesen Ergebnissen kaum als relevant. Da die Untersuchung Enders' sich nicht, wie häufig in der Vergangenheit, auf artifizielle (Sinus), sondern natürliche Klangbilder stützt, erhalten seine Ergebnisse ein besonderes Gewicht, so daß Plädoyers für »papierene« Systeme wie die reine Stimmung o.ä. sehr fragwürdig werden. Problematisch wird es jedoch, wenn es der Neuen Musik, wegen ihrer geringen Durchhörbarkeit, »an den Kragen« gehen soll. Enders knüpft an das Experiment und die Argumentation von Federhofer/Wellek an, vermeidet jedoch den fragwürdigen Schritt zum Werturteil, das ausschließlich wahrnehmungspsychologisch argumentiert. Hier wäre weiter zu fragen, ob die wahrnehmungspsychologischen Besonderheiten, wie sie für atonale Musik ja zweifellos existieren, nicht ein Schlüssel zum Verständnis einer dieser Musik eigenen Erlebnisweise sein könnten.

Es ist insgesamt eine sehr gediegene und informative Arbeit, die sich darum bemüht, sowohl den historischen Hintergrund dieses Fragenkomplexes herauszuarbeiten, als auch die musikästhetische Problematik, die vor allem die Musiktheorie betrifft. Zukünftige Untersuchungen sollten individuelle Unterschiede, aber auch den musikalischen Kontext, stärker berücksichtigen.

Klaus-Ernst Behne

Hildegard Fröhlich-Rainbow: Systematische Beobachtung als Methode musikpädagogischer Unterrichtsforschung.

Musikpädagogik, Forschung und Lehre (hrsg. v. S. Abel-Struth)
Band 21. Mainz: B. Schott's Söhne 1984. 236 S.

Die ersten beiden Kapitel geben einen Überblick über Beobachtungsverfahren, die allgemein für Unterrichtsbeobachtung entwickelt wurden. Des weiteren – und dies bildet den wichtigsten Abschnitt des Buches – werden amerikanische Forschungen über Unterrichtsbeobachtungen referiert. Der Autorin ist es dabei gelungen, Methoden und Ergebnisse dieser Untersuchungen klar und übersichtlich darzustellen. Ein Viertel der umfangreichen verwendeten Literatur besteht aus unveröffentlichten Dissertationen u.ä., also aus Schriften, zu denen man bei uns nur schwer Zugang findet.

Im dritten Teil des Buches berichtet H. Fröhlich-Rainbow über eigene Untersuchungen zu diesem Thema. Sie stellt verschiedene Kategorien von Unterrichtsbeobachtungen auf, und nachdem sie diese auf Beobachterstabilität und Konsistenz geprüft hat, versucht sie, Zusammenhänge zwischen diesen Kategorien und Klassenleistungen (Singen, Rhythmusdiktat) zu finden. Weitere Untersuchungen beziehen sich auf Musikhören im Unterricht und die gleichzeitige Verwendung mehrerer Beobachtungssysteme.

Die Tabellen in diesem Abschnitt sind nur schwer zu lesen, da die Bedeutung von Abkürzungen nur durch umständliches Hin- und Herblättern erfahren werden kann. So ist es zum Beispiel kaum möglich, die auf Seite 171 dargestellten Ergebnisse zweier Untersuchungen anhand der Statistiken nachzuprüfen. Außerdem weisen die Auswertungen methodische Schwächen auf. Häufig stellt sich der Autorin das Problem, die Korrelation zwischen zwei Variablenkomplexen zu analysieren. Sie löst dies durch eine große Anzahl von Einzelkorrelationen (Pearson-Korrelationen). Dieses Verfahren ist ungeeignet, da es zu Scheinsignifikanzen führen kann. Kanonische und multiple Korrelationen sind hier das adäquatere Mittel. Und bei der Entwicklung der Beobachtungskategorien wäre eine Faktoren-

analyse – wie sie auch in der Testentwicklung üblich ist – von großem Nutzen gewesen.

Den größten Gewinn wird der pädagogisch interessierte Leser aus der Lektüre der ersten beiden Kapitel dieses Buches ziehen können.

Günther Rötter

Howard Gardner: Art, Mind, and Brain. A Cognitive Approach to Creativity. New York: Basic Books 1982. 380 S.

Ein bemerkenswertes Buch ist anzuzeigen, »Art, Mind, and Brain« von H. Gardner, einem Entwicklungspsychologen, der sich seit längerem mit der Entfaltung künstlerischer Kreativität beschäftigt und hierüber bereits einige Publikationen vorgelegt hat. Getreu dem Motto, daß ein Zwerg auf den Schultern eines Riesen mehr sieht als dieser, beginnt Gardner mit einer knappen aber gut lesbaren Vorstellung seiner »Meister« (Piaget, Chomsky, Lévi-Strauss, Cassirer, Langer, Goodman und Gombrich) und fragt dabei vor allem nach den Besonderheiten der ästhetischen Wahrnehmung. Die stärkere Orientierung an philosophischen Ansätzen und die weitgehende Ausklammerung von empirisch orientierten Ansätzen begünstigen eine sehr populäre Schreibweise, die beim ersten Lesen befriedigen mag, aber vielleicht doch zu viele Fragen offenläßt. Der zweite Teil, der Entwicklung künstlerischer Fähigkeiten gewidmet, enthält eine Reihe von »essays«, die im literarischen, musikalischen und zeichnerischen Bereich, bei autistischen wie Wunderkindern, Entwicklungsverläufe exemplarisch aufzeigen. Die beliebte Frage nach dem »Ur-sprung« wird auch hier gestellt – und bemerkenswert zurückhaltend beantwortet. Der wohl schwierigsten Frage, wie künstlerische Aktivitäten schon bei Kindern zu fördern seien, stellt sich Gardner im dritten Teil. Er entwickelt sehr dezidierte Vorstellungen darüber, wann Kinder sich in geeigneten (heimischen) Freiräumen entfalten und wann Institutionen als Sozialisationsagenten auftreten sollten.

Gestützt auf eigene Untersuchungen zum Fernsehverhalten sieht der Autor vor allem in den ersten Lebensjahren für die Anregung der kindlichen Vorstellungswelt eher positive Einflüsse, während bei älteren Schulkindern Fernsehkonsum die eigenen kreativen Aktivitäten eher behindern kann. Ergebnisse der modernen Hirnforschung werden im vierten Teil einbezogen, wobei musikalische Aspekte hier nur marginal behandelt werden. Wenngleich resümierende Darstellungen in diesem Bereich bei dem gegenwärtigen Tempo der Hirnforschung schnell überholt sind, so könnten die an A. Luria orientierten, abschließenden Reflexionen durchaus anregend für die weitere Forschung sein. Den Abschluß des Bandes bilden zwei eigenständige Essays, von denen der letztere über Mozarts imaginative Fähigkeiten sich naturgemäß auf sehr spekulativem Boden bewegt.

Insgesamt eine interessante und vielseitige Schrift eines eklektischen und zugleich kreativen Autors, die, wenn sie nicht mit der Elle strenger Wissenschaftlichkeit gemessen wird, zweifellos äußerst anregend ist, in der aber vielleicht der literarische und bildnerisch-gestaltende Bereich fundierter behandelt wird als der musikalische.

Klaus-Ernst Behne

Werner Jauk: Komplexität und hedonische Empfindung von Liedern verschiedener musikalischer Epochen. Dissertationen der Karl-Franzens-Universität Graz 57, Graz 1982. 142 S.

Die Dissertation von Werner Jauk gehört in den Umkreis jener Untersuchungen, die den Zusammenhang zwischen einer objektiv errechneten Komplexität und dem subjektiven Eindruck der Hörer zu ermitteln sucht. Bei sieben Melodien aus verschiedenen Epochen (vom gregorianischen Choral über ein Schubertlied bis hin zu Weberns op. 25) wurde informationstheoretisch das Ausmaß an Komplexität bestimmt und mit den subjektiven Schätzungen auf den Skalen »kompliziert – einfach«, »wechselnd – gleichbleibend«,

»chaotisch-geordnet« verglichen. Außerdem wurde das ästhetische Wohlgefallen festgestellt. Eine Voraussage von den objektiven Maßen auf die subjektive Beurteilung war nicht möglich. Auch Unterschiede im Gefallen ließen sich nicht durch informationstheoretische Maße aufklären. Subjektive Komplexitätseinschätzungen beruhen nicht nur auf formalen Aspekten. Anklänge, Assoziationen, Reflexionen über den eigenen affektiven Zustand prägen das subjektive Urteil, nicht zuletzt auch – wie der Unterschied zwischen Musikern und Nichtmusikern zeigte – die Vorbildung. Die Arbeit von Jauk zeigt an einer begrenzten Fragestellung, welch breites Methodenspektrum der Musikpsychologie zur Verfügung steht.

Helga de la Motte-Häber

Rudolf Konrad: Erziehungsbereich Rhythmik. Entwurf einer Theorie. Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft Band 8. Regensburg: Bosse Verlag 1984. 321 S.

Daß Rhythmik mehr sei als »hübsche Bewegungen hübscher Mädchen zu hübscher Musik« dürfte auch von Kritikern dieses Hochschulfachs nicht mehr bestritten werden. Immer noch aber herrscht in diesem von nonverbaler Praxis dominierten und in die Musiklehrrausbildung weitgehend integrierten Fach ein bemerkenswertes Theoriedefizit. (Vgl. Reinhard Ring in NMZ 33,5/1984, S. 11) Diese Lücke zu schließen liegt als Intention dem Buch von Rudolf Konrad zugrunde.

Konrad problematisiert und präzisiert die Begriffe Lehren und Erziehen, sucht die hinter solchen Begriffen stehenden Sinnfiguren und begründet das Verfahren Rhythmik in Anlehnung an v. Cube als Funktionieren von Kreisprozessen in einem »offenen System«, wie es Segler auch für den Musikunterricht in der Gesamtschule als Konzept verwendet hat. In solchen Regelkreisen wirken in der Rhythmik Konrad zufolge ihre Felder Sensomotorik, Interaktionen, Sozialisation, Ästhetik und Multimediale Situationen zusammen mit den Mit-

teln Musik, Bewegung, Stimme und Gerät sowie den Grobzielen der Rhythmik.

Rhythmik wird als außerschulisches System der »somatomotorisch-ästhetischen Bildung« angesehen, außerschulisch deshalb, weil der Lernsituationsbegriff der Rhythmik dem des zielorientierten Unterrichts in der Schule diametral entgegenstehe. Hier tritt eine Unsicherheit in der Begründung der Rhythmik als unterrichtswissenschaftlichem System zutage. Lehrziele der Rhythmik haben bei Konrad eindeutig einen starken Finalitätscharakter, werden als Sollzustände präzisiert und aufgefächert. Entscheidende Bedeutung schreibt Konrad aber dem Prozeßcharakter jeder Rhythmikstunde zu: der Prozeß der Annäherung von als »Istzuständen« zu erkennen- den Lernbedingungen an die als »Sollzustände« konkretisierten Lehrziele wird als nicht vorhersehbar und nicht planbar bezeichnet und begründet; der Weg sei das Ziel. Konrads Anleihen bei unterrichtswissenschaftlichen Begriffen in der Kenntnis, daß sie schlecht »greifen«, lassen für diesen Teil des Buches ein starkes theoretisches Rechtfertigungsbedürfnis vermuten.

Allerdings verdient Konrads Konzept einer »somatomotorisch-ästhetischen Bildung«, in deren Prozessen u.a. auf dem Weg über die Aufhebung von Entfremdung als »Entfremdung vom Leibe« das Ziel »Wiedergewinn der Leiblichkeit« als individuelle Zentrumsfindung erreicht werden soll, außer einer konstruktiven Diskussion auch den Versuch einer partiellen Umsetzung im schulischen Bereich; Ziele der Rhythmik und schulischer Unterricht müssen sich nicht widersprechen.

Josef Kloppenburg

Wilhelm Salber: Psychologie in Bildern. Bonn: Bouvier (Abhandl. zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik, Bd. 181). 169 S./ 67 Abb. DM 49,-.

Beim ersten Durchblättern ist man geneigt, die »Psychologie in Bildern« für eine kunstpsychologische Studie zu halten. Wie Initia-

len sind etwa 60 (schlechte) Reproduktionen von mehr oder weniger prominenten Kunstwerken an den Anfang jedes der kurzen Sinnabschnitte gestellt, in die der Text zerfällt. Hermeneutische Absichten liegen dem Autor jedoch fern. Die Bilder sollen nicht interpretiert werden, sie dienen vielmehr als Aufhänger gestaltpsychologischer Reflexionen über keinen geringeren Gegenstand, als die Methodologie einer »psychologischen Psychologie«, die hier ihre Überlegenheit über empirisch, gesellschaftstheoretisch, tiefenpsychologisch oder neurophysiologisch orientierte Psychologien erweisen soll.

Der Text ist eine Zusammenstellung der Gedankenskizzen und Stichworte Salbers, die einer Vorlesungsreihe mit dem Titel »Morphologie in Bildern« zugrundelagen. Der Autor, er ist Direktor des Psychologischen Instituts II der Universität Köln, begründet dieses ungewöhnliche Verfahren damit, daß die »plattkausale Nacheinanderschreibe« der herkömmlichen Psychologie der »eigentümlichen Grundkonstruktion des Seelischen nicht gerecht« werde. Stattdessen entwickelt Salber einen bewußt redundanten, aphoristischen und oft metaphorischen Stil, der den Darstellungsgegenstand umkreist und von verschiedenen Seiten aus immer neu durchmißt. Der Leser ist aufgefordert, den Text aus eigenem Nachvollzug zu ergänzen und zu beleben.

So interessant dieses Verfahren für denjenigen sein mag, der Salbers grundsätzliche Orientierung teilt, so problematisch ist es für einen kritischen Leser, da eine Theorie im Sinn einer stringenten Begriffsstruktur kaum wirklich faßbar wird. Im Gegenteil, Vagheit und Redundanz der operativen Begriffe sind geradezu zum Programm erhoben. Salbers Begründung, nur ein solcher Stil sei »dem Seelischen« angemessen, greift nicht – nach dieser Logik müßte man beispielsweise zur Darstellung des Gravitationsgesetzes die Schreibmaschine aus dem Fenster werfen.

Trotz der begrifflichen Unklarheiten läßt sich folgendes Denkmodell als der Kerngedanke des Textes festhalten: Unterschieden werden zwei Erkenntnisgegenstände. Da gibt es zunächst »das Seelische« (angelagerte Begriffe: »Total«, »Wirkungsgefüge«, »Wirkungszusammenhang«, »Spannungsfeld von Wirkungsfiguratio-

nen«, »mehrdimensionale Einheit seelischen Geschehens« usw.), d.h. die Totalität psychischen Geschehens unter dem Aspekt seiner inneren Dynamik und Interdependenz im Gegensatz zu kategorialer Aufspaltung in Wollen, Denken, Fühlen, Motivation, Kognition usw. Das komplementäre Begriffsfeld zum »Total« umfaßt »Bild«, »Stundenwelt«, »reale Wirkungseinheit«, »Wirkungsgefüge, in dem sich Seelisches ausbildet«, »Werk« usw., gemeint ist vermutlich das jeweils konkrete So-Sein einer momentanen psychischen Disposition. Die Anstrengung Salbers ist darauf gerichtet, die Formen und Prozesse zu fassen, die zwischen »Total« und »Bild« vermitteln. Sein strategisches Problem ist es, über eine unverbindliche Benennung von Konkretionsprozessen in Begriffen wie »Bindung«, »Widerstand«, »Umbildung«, »Entsprechung«, »Ergänzung«, »Abwandlung«, »Gegenlauf«, »Übergang«, »Extremisierung«, »Verkehrung« usw. hinauszukommen, ohne gleichzeitig in die Definition psychischer Gesetzmäßigkeiten hineinzugeraten, die er beim Rest der psychologischen Welt als »Allmacht-Phantasien« der »Bauklötzchen-Psychologie« denunziert. Salbers Lösung besteht darin, daß nicht mehr feste Gestaltgesetze für die Ausbildung des Konkreten aus dem »Total« sorgen, sondern bestimmte Typen des Gestaltbildungsprozesses, »Intentionen des Übergangs«, »Metamorphosen«, »Entwicklungsformen«, »Versionen« usw., die selbst wiederum nur spezifische Formen des »Urphänomens der Gestalt-Verwandlung« sind, die überall am Werk ist.

Es ist hier nicht der Ort, weiter ins Detail zu gehen, zumal die besondere Diskursform des Textes eine Übersetzung in knapp darstellbare Thesen von halbwegs eindeutigen Inhalt fast unmöglich macht. Wer Salbers Vorlesung besucht hat, wird den Druck seiner Gedankenskizzen begrüßen, wer sich für Gestaltpsychologie interessiert, mag den Text zur Kenntnis nehmen, wer sich aber zur »Bauklötzchenpsychologie« zugehörig fühlt, wird das Buch achselzuckend beiseitelegen. Wer schließlich, wie der Rezensent, psychologisches Interesse aus der Beschäftigung mit Bildender Kunst entwickelt, wird sich über Salbers Umgang mit den Kunstwerken wundern. Unter dem Foto des Treppenhauses von Vignolas Palazzo Farnese in

Caprarola beispielsweise lesen wir: »Architektur als Versuch, die Drehungen der Lebenswirklichkeit darzustellen – wie in den Mythen wird hier Seelisches in seiner Eigenart beschaubar«. Wer das Werk nicht kennt, erfährt nur aus dem sehr dürftigen Abbildungsnachweis, worum es sich überhaupt handelt. Selbst die simpelsten Angaben zu Künstler und Werk fehlen – konsequenterweise, wie man zugeben muß, denn für Salber ist der Prozeß künstlerischer Arbeit nur als prototypisches Modell seelischer Zusammenhänge interessant. So kommen denn auch die interpretierenden Bildunterschriften über die Wiederholung des im Text Ausgebreiteten nicht hinaus. Die Chance ist vertan, über eine am Werk arbeitende Formanalyse dem tatsächlichen, historischen Arbeitsprozeß und seinen psychologischen Dimensionen auf die Spur zu kommen. Für kunstpsychologische Problemstellungen ist die »Psychologie in Bildern« ohne Belang.

Kurt Winkler

Hartmut Kraft (Hrsg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Köln: DuMont Buchverlag 1984. 370 S.

Daß die psychoanalytische Kunsttheorie mehr ist als ein respekta-
bles Fossil, beweist das von dem Kölner Psychoanalytiker Hartmut
Kraft herausgegebene Taschenbuch über Kreativität im künstlerischen
Bereich. Er versteht den Sammelband als einen »Reader« zur
analytischen Kunstpsychologie, der sich auf die vielfältigen Weiter-
entwicklungen nach Freud bezieht. In seiner knappen, mit dem Blick
auf das Wesentliche gerichteten Einführung vermag Kraft die Gren-
zen der »klassischen« Freud'schen Beiträge aufzuzeigen, ohne dem
Fehler zu verfallen, Weiterentwicklungen als Revisionen aufzufas-
sen. Vielmehr beschäftigen sich Ich-Psychologie, Objektbezie-
hungstheorie und Psychologie des Selbst mit einem Thema, das
Freud selbst eher als biologisch definierte und insofern nicht eigent-

lich als psychologischen Forschungsgegenstand begriff: das Mysterium der Schöpferkraft, modern als Kreativität bezeichnet. Insgesamt kann zur Einführung gesagt werden, daß sie ihren Namen wirklich verdient: Es wird von Kraft ein Überblick von der Entstehungsgeschichte der Psychoanalyse bis zu deren aktuellem Forschungsstand gegeben, der nicht nur Problemstellungen referiert, sondern sie auf lebendige Wissenschaftsgeschichte zu beziehen imstande ist.

Die Einteilung des Buches durch den Herausgeber verdient weiteres Lob. Nach der Einführung für den, der sie braucht, erwartet den Leser ein theoretischer Teil zu dem Problem der Kreativität. Bezüge zu Beispielen aus der Literatur, der bildenden Künste und der Musik werden hier nur angerissen, erst in Teil II wird der Appetit gestillt, der sich eingestellt hat. Für den in psychoanalytischer Terminologie Unbewanderten gibt es ein kleines Glossar, bei größeren Lücken sei an dieser Stelle »Das Vokabular der Psychoanalyse« von Laplanche und Pontalis (Suhrkamp) empfohlen. Jeder Beitrag, sowohl im theoretischen als auch im exemplarischen Teil, wird von Kraft sorgfältig in seiner Thematik erläutert und in seinen theoretischen Bezugsrahmen gestellt. Die Orientierungsarbeit in der wissenschaftlichen Landschaft wird dem Leser dadurch wesentlich erleichtert. Winnicotts Theorie wird sogar durch collagierte Textstücke mit verbindenden und erläuternden Zwischenbemerkungen präsentiert. Hartmut Kraft – Conferencier der Psychoanalyse, Animateur zur Psychanalyse?

Alle Beiträge bis auf Krafts eigenen neuen Aufsatz über Mark Prent sind bereits veröffentlicht. Zu Beginn der Lektüre war diese Tatsache ein Grund für Mißtrauen bei mir gewesen: Umgibt sich da jemand mit viel psychoanalytischer Prominenz, um sich in deren Glanz zu sonnen? Doch der bereits publizierte sensible Beitrag über Ferdinand Hodler und die sehr offene, mutige und persönlich-reflektierte Analyse von Mark Prents Objekten haben die Zweifel beseitigt. Diese Art und Weise ist gute psychoanalytische Tradition.

In einer Rezension für ein Jahrbuch der Musikpsychologie sollte eben der Aspekt der Musik nicht zu kurz kommen. Doch hier sind Grenzen spürbar, die nicht in der sorgfältigen Edition liegen, son-

dern in der Materie selbst. Freud schrieb in seinem Michelangelo-Aufsatz, daß er unfähig sei, visuell wenig(er) Greifbares, wie zum Beispiel Musik, zu genießen und die Wirkungsweise zu begreifen, d.h. zu analysieren. Kraft geht in seiner Einführung ausführlich darauf ein (17–25). Hier gäben die Weiterentwicklungen der Psychoanalyse den Boden für die Analyse des »Unerinnerbaren und Unvergeßlichen«. Dennoch bleibt festzustellen, daß in den Erörterungen von Kuiper, Ehrenzweig und Noy die Musik zwar Erwähnung findet, doch über allerdings anregende Gedanken geht es nicht hinaus. Eine systematische Aufarbeitung fehlt. Die Geschichte der Kultivierung des Schreies ist noch nicht geschrieben, das psychoanalytische Baby wird alleingelassen. Es stört, es ist so aufdringlich-eindringlich und fordernd.

Christiane Lange

Stefan Schaub: Methodenbeiträge zur Erforschung des Musik-Lernens. Mainz: B. Schott's Söhne 1984. 184 S.

Hinter dem bescheidenen Titel des Buches verbirgt sich eine Arbeit, deren Einzelabschnitte auf den ersten Blick etwas zusammengewürfelt erscheinen. Teil I beschreibt die »Konstruktion eines Inventars zu Erfassung des Erlebens und Beurteilens von Musik« (MEBI). Teil II erstellt eine Skala, die die »musikalische Grundeinstellung« von Musikhörern im allgemeinen erfassen soll (SMG), sowie eine weitere Skala, die als Meßinstrument für die Einstellung speziell gegenüber klassischer Musik dient (SKM).

Der Autor verfügt über ein beachtliches Repertoire an statistischen Verfahren, die der Testkonstruktion dienen, und es ist interessant, seine Gedankengänge bezüglich des methodischen Vorgehens im einzelnen zu verfolgen. Etwas zu viel des Guten tut der Verfasser damit, daß er für den Verwender seiner Tests fehlerfreie »SPSS«-Programme zur Berechnung von Mittelwerten u.ä. zur Verfügung stellt. Denn zwischen den Herstellern derartiger Statistik-Software-Pakete

herrscht ein harter Konkurrenzkampf, was dazu führt, daß diese Produkte ca. alle zwei Jahre geändert werden, und die alten Versionen nicht mehr verwendbar sind (neueste – nicht kompatible-SPSS-Version: SPSSX). Teil III läßt dann einen Zusammenhang der Einzelarbeiten erkennen: Es geht dem Autor um eine sog. »Drei-Komponenten-Theorie der Musikalität«. Der erste Aspekt von Musikalität ist der der musikalischen Leistung, wie sie u.a. im Bentley- oder Seashore-Test gemessen werden soll. Die zweite Komponente ist die musikalische Grundeinstellung (SMG) und als dritte wird die »musikalische Erlebnisbreite« (MEBI) genannt. Diese Überlegungen erscheinen plausibel und es ist zu erwarten, daß die von Schaub an sehr großen Stichproben entwickelten Instrumentarien in der künftigen musikpsychologischen und musikpädagogischen Forschung verbreitet Anwendung erfahren werden.

Günther Rötter

Gertrud Orff: Schlüsselbegriffe der Orff-Musiktherapie. Darstellung und Beispiele. Weinheim/Basel: Beltz 1984. 96 S.

77 Begriffe sind in dem neuen Buch von Gertrud Orff zusammengestellt, sie werden wie in einem Lexikon definiert und auf ihre musiktherapeutische Tragfähigkeit geprüft. Der Vergleich mit einem Lexikon hinkt jedoch rein äußerlich. Denn mit dem Buchstaben A beginnt der letzte Begriff in diesem Buch, an dessen Anfang ein Wort steht, das alphabetisch ans Ende gehört. Alpha ist Omega. Das weist auf eine besondere Intention der Autorin hin.

Was auf den ersten Blick wie eine lockere Ansammlung wirkt, ist nach streng systematischen Gesichtspunkten geordnet. Das Grundgerüst des therapeutischen Ansatzes von Gertrud Orff ist darin enthalten. Mit 77 Schlüsselworten, die 7 Kategorien zugeordnet sind, wird ein therapeutischer Ansatz skizziert, dessen erster Schritt es ist,

bei Behinderungen den Zugang zur Realität durch die Wahrnehmung zu öffnen. »Provokationen« durch Reize können danach etwas hervorbringen, das sich in greifbaren Formen in Raum und Zeit konstituiert, Kommunikation ermöglicht und durch eine Antwort den Kreis zurück zur Wahrnehmung schließt. Die Antwort, »etwas, das einem entgegenkommt«, ist das Ziel therapeutischen Bemühens. Die Antwort, so deutet der letzte Satz des Buches an, ist ein Geschenk, die Belohnung auch für den Therapeuten.

Elegant und übersichtlich hat Gertrud Orff das konsistente System ihrer Therapie, die der Lebenserweiterung behinderter Kinder gilt, in einzelnen Bausteinen auseinandergelegt präsentiert, so daß mit dem Wissen um den größeren Zusammenhang auch einzelne Stichworte herausgegriffen und praktisch genutzt werden können. Wertvoll für den Musiktherapeuten dürften die eingestreuten Fallbeispiele und die praktischen Anleitungen, auch die Übungen zur Toleranz sein. Geglückt ist ein sehr ansprechendes Buch, bei dem in jedem Satz die hohe Kompetenz der Autorin spürbar ist. Mich beeindruckt an diesem wie an anderen Büchern von Gertrud Orff das tiefe Verständnis für den anderen und der fundamentale Respekt vor den Äußerungsformen des menschlichen Lebens.

Helga de la Motte-Haber

Wolfgang Martin Stroh: Leben ja. Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit. Musik in Kellern, auf Plätzen und vor Natodraht.
Stuttgart: Marohl 1984. 271 S.

Zuweilen offerieren Autoren ihren Lesern eine Selbstrezension: »Es ist zu erwarten, daß gerade in dieser Hinsicht das vorliegende Buch mißverstanden wird: entweder als Verherrlichung sowjetmarxistischer Tätigkeitspsychologie, die der Systemregulierung dient; oder als Verherrlichung aller Formen alternativen Musikmachens, das dem politischen Rückzug und der Entprofessionalisierung

dient ...; oder als eklektizistisch und standpunktslos.« (S. 120) – So leicht ist dieses Buch gar nicht mißzuverstehen: Es wird klar Position bezogen: »Die Entscheidung ist für eine materialistische Betrachtungsweise gefallen.« (S. 20) Die geistige Vaterfigur Karl Marx, nicht unbedingt als Musikpsychologe ausgewiesen, wird denn auch vielfach mit Zitaten bemüht. Die »herrschenden« kulturellen und politischen Verhältnisse sollen durch diverse Formen musikalischer Tätigkeit verändert werden. »Politische musikalische Tätigkeit sieht den Problemen der bürgerlichen Gesellschaft entschlossen ins Angesicht. Die herrschende Form versucht, das Gesamtsystem angesichts dieser Probleme wieder zu stabilisieren und zu steuern. Die alternative Form saugt sich an den Widersprüchen der Gesellschaft fest und versucht in ihrer musikalischen Tätigkeit, sich auch ein Bewußtsein dieser Widersprüche anzueignen.« (S. 121)

Fragt man sich als Leser, was damit erreicht werden soll, bleibt man mit seiner Antwort allein gelassen. Denn weiter reicht die Utopie des Autors nicht. Dafür amüsiert er sich über seine Leser, die er vor allem unter Musikpädagogen vermutet. Er apostrophiert diese als »glücklich« (S. 87), weil sie angeblich selbstzufrieden-unkritisch das Instrumentarium empirisch-positivistischer Psychologie anwenden und nicht sehen, wo dessen Grenzen liegen. Der Autor sieht in der Anwendung dieses Instrumentariums allenfalls den Sinn, dessen »Schrottwürdigkeit« (S. 91) unter Beweis zu stellen, Musikpädagogen dagegen verabreichten beispielsweise das Polaritätsprofil gelangweilten Schülern im Sinne einer Beschäftigungstherapie (S. 22).

Als Popanz baut der Autor das Bild einer »exakten« Musikpsychologie auf, von dem er sich dann »kritisch« distanziert. Leider ist der Autor, wie er selbst betont, ein Ignorant der Musikpsychologie: »Großzügig wird über bestehende Fachliteratur hinweggesehen, in der sich einschlägige Wissenschaftler vergegenständlicht haben« (S. 33). Dabei hätte er in seinen Perspektiven durchaus konstruktiv z.B. die in der Musikpsychologie seit Carl Stumpff gebräuchliche Unterscheidung von Perzeption und Apperzeption aufnehmen (S. 86) oder neue Ansätze der Semiotik anwenden können (S. 96, Punkt 5). Stroh entwirft unter eklektischer Bezugnahme auf Litera-

tur (Rubinstein, Leontjew, Steinmüller, Stroh, Schwabe) sein Gegenbild einer musikalischen Tätigkeitspsychologie. Darin allerdings wird der Begriff »musikalische Tätigkeit« – wie ich meine – auch im Sinne seiner zitierten Propheten unzulässigerweise verkürzt auf die Situationen einer Musik »in Kellern, auf Plätzen und vor Nato-draht«, siehe den Untertitel des Buchs.

Denn wenn der Begriff der Tätigkeit »für alle jene Wechselwirkungen zwischen Mensch und Wirklichkeit reserviert bleiben (soll), an denen das Bewußtsein beteiligt ist« (S. 106), dann ist er doch erheblich weiter zu verstehen und erfaßt auch beispielsweise die hörende Auseinandersetzung mit der europäischen Kunstmusiktradition oder professionelle Formen der Musikausübung. Stroh scheidet diese aber dogmatisch aus, weil er dort das richtige, »wahre« Bewußtsein vermißt.

So setzt er sich selbst in Widerspruch zu einem sehr schönen, hier gern wiederholten Satz von Marx: »Erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens wird der Reichtum der subjektiven menschlichen Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige Sinne, Sinne welche als menschliche Wesenskräfte sich betätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt.« (S. 84)

Da schon von Schönheit die Rede ist, seien einige »Blüten« angefügt: Da soll am Ende der Einleitung mit den Worten: »Laßt tausend Lieder erblühen« ein neuer Liederfrühling eingeläutet werden. Und alternativ heißt vor allem kämpferisch sein: »die Alternativbewegung weiß, daß Leben heute erkämpft werden muß.« (S. 259) Die Gesellschaft wird wieder einmal als (diesmal radikale) Bedürfnisanstalt charakterisiert: »Radikale Bedürfnisse sind immer zugleich Vorahnungen einer anderen Art der Bedürfnisbefriedigung, einer anderen Musikkultur, einer anderen Gesellschaft. Es ist evident, daß durch den Umgang mit politischer Musik Bedürfnisse nur zu radikalieren vermag, wer die bestehenden Verhältnisse ändern will. Eine affirmative, wohlgefällige und zufriedene Einstellung ... kommt dann nicht in Frage.« (S. 254f.) Und ohne Kommentar erklären sich einige Sätze

auch von selbst: »Der Mensch ist kein Fotoapparat oder Tonbandgerät ... Der Mensch ist aber auch keine Maschine« (S. 96) – wer würde solches behaupten wollen? – »Die Anstrengungen, die die hohe Kunst unternimmt, um möglichst hoch zu sein und hoch zu bleiben, zahlen sich nicht aus. Es ist wirklich schade, aber dennoch wahr. Die Psychologie musikalischer Tätigkeit spricht den Heerscharen hoher Künstler ihre Anerkennung und ihr Beileid aus.« (S. 258) Da drängt sich die Frage auf, wie hoch denn das Podest des Autors ist, von dem herab solche huldvollen Äußerungen getätigt werden.

Resümee: In diesem Buch wird ein Thema, nämlich das einer Psychologie musikalischer Tätigkeit, verschenkt.

Was aber leistet es statt dessen? Es liefert eine farbenreiche, kompetente und von der skizzierten politischen und wissenschaftstheoretischen Position her gründlich reflektierte Beschreibung der musikalischen Aktivitäten gegenwärtiger Alternativbewegungen. Die Kompetenz des Autors leitet sich unter anderem aus seinem methodischen Vorgehen der teilnehmenden Beobachtung ab. Ein Szene-Freak gibt hier sachkundig Auskunft und legt Rechenschaft ab. Zu den Widersprüchen seines Vorgehens gehört, daß er von vornherein mit einem Publikum rechnet, das außerhalb der Szene steht. Gewiß ist das Buch ein interessanter Beitrag zur musikalischen Volkskunde der Gegenwart, worauf der Autor übrigens selber hinweist (S. 18). Das beste am Buch ist die Beschreibung alternativer Formen gegenwärtiger Musizierpraxis.

Günter Kleinen

Wolfgang Suppan: Der musizierende Mensch – Eine Anthropologie der Musik (Reihe: Musikpädagogik – Forschung und Lehre, Bd. 10, hrsg. von Sigrid Abel-Struth). Mainz: Schott 1984. 223 S.

Die Anthropologie ist ein Kind der Aufklärung, und das 18. Jahrhundert mag für die allgemeine Musiktheorie u.a. dadurch gekennzeichnet sein, daß sich erstmals ein *ethnographischer Gesichtspunkt*

in den wissenschaftlichen Betrachtungen über die Musik ankündigt. Der *orale Akzent* ist es, den man mit Jean Jacques Rousseau in der Musik außereuropäischer Kulturen und der eigenen Volksmusik differenzierend wahrzunehmen beginnt. Die Erforschung der anderen, fremden (Musik-)Kultur weist dabei zurück auf die eigene, oder gar das Andere der eigenen. Das Feld der kulturspezifischen Musikkonzepte ist, von der griechischen Musiké bis zur Musikreligion der Romantik und darüber hinaus, weit gestreut. Wenn zudem eine Systemästhetik nicht mehr möglich ist, dann wird eine Anthropologie der Musik, gerade auch für die kunsttheoretischen Rekonstruktionsversuche, von Bedeutung. Dies ist der stets aktuelle Anlaß und auch die Chance einer gegenwärtigen Musikanthropologie, die sich nicht mit der Erforschung anderer Musikkulturen bescheiden will, wenngleich sie diese Fremderfahrung zur Voraussetzung hat.

Im Zentrum einer Anthropologie der Musik steht, es liegt nahe, *der musizierende Mensch*. Dies ist dennoch nicht selbstverständlich, wenn man daran erinnert, daß Alan P. Merriam mit dem ersten Versuch einer »Anthropology of Music« (1964) den Gegenstandsbereich des »study of music in culture« für drei Bereiche definierte: der Konzeptualisierung von Musik, dem musikalischen Verhalten und der Klangstruktur. Verändert und spezifiziert wird dies anschließend von John Blacking, der die Erforschung der musikalischen Prozesse von der Produktforschung unterscheidet und als den Gegenstand einer Musikanthropologie »The Study of Man as Music-Maker« postuliert.

Dies ist der wissenschaftliche Diskussionszusammenhang, von dem her Wolfgang Suppans Versuch einer »Anthropologie der Musik«, die erste grundlegende deutschsprachige Publikation zu dieser Thematik, am Paradigma des »musizierenden Menschen« ihren Ausgang nimmt. Die Methodik dieser Musikanthropologie ist es, »von dem Musikgebrauch bei außereuropäischen Völkern auszugehen, um die dort gewonnenen Einsichten an den Verhaltensweisen europäischer Menschen zu prüfen und womöglich in Relikten zu fassen«. Suppan hat zu diesem Zweck eine Fülle gelehrten Materials aufgearbeitet und es nach den Untersuchungsfeldern Musik und Kult,

Politik, Arbeit, Recht, Medizin, sowie Tanz, Musikinstrumente und Hintergrundmusik systematisiert. Diese in einem zentralen Kapitel zusammengefaßten »Fakten und Materialien« dienen zur Anschauung und als Fallstudien, um die drei wichtigsten Thesen Suppans zu überprüfen, aber auch um den Korpus einer Anthropologie der Musik zu konstituieren. Nach einem einleitenden Kapitel »zur Situation anthropologischer Forschung«, aus dem sich Einbindung und Abgrenzung einer – man möchte sagen: europäischen – Musikanthropologie ergibt, werden im zweiten Kapitel die »Thesen zur Konzeption einer Musikanthropologie« wie folgt formuliert: 1. »Musik-Anthropologie geht nicht von der Musik, ihren – im europäisch-abendländischen Sinn – Werken aus, sondern von dem musizierenden und von dem Musik willig oder unwillig hörenden/empfindenden/erzeugenden Menschen.« 2. »Musik ist Teil der Symbolwelt des Menschen: Mitteilung, Kommunikation, Interaktion.« 3. »Musik ist Gebrauchsgegenstand des Menschen.« Wird die erste These bei Suppan zur Prämisse einer anthropologischen Darstellung und Reflexion der Musik überhaupt, so sind mit dem Gebrauchswert und dem Symbolcharakter zwei wesentliche Aspekte des *Zivilisationsprozesses* der Musik, als dem Versuch einer natürlichen und kulturellen Emanzipation, gekennzeichnet. Es liegt in der Konsequenz einer derartigen Forschungsperspektive, daß auch die spezifisch abendländische Adaption und Inszenierung jener Parameter untersucht werden. Es wird so deutlich, daß Musik ein äußerst sensibles »Instrument« der Kultur ist und daß man, will man um ihre Bedeutung wissen, über ihre kulturimmanenten Intentionen informiert sein muß. In diesem Zusammenhang räumt der Autor auch mit dem Vorurteil auf, »daß Musik eine internationale Sprache, über Grenzen hinweg allen Menschen zugänglich sei, nicht übersetzt zu werden braucht usw.«, dies sei »ein Gemeinplatz von Festrednern, leider keine Tatsache.«

Suppans Musikanthropologie erscheint so als Beispiel für eine vergleichend arbeitende Ethnomusikologie, die es mit musikkulturellen Inhalten zu tun hat, die wegen ihrer Signifikanz den musizierenden Menschen in einem umfassenden, symbolisch-rituellen Kulturbezug

als Handelnden erscheinen lassen. »In diesem Sinne«, schreibt Suppan, »wäre Musik-Anthropologie zunächst eine ethnomusikologische Aufgabe, die sich mit Hilfe vergleichender Untersuchungen und auf der Basis der Kenntnis der abendländischen Entwicklung sowohl der jeweiligen Grund- wie der Bildungsschichten, später als eine alle Teilbereiche der Musikwissenschaft in gleicher Weise berührende Aufgabe entfaltet.« Und er räumt ein: »Wenn dabei – gerade beim Blick über die Zäune des eigenen Faches – oft auch ein gewisser Mut zum Dilettantismus (im Nebenfach) vorhanden sein muß, so liegt dies im Interesse der Sache.« In einer musikpädagogischen Reihe erschienen, verweist diese Studie nicht zuletzt auch auf einen anderen Aspekt von Anthropologie, den man einst in kritischer Absicht ihren »pragmatischen« nannte.

Manfred Hoffmann