

## Bücher

**Peter Bargstedt und Ingrid Klenk: Musik zwischen Wirtschaft, Medien und Kultur.** Projekt Medienplatz Hamburg (hrsg. v. W. Hoffmann-Riem), Bd. 6, Baden-Baden/Hamburg: Nomos Verlagsgesellschaft 1987. 203 S.

Die von den Soziologen P. Bargstedt und I. Klenk vorgelegte Studie aus dem Hans-Bredow-Institut Hamburg ist einer von sechs Beiträgen des »Projektes Medienplatz Hamburg«. Auftraggeberin dieses interdisziplinären Projektes ist die Wirtschaftsbehörde der Hansestadt, die ein naheliegendes Interesse hat, den »Medienplatz Hamburg« auszubauen. Der Titel »Musik zwischen Wirtschaft, Medien und Kultur« verrät die Konzeption der Arbeit, daß nämlich die Freiheits- und Entfaltungsräume des Musikers sowohl durch wirtschaftliche Faktoren, mediale Strukturen wie »kulturelle Erwartungen« begrenzt werden. Untersucht wird jedoch nicht der gesamte Musikbereich sondern lediglich die sogenannte »U-Musik« und hier auch nur die Live-Szene (Konzerte, Clubauftritte). Die Autoren stützen sich im wesentlichen auf 24 nichtanonyme (!) »leitfadengestützte Tiefeninterviews« mit 27 Experten aus den Musikmedien, der Musikwirtschaft sowie den kulturellen Institutionen.

Dieser Ansatz hat mich durchaus überzeugt, weil zum einen das Live-Erlebnis in seinen Auswirkungen im allgemeinen unterschätzt und aufgrund methodischer Erwägungen zu selten untersucht wird und weil zum anderen so ein weitgehend vollständiges Bild der entscheidungsrelevanten Strukturen für das Musikleben einer deutschen Großstadt vermittelt wird, wie es bisher wohl noch nirgends versucht worden ist. Man ist gezwungen, sich in den Alltag und die »Niederungen« der Szene zu bewegen, sich also auch mit den Auswirkungen der Getränkesteuer auseinanderzusetzen, um festzustellen, von wie vielen nichtmusikalischen Faktoren das Musikleben geprägt ist. Das Buch schließt resumierend mit sieben Perspektiven für die Hamburger Musikszene und sehr konkreten Vorschlägen – an die Adresse der Politiker und jener, die interviewt wurden. Insgesamt fehlte mir bei dieser Studie jedoch der theoretische Unterbau bzw. der Versuch, die gesammelten Ergebnisse beispielsweise in einen systemtheoretischen Entwurf zu integrieren.

Klaus-Ernst Behne

**Bernhard Brugger: Die Psychologie vor dem Schönen.** Frankfurt a.M.: Lang 1987. 116 S.

Natürlich stolpert man zunächst über den Titel, denn vieles würde man erwarten – etwa eine »Psychologie *des* Schönen« –, aber eine Psychologie *vor dem* Schönen macht stutzig. Sicher ist dieser Effekt angestrebt (und auch erreicht), die Neugier ist geweckt. Hält der Stolperstein was er verspricht?

Sehen wir uns zunächst an, wie Brugger seine Studie einleitet. Nach einem dreiseitigen Literaturüberblick über die in letzter Zeit erschienenen Veröffentlichungen setzt seine Kritik am gegenwärtigen Zustand der Psychologie der Ästhetik ein. Zuerst und vor allem fehlt ihm eine Thematisierung des Begriffs des Schönen in fast allen von ihm aufgeführten Titeln, als zweiten Kritikpunkt führt er an, daß die auf diesem Gebiet arbeitenden Psychologen sich zu wenig auf die lange Tradition der Ästhetik besinnen. Und schließlich drittens: In den Büchern zur psychologischen Ästhetik würden nur selten praxisrelevante Fragestellungen berücksichtigt. Aus dieser Kritik heraus entwickelt Brugger nun eine ganze Reihe von Zielsetzungen, die meiner Ansicht nach viel zu hoch angesetzt sind, als daß er sie einlösen könnte. Es seien deshalb zwei Beispiele genannt: Er möchte (1) ein »neues, sinnvolles Konzept für die psychologische Ästhetik erstellen« und von der psychologischen Ästhetik »eine Objektivierung bzw. Rechtfertigung des Schönen« verlangen, »ausgehend von der subjektiven Erfahrung und über statistische Durchschnittsberechnungen hinaus« (S. 8), (2) nicht eine »Psychologisierung der Ästhetik« bewirken, sondern »die der Psychologie verlorengegangene ontologische Bedeutung des Schönen« neu gewinnen (S. 9). Diese beiden Ziele sind beeindruckend (und es ist – wie gesagt nur ein Ausschnitt!); wir wollen sehen, ob Brugger die angestrebten Ziele auch erreicht.

Gehen wir also der Reihe nach vor und betrachten »Die Frage nach dem Schönen«. Brugger eröffnet mit einer sehr subjektiven Impression (»Wenn ich morgens aufstehe und die Sonne scheint, mir das Frühstück schmeckt und ich vom Tag mir Gutes erhoffe: hat nicht ein schöner Tag begonnen?«, S. 12, – wer möchte da widersprechen?), um die Frage zu klären »Was ist

schön?» (S. 12). Dazu sieht er zwei Möglichkeiten, einen theoretischen und einen empirischen Klärungsversuch.

Der theoretische besteht im Befragen von Lexika – Brugger zählt einige Definitionen von »schön« und »dem Schönen« auf – sieht aber die Gefahr, daß dabei nur eine lose Zusammenstellung herauskäme. Dies möchte er vermeiden und deshalb »diese Denk-Anstöße zu einer in sich schlüssigen Theorie verknüpfen« (S. 14).

Der empirische Zugang wäre eine Befragung, die Brugger mit sich selber, aber auch mit anderen durchführen würde, *wenn* es einen »sinnvollen Begriff des »Schönen« gäbe, aber eben den vermißt er. Nun bliebe ja sinnvollerweise nur noch der theoretische Zugang offen, nur dadurch, so könnte man vermuten, ließe sich ein tragfähiger Begriff entwickeln – aber weit gefehlt, Brugger überrascht uns auf Seite 16 mit der nächsten Fragestellung, nämlich: »Was kümmert uns das Schöne?«.

Nun zu seinem praxisrelevanten Schönheitsbegriff. Es ist ihm klar, daß die Ansichten über das, was »die praktische Relevanz des Schönen« ist, auseinandergehen; und er teilt diese in drei Kategorien:

- a) »gleichgültige Haltung«,
- b) »negativ-ablehnend« und
- c) »positiv«.

Hier hätte es tatsächlich psychologisch zugehen können, etwa dadurch, daß Brugger nun Einstellungen thematisiert, die man als Rezipient einem ästhetischen Objekt entgegenbringt; aber wir gehen leer aus, erfahren nichts Neues. (Oder würde es jemanden beeindrucken zu lesen, daß man in »gleichgültiger Haltung« das Schöne als »überflüssiges Beiwerk« [S. 16] empfindet? Und den anderen Haltungen ergeht's nicht besser.)

Nachdem er sich mit der »Vielfalt ästhetischer Theorien« (S. 28) beschäftigt hat – ein Abschnitt, der mir in keiner Weise neue Einsichten in eine mögliche Ordnung dieser Vielfalt vermittelte – folgt einige Seiten weiter eine Besprechung der Ästhetiken von Baumgarten, Kant und Schiller – für meine Begriffe ein lesenswerter Teil des Buches (etwa 10 Seiten). Auch mit dem Ziel bin ich einverstanden, nämlich diese Systeme auf ihren Anregungswert für eine Psychologie der Ästhetik zu untersuchen. Ich habe also gehofft, am Ende dieses Abschnittes eine Antwort zu finden, dergestalt, daß nun die Anregungswerte klar genannt werden. Brugger stellt auch

abschließend noch einmal die Frage, was diese Ansätze für die »Konzeption einer psychologischen Ästhetik bringen« (S. 44), gibt aber keine Antwort, sondern faßt die drei Systeme jeweils in ein oder zwei Sätzen zusammen und endet abrupt.

Kommen wir zum Kapitel »Psychologische Antworten auf die Frage nach dem Schönen«. Brugger gibt einen recht guten Überblick über das Verhältnis von Psychologie und Ästhetik (S. 47–52), beklagt aber noch einmal die »Nichtbeachtung der philosophischen Ästhetik«, deren »fruchtbare Anregungen ungenutzt bleiben« (S. 51). Dem würde ich ja durchaus zustimmen, aber wiederum beschreibt er nicht, worin denn die fruchtbaren Anregungen bestehen. Er erwähnt nur, daß es der »neuen« experimentellen Ästhetik sogar entgangen zu sein (scheint), daß die philosophische Ästhetik sich längst nicht mehr auf eine spekulative reduzieren läßt« (S. 51). Anstatt nun einen Abriss dieser nicht-mehr-spekulativen Philosophie zu geben, empfiehlt er jedoch unmittelbar anschließend Borgeests soziologischen Ansatz und entläßt uns verwirrt in den nächsten Abschnitt, in dem die »verschiedenen Ansätze zur psychologischen Ästhetik« (S. 52) referiert werden.

Seine Ausführungen sind historisch-berichtend, man erfährt wenig über die Leistungen der einzelnen Ansätze, schon mehr über das, was alles übersehen wird. Endlich folgt einmal eine Begrenzung des Themas auf drei Spielarten psychologischer Ästhetik, nämlich auf die »experimentell-psychologische Richtung« (S. 56), die »Gestaltpsychologie« (S. 60) und schließlich die »Psychoanalyse« (S. 66). Brugger charakterisiert den (Fechnerschen) experimentellen Ansatz so: »Ausgehend von subjektiven Eindrücken bzw. Urteilen gelangt die experimentell-psychologische Ästhetik erst in einem zweiten Schritt zu Aufschlüssen über die Eigenart schöner Gegenstände (also über objektive Merkmale des Schönen). Da nun aber die formalen »direkten« (bzw. objektiven) Faktoren des ästhetischen Erlebens den Anforderungen einer empirischen, experimentellen Methodik eher entsprachen als die assoziierten (subjektiven) Bedeutungen, beschränkte sich bereits Fechner in seinen experimentellen Arbeiten auf eine Untersuchung der objektiven Merkmale« (S. 57). Das scheint mir so nicht zuzutreffen. Brugger sagt richtig, daß Fechner »Ästhetik« als »Lehre vom Gefallen« definiert. Über dieses Gefallen können aber – schon rein logisch gesehen –

die objektiven Merkmale keine Auskunft geben. Es bleibt also keine andere Wahl, als Menschen zu befragen. Dies ist ein Teil der – ja nicht unwidersprochen gebliebenen – Vorgehensweise »von unten«: man leitet Schönheit nicht mehr aus einem System von Begriffen ab, sondern schaut nach, ob der/die Rezipient/in tatsächlich ein ästhetisches Erleben hat. Exakt auf diese Weise wollte Fechner prüfen, ob dem goldenen Schnitt tatsächlich eine ästhetische Bedeutsamkeit zukommt oder nicht – ein Experiment, das zu Recht bis heute berühmt ist. So steht's aber nicht bei Brugger, bei ihm hat man den Eindruck, als gehe bei Fechner Subjektives und Objektives flott durcheinander.

Danach bespricht Brugger den Berlyneschen Ansatz. Neu daran ist, daß Berlyne biologische Voraussetzungen für das ästhetische Erleben spezifiziert (auch das steht leider nicht bei Brugger), arousal-Prozesse werden mit Qualitäten des Reizes in Verbindung gebracht – also auch hier wieder der Versuch, aus objektiven Merkmalen subjektives Erleben zu bestimmen oder gar vorherzusagen. Ich bin zwar auch der Meinung, daß dieser Ansatz nicht den Erfolg gehabt hat, den Berlyne erhoffte, aber ihm nichts anderes »positiv anzurechnen«, als daß er »ästhetische Bedürfnisse als Grundbedürfnisse sieht, die sich nicht allein auf das beschränken, was als Kunst bezeichnet wird« (S. 60), ist meiner Meinung nach sehr ungerecht.

Nun zur Gestaltpsychologie. Brugger bezieht sich im wesentlichen auf Arnheim und Metzger, arbeitet das spezifisch Gestaltpsychologische so heraus: Das Hauptthema ist in den Organisationsprozessen zu suchen, die die Gestaltpsychologie annimmt; deren wichtige Polarität besteht zwischen »innen« und »außen«: »Die interne Organisation der Wahrnehmungsreize findet ihre Entsprechung in deren externer Organisation; dabei wird von einer ›Gestaltgleichheit‹ (›Isomorphie‹) ausgegangen« (S. 62). Man sieht – wie Brugger richtig schreibt –, daß das zentrale Thema der Gestaltpsychologie nicht in einer Analyse ästhetischen Erlebens liegt, sondern daß es sich um eine Theorie der Sinneswahrnehmung handelt, in der »Ästhetik« nur ein Nebenthema ist (für Arnheim ist das sicher anders zu gewichten, bei ihm ist das Ästhetische im Vordergrund).

Brugger erwähnt noch die Ganzheitspsychologie, Gibsons ökologischen Ansatz, kognitionstheoretische Vorstellungen, die Vertreter der geisteswissenschaftlichen Psychologie, schließlich die vergleichende Verhaltens-

forschung und resümiert dann: »Gemeinsam ist den genannten Ansätzen, daß unsere Wahrnehmung auf einer allgemein-subjektiven Ebene automatisch bzw. unbewußt uns Bedeutungen übermittelt, die sich zu einem großen Teil biologisch erklären lassen« (S. 65). Ob es wirklich eine Gemeinsamkeit von geisteswissenschaftlicher Psychologie und vergleichender Verhaltensforschung gibt, dergestalt, daß sich die »übermittelten Bedeutungen« zum großen Teil »biologisch erklären lassen«?

Die Besprechung der Psychoanalyse wird von Brugger meines Erachtens reichlich oberflächlich geführt. Warum gibt Brugger nicht ein Beispiel, einen Abriß über die psychoanalytische Vorgehensweise? Wieso steht nicht deutlich im Text, daß es sich bei Freud um den Versuch handelt, die individuellen Produktionsbedingungen eines Künstlers, seine psychischen Ressourcen deutlich zu machen? Wieso findet man keinen Hinweis, daß Freud die Persönlichkeit des Künstlers mehr interessiert als das Werk und vor allem: warum das so ist? Wenn man unter der Überschrift »Überblick über verschiedene Ansätze zur psychologischen Ästhetik« angetreten ist, dann muß man sie auch vorstellen und zwar so, daß ihr jeweils spezifischer Beitrag klar zutage tritt.

Nun kommt ein spannender neuer Abschnitt – »das Schöne im Kontext der gesamten Psychologie« –, in dem unser Autor das Ziel verfolgt, »die Relevanz des Schönen für die gesamte Psychologie an einigen wenigen Beispielen« zu erläutern. Beispiele, »in denen das Schöne (ausgesprochen oder unausgesprochen bzw. mehr oder weniger reflektiert) selber als Erklärungsgrundlage für andere Phänomene dient« (S. 71). Für diesen wahrhaft atemberaubenden Reduktionismus braucht er zwei Seiten – für die gesamte Psychologie wohl gemerkt. Völlig legitim weist er auf Untersuchungen zur physical attractiveness hin. Wer nun aber erwartet, daß diese Studien näher beschrieben werden, oder daß die Art und Weise erläutert wird, wie die Variable »physische Schönheit« als »Erklärungsgrundlage« zum Einsatz kommt, sieht sich schon nach acht Zeilen enttäuscht. Unmittelbar anschließend geht es dann so weiter: »Wichtige Ausgangsfragen sind in Dialogen von Xenophon und Platon vorweggenommen« (S. 72) – nun bin ich fast schon versucht, die beiden für Psychologen zu halten.

Nun zum letzten großen Thema: »Das fehlende Konzept: Die Psychologie vor dem Schönen«. Die Rede ist von den Kriterien für das Ästhetische

oder das Schöne: »Allein mit Meinungsumfragen sollte sich der Psychologe nicht begnügen. D.h.: Er muß sich um normative bzw. ›objektive‹ Kriterien bemühen. Steht es ihm aber zu, im Sinne des ökologischen oder des formalästhetischen Modells solche Kriterien zu formulieren? Läßt sich eine empirische Vorgehensweise mit normativen Kriterien vereinbaren?« (S. 82–83). Fünf Seiten weiter faßt er seine Ausführungen abschließend zusammen: »Die Bedeutung des Schönen und der ästhetischen Erfahrung resultiert für mich *nicht* aus der Möglichkeit, es ein für allemal ›objektiv‹ festzumachen. Sie resultiert für mich vielmehr daraus, daß wir in unserem Denken an sinnliche wie geistige Anschauung gebunden sind, daß wir das, was sich unserer Anschauung zeigt, in verschiedener Hinsicht beurteilen und reflektieren – und so auch als mehr oder weniger schön beurteilen« (S. 88). Mit anderen Worten: was Brugger uns klar machen möchte, scheint darin zu liegen, daß das Schöne keine eindimensionale Größe ist, sondern sich unter ganz verschiedenen Bedingungen zeigen kann. Wenn dies die Quintessenz seiner Arbeit ist, dann hat er seine Forderung, daß die »psychologische Ästhetik zu einer ›Objektivierung‹ bzw. Rechtfertigung des Schönen beitragen« (S. 8) solle, nicht eingelöst. Aber dann war diese Forderung auch nicht sinnvoll, es sei denn, er hätte neue Methoden für die Psychologie vorgeschlagen, die die Erfassung der verschiedenen Bedingungen des Schönen gestatten. Das hat er aber nicht.

Holger Höge

**Carl Dahlhaus, Sigalia Dostrovsky, John T. Cannon, Mark Lindley und Daniel P. Walker: Hören, Messen und Rechnen der frühen Neuzeit** (= Geschichte der Musiktheorie, hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Band 6), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

Als Hugo Riemann 1898 seine *Geschichte der Musiktheorie* herausbrachte, hatte er sich aus »buchhändlerischen« Rücksichten noch auf den Raum eines einzigen Bandes beschränken müssen. Heute, fast ein Jahrhundert später, in der Zeit der Gesamtausgaben und -aufnahmen, ist der Markt günstiger. Seit 1984 erscheint eine *Geschichte der Musiktheorie*, die 15

Bände umfassen soll (bis heute sind fünf Bände erschienen). Und natürlich schreibt daran nicht mehr nur ein Autor, sondern eine Vielzahl in- und ausländischer Forscher. Seit Riemanns Pioniertat haben sich Quellenlage, Forschungsziele und -methoden sowie schlicht unser Sachwissen derart umfassend geändert und erweitert, daß eine neue Darstellung tatsächlich erforderlich ist. Ob es aber trotz aller Anstrengungen und beträchtlicher Ausmaße wirklich eine »Gesamtdarstellung« werden wird, wie es der Werbetext im Katalog verspricht, das steht dahin. Imponierend ist das Unternehmen allemal.

Insgesamt vier Bände (Bd. 6–9) sind der Musiktheorie seit der frühen Neuzeit bis zur beginnenden Aufklärung gewidmet, wobei der Schwerpunkt auf den umwälzenden Neuerungen des 17. Jahrhunderts liegt. Der vorliegende Band ist der erste dieser Gruppe. Seine fünf jeweils hervorragend ausgewiesenen Autoren behandeln darin »vier in der frühen Neuzeit aktuell gewordene Themen im Grenzbereich von Musik und Mathematik–Themen, die jeweils einer gesonderten Darstellung bedürfen und geeignet sind, den Wandel vom mittelalterlichen zum neuzeitlichen Denken partiell schärfer zu beleuchten« (Vorwort des Herausgebers, S. VII).

Die Einleitung des Herausgebers (S. 1–6) sucht vorab »Umrisse zu skizzieren und Anhaltspunkte zu nennen, die den Zusammenhang kenntlich machen, in dem die Beiträge zu sehen sind« (S. 1). Daß dies überhaupt erforderlich ist, liegt an der Heterogenität der Beiträge. Das Buch ist keine geschlossene Abhandlung (was zu fordern unbillig wäre), sondern eine Sammlung von Einzelbeiträgen (von denen man sich freilich ein größeres Maß an Ausgewogenheit gewünscht hätte).

Sigalia Dostrovsky und John T. Cannon widmen sich der *Entstehung der musikalischen Akustik (1600–1750)* (S. 7–79). Es ist in der Tat »die erste dokumentarische Darstellung« (S. VII) dieses Gebietes und eine nicht nur physikgeschichtliche, sondern auch durchaus musikhistorische dazu. Denn wesentlich bestimmt wird die Darstellung durch die Frage nach den geistesgeschichtlichen Ursachen. Die Entstehung der musikalischen Akustik und ihr Einfluß auf die Geschichte der Physik und Mathematik im 17. Jahrhundert gründet auf der Erkenntnis, daß sich Tonhöhe und Frequenz, die man erst zu messen lernte, identifizieren lassen. Dies wiederum fand seine Anregungen, vereinfacht gesagt, in der »seconda pratica«, d.h. in der

neuen Dissonanzbehandlung, sowie in der Entwicklung der Instrumentalmusik, die ihrerseits von den experimentellen Erkenntnissen der Akustik beeinflusst wurde. Mit einer reichen Auswahl an Quellenzitaten (stets im Original sowie gegebenenfalls in deutscher Übersetzung) wird der entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang beider Disziplinen anschaulich gemacht. Und wer sich ein Bild von dem vielfach chaotisch anmutenden Sprachbabylon der zeitgenössischen Schriften zu diesem Thema gemacht hat, der gewinnt alle Hochachtung vor der klaren und übersichtlichen Darstellung. Freilich – ohne mathematische Kenntnisse kommt man kaum mit.

In *Keplers Himmelsmusik* führt der schon 1967 im Englischen publizierte Aufsatz des kürzlich verstorbenen Daniel P. Walker ein (S. 81–107). Keplers Versuch einer (neuen) Begründung der (alten) Idee von der Einheit der musica freilich ist – zumal im Rahmen einer Geschichte der Musiktheorie – kaum mehr als ein Dokument einer Zeit des Übergangs. Das bemerkenswerteste daran ist vielleicht, daß ausgerechnet ein Naturforscher wie Kepler die Theorie von der Ordnung insbesondere der Planetenbahnen als Entsprechung polyphoner Ordnung in der Musik auf einer gewissermaßen ästhetischen Maxime gründet, der Feststellung nämlich, daß Terzen und Sexten konsonant sind, weil sie schön klingen. Die von ihm erdachte Methode aber, die Konsonanz auch von Terz und Sext am Modell des Kreises zu beweisen, hat, wie Walker nachweist, den Mangel, »daß sie nicht sehr gut funktioniert« (S. 94). Daß sich darüber hinaus im Dreiklang die Geschlechter Dur und Moll in Gestalt ihrer Terzen vereinigen, ist eine Vorstellung, die Kepler mit dem »Goldenen Schnitt« als dem »Urbild der Zeugung« (S. 98) nur lückenhaft zu begründen vermag. Daß Keplers »Erklärungen« von den »ursächlich begründeten Analogien zwischen menschlicher Musik und Planetenbewegung sowie zwischen Musik und sexueller Begierde ... heute vielleicht nicht mehr überzeugen«, will auch Walker nicht leugnen. Freilich bleibt für ihn »die Frage, ob wir seitdem bessere gefunden haben« (S. 107).

Von Mark Lindley stammt die Abhandlung über *Stimmung und Temperatur* (S. 109–331). Es ist ein Beitrag zur »Geschichte der Stimmtheorie« seit dem 15. Jahrhundert mit Bezug auf die jeweils zeitgenössischen »Stimmpraktiken« (S. 111) auf ihrem verwickelten Wege zur gleichschwebenden Temperatur. Kaum ein anderes Gebiet der Musiktheorie ist so

unüberschaubar und undurchdringlich wie dieses. Und kein anderes macht mangels schriftlicher Fixierbarkeit der klingenden Praxis derart gravierende historiographische Probleme. Eine Arbeit, die Licht ins Dunkel bringt, ist – zumal mit Blick auf die jüngeren Bemühungen um die Aufführungspraxis älterer Musik – in der Tat ein Desideratum. Und wer, wie der Autor, ein so umfassendes Detailwissen besitzt und seinen übervollen Zettelkasten vor dem Leser auch auszuschütten gewillt ist, der braucht viel Platz. Über 220 Seiten mit rund 450 Anmerkungen aber müssen den Leser trotz der äußerst reichen Bebilderung (mehr als 100 Abbildungen) schlicht überfordern. Weniger wäre tatsächlich mehr gewesen, zumal die Stringenz der Darstellung selbst labyrinthisch anmutet. Auch hätte ein engerer Bezug zur kompositorischen Praxis die musikgeschichtliche Bedeutung des Themas evidenter gemacht. Im übrigen wird die Geschichte der Stimmungen im Grunde ahistorisch behandelt, indem sie als schrittweise Vervollkommnung bis zur gleichschwebenden Temperierung dargestellt wird: Die langwierigen Irrwege, auf denen sich so mancher Theoretiker von Butler bis Kirnberger »in seltsame Formen intellektueller Götzendienerei« verrannt habe, hätten im Grunde nicht sein müssen; denn »die Theorie der Temperierung« sei »als wissenschaftliches Problem eigentlich eine recht einfache Sache« (S. 330).

Carl Dahlhaus schließlich gibt eine bündige Zusammenfassung seiner zahlreichen Arbeiten zur *Tactus- und Proportionslehre des 15. bis 17. Jahrhunderts* (S. 333–361). Im Unterschied zu Lindley kommt Dahlhaus mit weniger als 30 Seiten aus, verzichtet auf jegliche Anmerkung und direkte Literaturangabe und bricht abrupt ab (bei Lindley gibt es gleich zwei Zusammenfassungen). Die Diktion ist nicht apodiktisch, aber überzeugt. Es geht um das System mensuraler Zeitwerte und um die Frage nach ihrem Verhältnis untereinander und in bezug auf einen übergeordneten Schlagwert, den Tactus, sowie um die Entstehung der modernen Taktzeichen. So einfach die Frage aber gestellt ist, so schwierig ist ihre Beantwortung angesichts der »Schwierigkeiten und Widersprüche«, »in die sich sowohl die Komponisten und die Theoretiker der Renaissancezeit als auch die Historiker des 19. und 20. Jahrhunderts ... verwickelten« (S. 335). Bekanntlich gibt es bei den zeitgenössischen Autoren im allgemeinen (und übrigens nicht nur für das angesprochene Gebiet) die Tendenz, zum Zwecke der Lehr-

und Lernbarkeit zu vereinfachen, zu »standardisieren« und »das eigentlich nicht Fixierte aus Unbehagen am Mehrdeutigen dennoch zu fixieren ...« (S. 339). Von daher ist Dahlhaus' Forderung einleuchtend, den von den Theoretikern »beklagten Zustand der Ungewißheit als die eigentliche geschichtliche Realität zu betrachten« (S. 343). Dieser Ansatz aber gerät in das (allerdings nicht unauflösbare) Dilemma, wonach nicht das, was eine Theorie faßt, sondern gerade das, was sie nicht faßt, zur Quelle der Einsichten wird. Unauflöslich ist das Dilemma insofern nicht, als diese Art des Theorieverständnisses zwangsläufig auch die Untersuchung dessen fordert, was jene Ungewissheiten evozierte: der konkreten Musik und ihrer Aufführungspraxis. Im gesteckten Rahmen läßt sich das kaum machen, die Einbeziehung einiger exemplarischer Fälle wäre aber sicher eine willkommene Bereicherung gewesen.

Abgeschlossen wird der Band durch eine ausführliche Bibliographie der gedruckten Quellen und der Sekundärliteratur sowie durch ein Personen- und ein ausführliches, tiefgestaffeltes Sachregister.

Wolfram Steinbeck

**Klaus Ebbecke und Pit Lüscher: Rockmusiker-Szene intern. Fakten und Anmerkungen zum Musikleben einer industriellen Großstadt.** Befragung Dortmunder Musiker. Musik im Ruhrgebiet Band 4, hrsg. v. Martin Geck. Stuttgart: Bertold Marohl Musikverlag 1987, 280 S. mit 133 Abb.

Wer bislang noch Zweifel gehabt haben sollte, hat es jetzt schwarz auf weiß: *Die Rockmusik* gibt es genauso wenig wie *den* Rockmusiker. Dennoch versagen es sich die beiden Autoren des Buches »Rockmusiker-Szene intern« nicht, eingangs für den eiligen Leser das Bild des Rockmusikers aus den häufigsten Antworten ihrer großangelegten Umfrage herauszufiltern. Allerdings nicht, um es damit genug sein zu lassen, sondern ganz im Gegenteil, um diese Etikettierungen dann nach allen Regeln demographischer Analyse und Interpretation zu differenzieren. Was da als Ergebnis intensiver Kopf-, aber auch Hand- und Fußarbeit zutage gefördert wurde, um die gesellschaftliche Herkunft und musikalische Sozialisation, die Gruppenstrukturen und Arbeitsbedingungen, die politischen und soziokulturellen

Orientierungen, motivationale Aspekte des Musikmachens und den Prozeß des Musikmachens in einer frei organisierten urbanen Musikszene zu durchleuchten, das kann sich wirklich sehen lassen.

Die Grundlage für dieses ehrgeizige Projekt bildete ein Fragebogen mit nicht weniger als 64 zum Teil sehr umfangreichen Fragekomplexen, dazu ein Gruppenfragebogen mit 52 Items. Die Bögen wurden in den Jahren 1983 und 1984 von 307 Musikern und 77 Bands der Dortmunder Rockszene ausgefüllt. Der erste Teil des Buches, für den Klaus Ebbecke verantwortlich zeichnet, bringt die Auswertungen des Einzelfragebogens, der zweite, wesentlich kürzere, von Pit Lüscher geschriebene, die des Gruppenfragebogens. Diese Aufteilung allerdings ist inhaltlich nicht gerechtfertigt: Teil 2 wirkt als Appendix zu Teil 1, mit dem Nachteil für den Leser, daß er die Beziehung zwischen den Teilen selbst herstellen muß.

Alles in allem sieht sich der Leser konfrontiert mit einer Fülle von Daten, denen er eigentlich nur wenig entgegensetzen kann: eigene Beobachtungen oder Trends aus anderen Untersuchungen, die aber immer andere Zielgruppen betreffen und darum nur bedingt zum Vergleich taugen. Die Autoren selbst beziehen sich, wenn es um Vergleiche geht, auf die umfangreiche Shell-Studie »Jugend '85«.

Um die Spannweite dessen, was hier alles abgehandelt wird, deutlich zu machen, möchte ich kommentarlos die Autoren mit einigen ausgewählten »Kernsätzen« selber zu Wort kommen lassen:

- Musikmachen als frei organisierte Freizeitbeschäftigung kann fast als ein Privileg höherer formaler Bildungsabschlüsse gelten (S. 26).
- Rockmusikmachen erscheint ökonomisch betrachtet als ein Hobby, das finanzielle Belastung, aber kaum Gewinne bringt (S. 31).
- Rockmusik wird in zunehmendem Maße zu einem generationsübergreifenden kulturellen Medium, das zu aktiver wie passiver Teilhabe reizt (S. 36).
- Rockmusikmachen – das öffentliche Rockkonzert – zwingt Spieler wie Zuhörer zur Auseinandersetzung (Partizipation oder Ablehnung) mit soziokulturellen Symbolen (S. 42).
- Rockmusik wird weitgehend ohne formalisierte Hilfsmittel erlernt. Es ist ein learning by doing. Fehlende Notenkenntnisse werden hierbei wohl kaum als ein Mangel empfunden (S. 46/47).

- Die Zeit der Pubertät besitzt offensichtlich eine überragende Bedeutung für die Entwicklung musikalischer Biographien (S. 55).
- Das Musikmachen steht unter dem Motivationsmotto: »Spaß haben statt protestieren« (S. 83), allerdings wohl nach der Devise: »Widerstand macht Spaß« (S. 95).
- Rockmusiker haben große Sympathien für alle Stile des engagierten Protests, die gegen die Auswüchse der industriell geprägten Erwachsenenwelt zu Felde ziehen (S. 167).

Wer jetzt nicht gerne etwas über die Begründungszusammenhänge erfahren möchte, der sollte das Buch gar nicht erst zur Hand nehmen. Den anderen aber sei verraten, daß schließlich sogar der Versuch der Typologisierung der einzelnen Bandmitglieder vorgenommen wird, zugleich Grundlage für das Benennen von möglichen Konfliktpotentialen innerhalb der Gruppe. Allerdings werden gerade hier die Grenzen einer quantitativen Befragung deutlich. Da gebe ich letztlich einer qualitativen Analyse, wie sie am Beispiel der »Petards« 1979 von Florian Tennstedt vorgelegt wurde, den Vorzug. Der Abdruck einiger Interviews mit Musikern der Szene zu speziellen Fragen, über die das Datenmaterial Auskunft verweigert, ist Indiz dafür, daß auch die Autoren um die Grenzen statistisch-quantitativer Erhebungsmethoden wissen. Ihr Verdienst liegt darin, sich beharrlich bis an diese Grenzen vorgewagt zu haben.

Helmut Rösing

**Alf Gabrielsson (Ed.): Action and Perception in Rhythm and Music.** Stockholm: Royal Swedish Academy of Music 1987, 237 S., mit Schallplatte.

Im Juni 1985 trafen in Uppsala Psychologen und Musikforscher aus Schweden, Australien, England, Frankreich, den Niederlanden und den USA zusammen. Veranstalter war die International Society for Ecological Psychology. Das Konferenzthema lautete: Event Perception and Action. Mit Ingmar Bengtsson, Uppsala, und Paul Fraise, Paris, leisteten zwei »große alte Männer« ihre Beiträge, anerkannte Spezialisten zu Fragen des

Timings und der musikalischen Interpretation wie Eric Clarke aus London und L.H. Schaffer aus Exeter oder Alf Gabrielsson aus Uppsala, um nur die wichtigsten zu nennen, trugen vor; weitere Beiträge stammten u.a. von Gerald Balzano aus San Diego, Californien, und von Mari Riess Jones aus Columbus, Ohio; eingeladen war auch der wegen seiner provokanten Thesen bekannte Australier Manfred Clynes.

Bei aller persönlichen Eigenheit der Referenten war allen gemeinsam der von Gibson formulierte Ansatz einer ökologischen Psychologie sowie ein experimentelles Vorgehen oder wenigstens der Bezug auf entsprechende Wahrnehmungsexperimente.

Die ökologische Perspektive als theoretischer Rahmen für Experimente zur kategorialen Rhythmuswahrnehmung ist bei Clarke expliziert. Danach lassen sich die Ereignisfolgen in einem dreidimensionalen Raum ansiedeln (Metrum, Schlagunterteilung, Übersetzung in expressive Qualitäten). Musikalische Zeit, zu der Fraisse die signifikanten Trends in Forschungsarbeiten der letzten Jahrzehnte schildert, läßt sich nach Mari Jones hinsichtlich einer vertikalen und einer horizontalen Komponente untersuchen. Die vertikale Betrachtungsweise führt zu den metrischen und rhythmischen Invarianten der erzeugten Schallmuster. In ihnen sind klare zahlenmäßige Proportionen ausgebildet. Musikausübende, die in der Regel mit einem dominanten Zeitniveau operieren, benutzen dieses als zeitliche Perspektive, die in einer Interpretation dominiert und dabei als Bezugsniveau dient. Als horizontale Komponente wird die Bewegung eines Interpreteten innerhalb einer melodischen Phrase auf ein tonliches Ziel hin oder von diesem weg definiert. Diese Bewegung ist von Tempo und Tempoänderungen abhängig.

Gerald Balzano faßt Wahrnehmung mit Bezug auf R. Rosen als eine Art Messung auf. Diese Betrachtungsweise führt ihn zu den bekannten Tonhöhenverwandtschaften, zu den Isomorphien der Halbton-, Terzen- und Quintenräume. Bei der Zeit geschieht die Messung durch die Aufgliederung des Gesamtablaufs in besondere Ordnungen, von denen freilich in der Interpretation mehr oder weniger stark abgewichen werden kann. Tonhöhe und Zeit seien dynamische Qualitäten, die zu solchen erst durch den wahrnehmenden Mensch werden.

Wie sich im Wahrnehmungsvorgang durch Abweichungen von der chro-

nometrisch exakten Zeit musikalisch sinnvolle Perioden oder Gruppen bilden, kann auf zwei Wegen untersucht werden. Der eine führt über die Analyse unterschiedlicher Interpretationen. Das Timing in Mozarts A-Dur-Sonate (K.V. 331), von Gabrielsson akribisch unter die Lupe genommen, deckt so auf, was eine musikalische Interpretation ausmacht. Die musikalische Notation läßt hinreichend Spielraum sowohl für zeitliche Verschiebungen als auch für dynamische Abweichungen. Der zweite Weg besteht in der Simulierung des Vorgangs musikalischer Interpretation. Dies ist der Ansatz von Manfred Clynes. Er nutzt die Möglichkeiten der MIDI-Technik, bei der Länge und Dynamik von Tonfolgen in kleinsten physikalischen Einheiten beliebig veränderbar sind. Clynes meint nun, und hierdurch löst sein Vorgehen vehemente Widersprüche aus, es sei möglich, den spezifischen »Impuls« herauszufinden, aus dem heraus Komponisten wie Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert usw. zu interpretieren sind. Kompositionsstile unterscheiden sich sowohl hinsichtlich des zeitlichen Einsatzes auf den Taktzählzeiten als auch hinsichtlich der differenzierten dynamischen Gestaltung der Zählzeiten. Entsprechend müsse bei der Interpretation verfahren werden. Clynes simuliert dies mit Hilfe der MIDI-Technik. Beispielsweise läßt er eine Haydn-Klaversonate im Stil der oben genannten Komponisten interpretieren. Das Ergebnis ist teilweise einleuchtend, provoziert aber zugleich den Vorwurf der Willkür und allzu gewagter Subjektivität.

Der schwedische Musikwissenschaftler Ingmar Bengtsson aus Uppsala hielt bei dieser Gelegenheit das Abschlußreferat seiner 25jährigen beruflichen Tätigkeit, die im Kern mit empirischer Rhythmusforschung befaßt war. Bengtsson hält Rhythmus für einen zentralen Gesichtspunkt motorischer oder vorgestellter Bewegung. In allen Stilen der westlichen Musik kann eine regelmäßige Gruppierung von Impulsen nachgewiesen werden. Für Kunstmusik, Folklore und Populäre Musik existieren stilistische »Dialekte« in der Ausführung der Rhythmen. Unsere Notation erlaube musikalisch wichtige Toleranzen. Die »Perfektion« einer musikalischen Interpretation sei nicht identisch mit mechanischer Exaktheit, vielmehr repräsentiere sie eine andere Art von Genauigkeit.

Wie man schon dieser nur cursorischen Skizze ausgewählter Tagungsbeiträge entnehmen kann, werden überall inhaltliche Bezugslinien zwi-

schen den Autoren sichtbar – Kennzeichen einer inspirierten Tagung, die Impulse zu weiteren Arbeiten setzt.

Verdienstvoll ist die Beifügung einer Schallplatte, auf der wichtige Klangbeispiele, auch die von Gabrielsson und Clynes, zugänglich gemacht werden.

Günter Kleinen

**Boris Luban-Plozzi, Mario Delli Ponti & Hans H. Dickhaut: Musik und Psyche. Hören mit der Seele.** Basel: Birkhäuser Ratgeber 1988. 266 S. 29,80 DM.

Die Autoren, zwei Ärzte und ein Pianist und Musikwissenschaftler, laden den Theater- und Konzertbesucher ein, »sich mit den verschiedenartigen musikalischen Phänomenen in einer mehr experimentellen Art auseinanderzusetzen« (15). Weniger die Ausbreitung vorliegender Ergebnisse wissenschaftlicher Untersuchungen auf dem Gebiet der Musikpsychologie steht im Mittelpunkt, als die lockere, eher assoziative Erzählung von Zusammenhängen zwischen Psyche und Musik. Der Untertitel »Hören mit der Seele« wird dahingehend präzisiert, daß der Begriff Friedrich Nietzsches vom »Dritten Ohr« zum Programm gemacht wird. Mit dem Dritten Ohr ist das Zwischen-den-Zeilen-lesen-können gemeint, die »Fähigkeit, das Klangerlebnis in einer besonderen Weise atmosphärisch zu empfinden und sich durch starke persönliche Anteilnahme neu beseelen zu lassen« (16).

Den vier Kapiteln des Buches ist ein Geleitwort des Medizin-Nobelpreisträgers Sir John C. Eccles vorangestellt. Ein unmittelbarer Bezug zum Inhalt des Buches läßt sich jedoch kaum erkennen. Den Gedanken zum »Klangsprachlichen der Musik« (Kap. 1), dem »Hören mit dem inneren Ohr« (Kap. 2) und einigen »Einblicken und Perspektiven« (Kap. 3) ist ein viertes Kapitel zu »Musikpsychologischen Anwendungsfeldern« angehängt. Hierbei handelt es sich um den Abdruck eines Vortrages, den der Arzt Wolfgang Wagner auf dem Kongreß der Gesellschaft für Psychopathologie des Ausdrucks gehalten hat. Christian Seibt, Komponist, ist für die zusätzlich zu erwerbende Audiokassette verantwortlich.

Der Band enthält für den Wissenschaftler kaum Neues. Wenig ersichtlich ist auch, wozu dieser Ratgeber eigentlich rät. Nach der anfänglichen Erwartung, die durch das Geleitwort Eccles bestimmt war, hinterläßt das Buch einen enttäuschenden Eindruck einer eher chaotischen, in vielen Dingen sehr verallgemeinernden Aneinanderreihung von Meinungen, Gedanken und Zitaten.

Marie-Luise Schulten

**Clifford K. Madson & Carol A. Prickett: Applications of Research in Music Behavior.** Tuscaloosa and London (The University of Alabama Press) 1987.

Während sich hierzulande die empirische musikpädagogische Forschung zunehmend an methodischen Fragen orientiert, scheint dieser Forschungsbereich in den USA nach wie vor sehr pragmatisch bestimmt. Davon zeugt die von Clifford K. Madson und Carol A. Prickett herausgegebene Sammlung von rund 25 kurzen Forschungsberichten aus immerhin 18 der 160 Universitäten der USA, ein Beleg dafür, wie sehr empirische Forschung in der dortigen Musiklehrerausbildung verankert ist. Die Vielfalt der behandelten Themen läßt diesen Band zu einem wahren »Füllhorn« von Anregungen für die an empirischer Musikforschung Interessierten werden.

Der weitgehend gleiche Aufbau der Forschungsberichte, eine gute amerikanische Tradition, erleichtert das vergleichende Lesen sehr: Nach einem schlagwortartigen Überblick über die gesamte Studie (Problematik, methodisches Design) werden frühere oder verwandte Studien zum angegangenen Thema referiert. Als Konsequenzen ergeben sich daraus Untersuchungsinhalt und -methode. Es folgen Ergebnisse und deren Diskussion. In einer Nachbesinnung wird über mögliche Schwachpunkte der durchgeführten Untersuchung reflektiert, und dies hebt sich wohltuend ab von den immer noch sehr verbreiteten Konventionalisierungs-Bestrebungen heutiger Forschung. So vermitteln die Beiträge »Lust am Forschen«, weil es weniger darum geht, erwartete Annahmen zu bestätigen, als vielmehr Widersprüche zwischen Annahmen und Beobachtungen zu entdecken und Vorschläge für ihre Auflösung zu liefern. Die Berichte schließen zumeist mit einem Ausblick auf sich daraus ergebende Forschungsstrategien.

Die Untersuchungen beziehen sich im wesentlichen auf vier Gebiete: Musikunterricht mit Kindern, Ausbildung von Musiklehrern, musikalische Präferenzen und Wahrnehmung, neue und zukünftige Fragen der Musikerziehung. Damit wird die große Bandbreite musikpädagogischer Intentionen umrissen: ausgehend von der Einsicht, daß im Kindesalter möglicherweise die wichtigsten Impulse für die musikalische Entwicklung erfolgen, bis hin zur Erkenntnis, daß erfolgreiches Handeln zielgerichteten Pragmatismus voraussetzt.

Was sind die Bedingungen für den Musikunterricht mit Kindern? Dieses Hauptthema des ersten Teils, ein sehr komplexer Zusammenhang, wird mittels spezieller Fragestellungen gleichsam repräsentativ zu erfassen versucht: Einerseits die Wechselwirkungen von Präferenzen, Motivationen und Gedächtnis untereinander in bezug auf das Musikklernen und andererseits deren Beziehung zu musikkohärenten, personalen und soziokulturellen Faktoren. Freilich ein gewagter Versuch, die komplexe Wirklichkeit in dieser Weise aufzufächern, allerdings weitgehend überzeugend, weil sich die Forschungsansätze aus konkreten und typischen Unterrichtsproblemen ergeben.

Unter entwicklungspsychologischem Aspekt ist das Projekt von Wendy L. Sims (Missouri) zu verstehen, die anhand eines Querschnittvergleichs nachweist, daß die Korrelation zwischen Tempo und Präferenz in bezug auf Musik bis zum 10. Lebensjahr zunehmend fixierter auftritt (»Schnelle Musik ist schöner«). Die pädagogische Konsequenz, frühzeitig diesem Stereotyp entgegenzuwirken, ist offensichtlich. – Eine eher soziokulturelle Sichtweise kommt in der Arbeit von Randall S. Moore (Oregon) zum tragen: Inwieweit kann die Aufmerksamkeit der Schüler im Musikunterricht aus den Faktoren Geschlecht, Alter und Unterrichtsinhalt interpretiert werden? Die unterschiedlich intensive Zuwendung von Mädchen und Jungen gegenüber den verschiedenen Unterrichtsinhalten deutet darauf hin, daß Geschlechtsstereotype womöglich das Schülerverhalten stärker bestimmen als individuelle Fähigkeiten. – Patricia J. Flowers (Ohio) untersucht einen zentralen kognitiven Aspekt des Musikunterrichts: den Einfluß der Verbalisierung musikalischer Eindrücke auf das Musikgedächtnis. Wie etwa in Untersuchungen zum Farbenerkennen zeigt sich auch hier der Vorteil »verbalisierter« Gedächtnisspeicherung. Die außermusikalischen

Assoziationen erleichtern das Wiedererkennen von Musik, wobei ein sogenanntes »ausschließendes Erinnerungsvermögen« vorzuherrschen scheint: Für die meisten Versuchsteilnehmer war es leichter zu äußern, ob ihnen ein Musikbeispiel unbekannt ist, als zu äußern, ob es bekannt sei. – David E. Wolfe (Utah) weist auf ein pragmatisches Problem der Instrumentaldidaktik hin: die Relevanz von Verhaltensverträgen für das instrumentale Üben. Die didaktische Umsetzung von Wolfes Ergebnissen könnte dazu beitragen, etwaige Konflikte zwischen Lehrer und Schüler in bezug auf Überforderung und Lernfortschritt klären zu helfen.

Bereits in diesen herausgegriffenen Beispielen zeigt sich die Vielfalt theoretischer Bezugnahmen, die sich in den folgenden Teilen unter veränderter Thematik fortsetzt. Diese theorieübergreifende Eigenart macht dieses Buch überaus anregend und für pädagogische Zwecke kostbar.

Ein wichtiges Ziel musikpädagogischer Arbeit ist die Verbesserung der Musiklehrerausbildung. Berichtet wird von immerhin sechs ausgefeilten Forschungen, in denen diesbezügliche Ausbildungsmodelle empirisch überprüft werden. Die Beiträge vermitteln einen Eindruck davon, wie intensiv und methodisch differenziert diese Forschung in den Staaten betrieben wird: eine Tatsache, die für die hiesige Hochschul-Musikdidaktik zumindest bedenkenswert ist, sind es doch die Musiklehrer, die eine handfeste Chance bieten, möglichen Gefahren der Zukunft für eine sinnvolle musikalische Entwicklung der Heranwachsenden zu begegnen. Die Kernfragen sind hier: Wie kann der Musiklehrer in die Lage versetzt werden, möglichst erfolgreich zu unterrichten? Wie können Unterrichtskompetenzen wirksam vermittelt werden? Als erster Schritt zur Klärung dieser Frage wird vorgeschlagen, daß sich der künftige Musiklehrer über sein Selbstkonzept in bezug auf seine musikalischen und musikdidaktischen Fähigkeiten im klaren wird. Wie aber kann der Ausbilder dem Studenten bei dessen Selbstbeobachtung und -einschätzung behilflich sein? – Am Beispiel der Singeleitung mit Gitarrenbegleitung untersucht Charles E. Furmann (Minnesota) die Auswirkungen verschiedener Feedback-Verfahren (Checkliste, Videokontrolle, Checkliste kombiniert mit Video, herkömmliche Beratung durch den Tutor) auf die Optimierung dieser Unterrichtskompetenz. Überraschend ist das Ergebnis, daß sich der Einsatz des Videomitschnitts für die Entwicklung der Lehrerkompetenz nicht unbedingt

lohnt, vielmehr ist es die Überprüfung durch die Checkliste, die allein genau so effizient ist wie der Einsatz von Checkliste und Video zusammen. Furmann deutet dieses Ergebnis aber auch als Aufgabe, die Videokontrolle sorgfältiger auszuarbeiten bzw. die Kriterien motivationaler Gitarrenbegleitung zu untersuchen.

In weiteren Studien werden die Abhängigkeiten und Wirkungen verschiedener Verfahren der Unterrichtsbeobachtung analysiert. Amy Brown (Florida) und Alice-Ann Darrow (Kansas) schlagen schließlich Beratungsmodelle für die Studenten vor. Deren Ziel ist es, dem Studenten zu einer realistischen und optimistischen Attribuierung zu verhelfen.

Der folgende Buchteil ist dem zentralen musikpsychologischen Forschungsfeld »Präferenz und Wahrnehmung in bezug auf Musik« gewidmet, hier vor allem auf die Bedingungen von Tempowahrnehmung und -akzeptanz bezogen. – Terry L. Kuhn (Ohio) versucht, das Tempoerlebnis durch musikalische Varianten zu bestimmen: »ausgeschmückte« Melodien werden als schneller eingeschätzt gegenüber »blanken« Melodien. Die Tempowahrnehmung wäre demnach wesentlich eine Frage des Melodierhythmus und hängt nur bedingt vom Metrum ab. Hinzu kommen physiologische Bedingungen, wenn beispielsweise Instrumentalspieler bei komplexeren Rhythmen den Grundsatz verändern. Insgesamt stellt sich dieses Phänomen als ein Problem des Ineinandergreifens verschiedener Wahrnehmungsebenen dar, wobei Kuhn zurecht schlußfolgert, daß Tempotests auch körperliche Reaktionen einbeziehen müssen.

Tempowahrnehmung ist aber auch bestimmt durch musikalische Kompetenzen, hier von Cornelia Yarbrough (Louisiana) am Vergleich von Musikern und Nicht-Musikern beobachtet. Musiker scheinen jedoch nur zum Teil in ihrem Differenzierungsvermögen den Nicht-Musikern überlegen zu sein. Das Problem, inwieweit sich Tempoerwartung bzw. Bekanntheitsgrad auf das Tempourteil auswirken, wird in dieser Studie allerdings nicht beantwortet. – Wie illusionär die Vorstellung vom »richtigen Tempo« ist, zeigt Joel Wapnick (Montreal) durch einen Vergleich von professionellen Interpretationen der gleichen Stücke: die Tempi unterschieden sich im Extrem um mehr als das dreifache.

Der Optimismus in bezug auf die Machbarkeit der Zukunft, kurz gesagt: der Pioniergeist in den Staaten, gebietet es, kommende Entwicklungen

frühzeitig zu erkennen. Daraus resultiert eine immerwährende Offenheit für neue Ideen: »New Horizons« – musikalische Kreativitätserziehung, neue musikalische Lernverfahren oder Einsatzmöglichkeiten von Musik zur Unterstützung von nichtmusikalischen Lernprozessen. – Was bedeutet kreatives Denken in der Musik? Kann man es wissenschaftlich erfassen, messen? Wie kommt musikalische Intuition zustande? Wie kann musikalischer Erfindungsreichtum bei Kindern erkannt und gefördert werden? Inwiefern sind hierfür neue Technologien nützlich? – Zu diesen Fragen erhält der Leser eine Fülle von Anregungen.

Auf einen wie mir scheint zukünftig wichtigen Forschungsaspekt sei noch hingewiesen, das Erlernen einer Zweitsprache mit musikalischer Unterstützung. Während die Muttersprache in Handlungszusammenhängen und das heißt stimmlich und emotional geprägt erlernt wird, dominieren beim Zweitspracherwerb oft rationale Prozesse. Die Folge sind u.a. Probleme mit der richtigen Stimmodulation beim Sprechen, die zur unmißverständlichen Kommunikation erforderlich ist. Naheliegend ist die Anwendung des Singens als Modulationshilfe. Myra J. Staum (Oregon) konnte die unterstützende Hilfe speziell komponierter Melodien im Zusammenhang mit Übungssätzen nachweisen. Schwierigkeiten bereitete allerdings die Übertragung der richtigen Modulation auf strukturgleiche Sätze.

Das Buch von Madson & Prickett vermittelt einen höchst informativen Einblick in die musikpädagogische Forschungsszene der USA. Als Schwäche der Datenanalyse könnte die fast durchgängig angewandte Korrelationsstatistik bezeichnet werden, mit jeweils nur wenigen Erklärungsvariablen. Zusammenhänge, die der Forscher nicht im voraus ahnt, können auf diese Weise nicht erkannt werden. Der Forschungsprozeß wäre sicherlich durch die Verwendung multivariater Analysemodelle zu optimieren.

Der Nutzen musikpädagogischer Forschung wird aber in diesem Band vorbildlich demonstriert. Musikpädagogen sind gut beraten, die Ergebnisse amerikanischer Musikforschung zu verfolgen und in der eigenen Forschung und Lehre zu berücksichtigen. Dies gilt umso mehr, wenn man sich die Größenordnungen und die zunehmende internationale Musik- und Medienverflechtung vergegenwärtigt, mit originär amerikanischen Trends

und wahrscheinlich nicht unerheblichem Einfluß auf die musikalische Sozialisation kommender Generationen.

Walter Scheuer

**Psychologische Grundlagen des Musiklernens**, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Band 4 des Handbuchs der Musikpädagogik, hrsg. von Hans Christian Schmidt. Kassel: Bärenreiter 1987, 496 S.

Unter den projektierten fünf Bänden des Handbuchs für Musikpädagogik ist einer mit der Geschichte der Musikpädagogik, einer mit dem Musikunterricht in der Schule, ein weiterer mit Instrumental- und Vokalpädagogik, einer mit Jugendkulturen und ihrer Musik befaßt. Der vorliegende vierte Band enthält die psychologischen Grundlagen des Musiklernens, die ja auf allen Anwendungsfeldern der Musikpädagogik wirksam sind. Er artikuliert den Anspruch einer wissenschaftlich fundierten Musikpädagogik. Obgleich im Vorwort davon die Rede ist, er sei am wenigsten direkt für die Praxis verwertbar: Das hier angesammelte Wissen kann auf vielfältige Weise zur Qualifizierung pädagogischen Handelns dienen, es kann Verhaltensweisen der Pädagogen differenzieren, absichern und kreativ anreichern helfen. Eingespielte Handlungsweisen werden, wenn sie richtig liegen, bestätigt. Festgefahrenes, zu wenig reflektiertes, von Vorurteilsstrukturen behindertes Pädagogenhandeln wird als solches kritisiert; Wege zur Handlungskorrektur werden aufgezeigt.

Im Vergleich zu Band 10 des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft über Systematische Musikwissenschaft von 1982 ist die Darstellung wesentlich stärker auf Anwendungen in der pädagogischen Praxis bezogen. Freilich ist sie immer noch und notwendigerweise davon abgehoben, weil sie so etwas wie Grundlagenforschung bietet. Dennoch ist sie, soweit überhaupt möglich, fokussiert, und zwar auf musikalisches Lernen, dessen Aspekte wie aus einem Guß entfaltet werden. Dies konnte unter anderem durch die Auswahl des Autorenteam erreicht werden: hier hat sich eine »Schule« unter Federführung und Koordination der Herausgeberin zusammengetan.

Die Beschränkungen der einseitig auf Werke der Kunstmusiktradition gewandten Musikpsychologien früherer Jahrzehnte sind überwunden. Statt dessen ist der Blick auf die volle Breite an Musikstilen gerichtet, mit denen wir heute konfrontiert sind. Musik von Bach, Bruckner und Schubert, Ennio Morricone und Simon & Garfunkel, Penderecki und Steve Reich stellen mit gleicher Berechtigung die Untersuchungsobjekte. Zudem wird berücksichtigt, daß musikalisches Lernen auf vielen Ebenen stattfindet: beim eigenen Singen, beim Üben am Instrument, in pädagogischen Situationen des Unterrichtens, natürlich auch bei der Musikrezeption über Cassettenspieler oder Fernsehen. Die Musik in Alltagssituationen bestimmt wesentliche Voraussetzungen pädagogischen Handelns.

Die Konzentration auf Aspekte des musikalischen Lernens unterscheidet dieses Handbuch auch von den beiden Handbüchern der Musikpsychologie, die zwei Jahre zuvor auf den Markt gekommen sind.

Die Gesichtspunkte, die im einzelnen aufgearbeitet werden, lauten: Wahrnehmung und Gedächtnis (Christa Nauck-Börner), musikalische Fähigkeiten und ihre Entwicklung (Heiner Gembris), soziale Determinanten des Musikgeschmacks Jugendlicher (Josef Kloppenburg), Urteile und Vorurteile: Die Alltagsmusiktheorien (Klaus-Ernst Behne), die Motivation zu Leistung und Erfolg (Helga de la Motte-Haber), die soziale Situation in der Klasse (Günther Rötter), Lerntheorien und ihr Einfluß auf die Musikpädagogik (Ursula Ditzig-Engelhardt) und Informelle Tests: Die Bewertung der Schülerleistung (Roland Meißner). Glossar der wichtigsten Fachtermini und Register runden den opulent aufgemachten und durch zahlreiche (kommentierte) Abbildungen angenehm aufgelockerten Band ab.

Die wissenschaftstheoretische Grundlage der Beiträge ist durch das konsequente Bemühen aller Autoren gekennzeichnet, was an empirischen Untersuchungen vorliegt, aufzuarbeiten und in eine kritische (zum Teil auch, was frühere Publikationen betrifft, selbstkritische) Abhandlung einzubeziehen. Da der Schwerpunkt empirischer Forschung, wenn man von den in Deutschland beheimateten Anfängen der Musikpsychologie um die Jahrhundertwende absieht, in den angelsächsischen Ländern liegt, war es unvermeidlich, den dortigen Diskussionsstand zum Ausgangspunkt zu machen und die jüngeren Arbeiten an bundesdeutschen Universitäten entsprechend einzubinden. Dennoch wird jeder vordergründige Positivismus

vermieden. Empirische Sachverhalte werden wenigstens teilweise in eine didaktische Perspektive gebracht, beispielsweise, wenn von einem »Lernziel: Umstrukturierung von Erfahrungskondensaten« die Rede ist, durch das Stereotypen und Vorurteile überwindbar würden (S. 262). Insgesamt liegt eine Fülle an Informationen und anregenden, auf didaktisches Handeln gerichteten Reflexionen vor. Dort wo spezifisch musikpsychologische Untersuchungen nicht vorliegen, wurde der Versuch unternommen, die in der allgemeinen pädagogischen und diagnostischen Psychologie getätigte Grundlagenforschung auf musikalische Gegenstände und auf musikbezogene Verhaltensweisen zu transferieren und so die in anderen Disziplinen erzielten Erkenntnisse für die Musikpädagogik nutzbar zu machen. Zum Teil werden sogar die Voraussetzungen für neue, bisher brachliegende musikpädagogische Arbeitsfelder angegangen, wie für eine Musikpädagogik des Erwachsenenalters und der Zeit nach dem Erwerbsleben.

Bewertet man die Einzelbeiträge nach der Nutzbarkeit allgemein pädagogischer und spezifisch musikpsychologischer Erkenntnisse für die Qualifizierung pädagogischen Handelns auf den verschiedenen Handlungsfeldern, so gewinnen die Beiträge in der Reihenfolge ihrer Anordnung an Gewicht. Am höchsten scheint mir der praktische Nutzen in den Kapiteln über musikalische Fähigkeiten und ihre Entwicklung, über die Alltagsmusiktheorien jugendlicher Hörer, über Motivationsfragen, über die Sozialbeziehungen in der Klasse und über informelle Tests zur Bewertung der Schülerleistungen. Aber das Grundlagenwissen über Eigenart und Bedingungen der Wahrnehmung und des Lernens hat inzwischen einen solchen Grad an Spezialisierung und Genauigkeit erreicht, daß unser Alltagswissen hierzu längst nicht mehr ausreicht.

Im einleitenden Kapitel über Wahrnehmung und Gedächtnis ist der Anteil an angelsächsischen Forschungsarbeiten besonders hoch. Konsequenter wird der Ansatz der kognitiven Psychologie expliziert. Er hilft die neueren Theorien des Gedächtnisses und der Aufmerksamkeit zu erklären. Auch was wir über die Wahrnehmung von Tonhöhen und Intervallen, von Lautstärke und Klangfarbe wissen, beruht auf Untersuchungen, die dem Grundansatz der kognitiven Psychologie folgen. Shephards fünfdimensionales Modell der Repräsentation von Tonhöhen faßt alle bisherigen Modelle der Tonalität und der Tonhöhenwahrnehmung zu einer Synthese

zusammen. Nicht immer führen neue Begriffe zu neuen Erkenntnissen. Etwas überzogen scheint mir, daß das Gesamt an Wissen und Erfahrungen in der Summe aus Bartletts Theorie abgeleiteten »Schemata« enthalten sein soll (S. 22). Auch bleibt die spezifisch musikalische Bedeutung der Chunks, also der Zusammenfassung von Einzeltönen bzw. Intervallen zu Gruppen, unklar (S. 19, S. 62). Ist Chunking dasselbe wie die spontane Herausbildung von Gestalten, die sich musikalisch leicht in Thema und Motiv übersetzen läßt, oder ist mit dem neuen Begriff wirklich ein Gewinn zu verbuchen? Eine Fülle neuerer Forschungen liegt sowohl zur Wahrnehmung von Melodien (zur Rolle von Kontur, Helligkeit und Tonigkeit für die Melodieerkennung usw.) als auch zur musikalischen Zeitwahrnehmung vor. Hier hinein spielen sowohl Fragen der Gestaltwahrnehmung als auch des Timings, also der musikalischen Interpretation.

Musikalische Fähigkeiten entwickeln sich im Verlauf des Lebens unterschiedlich schnell und weit, je nachdem, wie das innere System der Dispositionen mit dem äußeren System der lernfördernden oder -hemmenden Faktoren zusammenwirkt. Entwicklungspsychologie hat sich bislang fast ausschließlich mit Kindheit und Jugendalter befaßt. Neu in den Blick rückt eine Entwicklungspsychologie der gesamten Lebensspanne, für die musikspezifische Ergebnisse eher spärlich sind, weshalb es notwendig war, die Betrachtungsweisen und Untersuchungsergebnisse anderer Bereiche auf musikbezogenes Verhalten zu übertragen. Zur musikalischen Entwicklung gehört der Komplex der musikalischen Begabung, der auf wissenschaftlichem Terrain zu den problematischen Konstrukten gehört, während er in den Alltagstheorien weiterhin beliebt und zur völlig unhaltbaren Erklärung pädagogischen Erfolgs bzw. Mißerfolgs herhalten muß. An der Zweideutigkeit haben leider auch »objektive« Tests nichts ändern können. Dennoch helfen sie als Forschungsinstrumente mit, die Determinanten musikalischer Entwicklung zu erfassen. Umwelt und soziale Schicht vermögen mehr, als populäre Alltagstheorien den angeborenen Dispositionen beimessen. Der bisher vernachlässigte Bereich der musikalischen Entwicklung bei Erwachsenen und im höheren Alter bedarf dringend der Aufarbeitung, um die Weichen für zukünftige pädagogische Arbeit richtig zu stellen.

Soziale Determinanten bestimmen die Lernprozesse im täglichen Leben, aber auch innerhalb der Schulklasse. Die Erkenntnisse hierzu sind in meh-

ren perspektivenreichen und auf pädagogische Anwendungen bedachten Darstellungen zusammengetragen.

Die musikalischen Präferenzen Jugendlicher haben insofern eine Schlüsselfunktion, als sie über die gesamte Lebensspanne wirksam bleiben. Im empirischen Befund deuten sie auf eine stereotype, also vorurteilsbehaftete Verarbeitung der musikalischen Umwelt hin. Die Einflußfaktoren sind inzwischen nachgewiesen – an erster Stelle rangieren die demographischen Variablen und der Medienkonsum. Freilich wird der Einfluß eigener Musikaktivitäten nicht angemessen veranschlagt – der Grund hierfür mag in der Tatsache liegen, daß das vorliegende empirische Material diese Variable bisher unzureichend untersucht hat. Nachgewiesen ist, daß Attitüden änderbar sind, und das rechnet zu den pädagogisch interessanten Prozessen, auf die Pädagogen Einfluß nehmen können.

Hier greifen Motivationen und Lerntheorien. Daher ist es verdienstvoll, wenn das Handbuch diesen Themen zwei ausführliche Darstellungen einräumt. Motivation liegt im Spannungsfeld von Erfolg und Mißerfolg. Lust an der Leistung spielt ebenso eine wesentliche Rolle wie die Angst vor Versagen. Mit der Angst kann man sensitiv, aber auch repressiv umgehen. Es gibt Strategien der Konfliktbewältigung. Am wichtigsten ist die Ausbildung eines stabilen Selbstwertgefühls, das Resignation und Bildungsunwilligkeit bewältigen kann. Interesse an der Sache, Neugierverhalten und Kreativität fördern positive Entwicklungen eines Individuums. – Während die Darstellung der Lerntheorien lediglich Bekanntes zusammenträgt und auch der Abschnitt über programmiertes Musiklernen eher wie eine akademische Pflichtübung anmutet, können die für die Musikpädagogik relevanten Lerngesetze einen guten Anwendungsbezug verbuchen. Das betrifft insbesondere die Ausführungen über Lernen durch Bekräftigung, die Verläufe von Lernvorgängen, die Differenzierung zwischen verteilter und massierter Übung, das Vergessen sowie über positiven und negativen Transfer. Gut auf den Punkt gebracht sind die emotionalen, sozialen und technischen Bedingungen des Musiklernens. Ein historischer Seitenblick auf die Rezeption des Lernbegriffs in der Musikdidaktik der letzten beiden Jahrzehnte kann ebenfalls als hilfreich betrachtet werden, zumal sie in die heutigen Konzeptionen des Musikunterrichts und in die heute gültige Struktur der Lehrpläne eingegangen ist.

Der abschließende Beitrag über informelle Tests unternimmt den Versuch, in die fast durchgängig als unbefriedigend bis bedrückend erfahrene Problematik der Zensurengebung das Licht objektiverer Verfahren zu bringen. Ob die hier vorgeschlagene und in den technischen Details erklärte kriteriumsorientierte Auswertung von Tests im Unterrichtsalltag praktikabel ist, sollte ausprobiert werden. Sie ist der Mühen wert.

Günter Kleinen

**Wilfried Neumaier: »Was ist ein Tonsystem?«** Frankfurt am Main – Bern – New York: Lang 1985.

Wilfried Neumaiers Dissertation will in einer »historisch-systematischen Theorie« die abendländischen Tonsysteme seit ihren Anfängen bei Aristoxenos, Eukleides und Ptolemaios mit den Mitteln der »modernen Algebra« darstellen. Neumaiers Unternehmen ist anspruchsvoll: Es soll eine »exakte musikalische Theorie (der Tonsysteme) ohne physikalische oder mathematische Vorherrschaft« aufgebaut werden, in welcher die historischen Tonsystemtheorien dialektisch, nämlich als Momente einer umfassenden Synthese, i.e. dem vorliegenden Werk, aufgehoben sind.

Die durchgehend sorgfältige Darstellung hat offenbar das Ziel, Nichtmathematiker anzusprechen und präsentiert sich zweigespalten: die mathematisch-formale Exaktheit bleibt unter dem Strich des Lauftextes, in ausführliche Fußnoten gebannt, um die »Gefahr einer mathematischen Überfremdung« (sic!) abzuwenden.

Wer einen lesbaren und präzisen Text zur Frühgeschichte und Darstellung der abendländischen Tonsysteme sucht, wird mit diesem Werk über eine ausgezeichnete Referenz verfügen. Wer aber die Einlösung der genannten Ansprüche erwartet, erfährt einen zwiespältigen Eindruck, da, wie im folgenden dargelegt, sowohl die axiomatische Fundierung als auch die Adäquatheit des mathematischen Apparats historisch und sachlich nicht greifen können.

Methodologisch gesehen ist Neumaiers Ansatz der mathematischen Axiomatik nach Euklid verpflichtet. Es wird eine Reihe von Axiomen zu einem kleineren Repertoire von Grundbegriffen gefügt. Um ein unmittel-

bar einsichtiges Fundament zu legen, das die Gefahr einer mathematisch-physikalischen Überfremdung abwendet, geht der Autor von der musikalischen Hörerfahrung aus und setzt an mit den Grundbegriffen: Ton, Tonparameter wie Tonhöhe usw., und Intervall (vom ersten Ton zum zweiten).

Dabei ist ein Ton als »vollparametrisiertes Tonereignis«, wie wir es eben realiter hören, aufgefaßt und hat neben Tonhöhe auch Einsatzzeit, Dauer, Lautstärke und Klangfarbe als Bestimmungsstücke. Dieser Ansatz ist musikpsychologisch unhaltbar und in Wirklichkeit der vom Autor zu vermeidende physikalische. Denn Tonhöhe existiert in der Hörerfahrung nur als keineswegs harmlose Relation zwischen Tönen (und nicht als Merkmal). Insbesondere ist sie keine Äquivalenzrelation, denn Tonhöhenunterschiede zwischen den Tönen A und B, resp. B und C implizieren keineswegs, daß A und C notwendig als gleich hoch gehört werden, das Stichwort »Metamerie« aus der Informationstheorie Meyer-Epplers möge genügen. Und falls die Einsatzzeiten zweier Töne um eine Stunde differieren, ist die Frage nach einer Tonhöhenrelation durch Hörerfahrung und ohne physikalische Hilfsgeräte nicht entscheidbar.

Im »Tonhöhenaxiom« wird nun gefordert, daß eine binäre Relation »höher als« zwischen den Tönen existiert, derart, daß von zwei Tönen verschiedener Tonhöhen stets genau einer höher ist als der andere. Aus den eben genannten Gründen ist auch dieses Axiom musikpsychologisch unhaltbar (und physikalisch trivial). Töne können in der Hörerfahrung höchstens dann bezüglich ihrer Höhenrelation verglichen werden, wenn die anderen Parameter nicht zu sehr differieren.

Der Intervallbegriff geht dann dahin, jedem geordneten Paar (A, B) von Tönen das mit  $A-B$  bezeichnete Intervall zuzuordnen. Der Zweck dieser axiomatischen Konstruktion ist offenbar, mathematisch vom Boden abzuheben durch die Möglichkeit, Intervalle  $A-B$  und  $B-C$  durch die Regel  $(A-B)+(B-C) = A-C$  addieren und damit Arithmetik treiben zu können. Die Prim ist hier das Intervall  $A-B$ , sobald A und B die gleiche Tonhöhe haben. Sie spielt die Rolle einer Null für die Addition. Auch dem widerspricht die Hörerfahrung, denn die Summe  $A-C$  zweier Primen  $A-B$  und  $B-C$  braucht nach obiger Bemerkung keine Prim zu sein. Abgesehen davon scheint der Intervallbegriff nicht unabhängig von den Parametern der Zeit zu sein. Erklingt etwa A vor B, dann ist das Intervall wohl

$B-A$ ; oder aber  $A-B$ ? Und wenn  $A$  und  $B$  gleichzeitig erklingen, und wir keinen kontrapunktischen Kontext vorlegen, der einen *cantus firmus* zu einem Diskant hin als Intervallvektor definiert, dann läßt sich weder für  $A-B$  noch für  $B-A$  entscheiden.

In dieser Hinsicht weniger schief, wenn auch hörpsychologisch nicht evident, erscheint ein im Anhang präsentiertes alternatives und eleganteres Axiomensystem nach Joachim Mohr. Dieses verzichtet auf den Intervallbegriff als Grundbegriff und fordert stattdessen eine Gruppe von Permutationen der Tonmenge, die darauf modulo Tonhöhenäquivalenz einfach transitiv und ordnungserhaltend operiert. Eine solche Permutation spielt die Rolle einer Transposition von Tönen um ein festes Intervall. Es wird gezeigt, daß jede Bahnenabbildung dieser Gruppe auf die Menge der Tonhöhen (= Menge der Tonhöhenäquivalenzklassen) ein Isomorphismus linear geordneter Mengen ist, so daß (die archimedisch geordnete) Gruppe von Transpositionen nach einem bekannten Satz von Hölder in die additive Gruppe der reellen Zahlen eingebettet werden kann.

Das als hörpsychologisch ausgegebene Axiomensystem von Neumaier ist auf einer Abstraktionsstufe realisiert, die einen Idealtypus von Hörer voraussetzt, der nur als beliebig präzise, physikalische Mess- und Aufzeichnungsapparatur bezeichnet werden kann. Die mathematischen Strukturen, auf denen das vorgelegte System baut, sind auf der symbolischen Ebene der Musik durchaus diskutabel, als Reflexion musikpsychologischer und hörpsychologischer Wirklichkeit aber eine *petitio principii*.

Die vorliegende mathematische Analyse wird als einzig mögliches formales Korrelat zur »Wirklichkeit des Hörens« empfohlen, welchem somit ein ontologischer Anspruch anhaftet: so und nicht anders muß über Töne exakt gesprochen werden. Diese Haltung reflektiert präzise die dogmatische Perspektive *sub specie aeternitatis* des Mittelalters, wo das Musikwerk als *accidens* im unverrückbaren göttlichen Tonsystem erschien. Die Renaissance hat nicht nur die Relativität visueller und weltanschaulicher Perspektiven entdeckt, sondern analog den Werkbegriff als Relativierung musikalischer Perspektive in den Mittelpunkt gerückt. Neumaiers Arbeit ist so gesehen ein Versuch zur Rehabilitation einer historischen Position, worin sich alles Musikdenken in einem festen formalen System abzuspielen hätte.

Das wird am deutlichsten sichtbar im verwendeten mathematischen Apparat, der weniger in der modernen Algebra als in der elementaren Mengenlehre der Jahrhundertwende angesiedelt ist. So wird die Arbeit über Gruppen in der Klassifikationstheorie musikalischer Strukturen von Halsey und Hewitt (1978) abgelehnt, weil die dort betrachteten abelschen Gruppen für Neumaier zu speziell oder zu umständlich und jedenfalls musikalisch bedeutungslos sind. Keiner der drei Kritikpunkte greift indes: Erstens führen Klassifikationsfragen musikalischer Strukturen auf relativ allgemeine (endlich erzeugte) abelsche Gruppen, sobald Periodizitäten in den Parametern zur Diskussion stehen. Dies betrifft insbesondere Akkorde, Skalen, Rhythmen, Motive usw. Zweitens kann eine Theorie, die zutrifft, nur für den zu umständlich sein, der ihr nicht gewachsen ist. Und drittens steht die Gesamtheit musikalisch bedeutungsfähiger mathematischer Strukturen nicht fest. Beispielsweise wurden vom Rezensenten schon seit 1980 Modelle zur Tonartenmodulation, zum klassischen Kontrapunkt und zur Streichquartett-Theorie betrachtet, denen das mathematische Gerüst des Neumaierschen Systems nicht genügt.

Aber auch hinsichtlich des historisch belegten musikwissenschaftlichen Denkens ist es nicht angebracht, Tonsysteme nur durch eine Tonhöhengerade, auf der man gerade noch transponieren darf, zu beschreiben. Zum einen sind andere Symmetrien wie Spiegelungen (Umkehr) oder Drehungen (Krebsumkehr in der Ebene von Tonhöhe und Einsatzzeit) historisch bedeutsam; die Einschränkung auf die Transpositionsgruppe ist selbst schon eine historisch überholte Fixierung. Und zum anderen wird die Darstellung der Intervalle in einer Zahlengeraden als eindimensionalem reellen Vektorraum nicht jenem Denken gerecht, das mit Euler die Oktav-Terz-Quint-Stimmung als ein dreidimensionales Gitter über der Oktav, der großen Terz und der Quint als linear unabhängige Vektoren auffaßt. Diese Gitarrendarstellung ist nur gerechtfertigt, wenn man zu Modulen über den ganzen Zahlen übergeht, worüber  $\log(2)$ ,  $\log(3)$  und  $\log(5)$  linear unabhängig sind. Und dann ist die lineare Anordnung von Tonhöhen auch nicht die adäquate mathematische Sprache.

Zusammenfassend kann diese Arbeit als mathematisch sorgfältig und historiographisch wertvoll beurteilt werden, während weder die hörpsychologische Begründung der Axiomatik noch der Anspruch auf umfas-

sende oder zeitgenössische mathematische Sprache zur Beschreibung von Tönen und ihrer Systeme eingelöst werden. Der Versuch, die symbolischen, psychologischen und physikalischen Ebenen musikalischer Realität zu versöhnen, kann nicht darin bestehen, die physikalische mit Hilfe der symbolischen in die psychologische Ebene hineinzuschmuggeln.

Guerino Mazzola

**J. Craig Peery, Irene Weiss Peery und Thomas W. Draper (Ed.): Music and Child Development.** Berlin – Heidelberg – New York: Springer 1987. 267 S.

Dieses umfangreiche Werk, das von Peery/Weiss Peery und Draper herausgegeben wurde, ist ein Reader zum Thema »Musikalische Entwicklung des Kindes«. Schon die Aufteilung der Kapitel verdeutlicht die verschiedenen Schwerpunkte, die sich hinter dem recht allgemein gehaltenen Titel des Buches verbergen: I) Introduction, II) Development of Musical Abilities und III) Music and Education. Insgesamt beinhaltet das Buch 14 Aufsätze verschiedener Autoren zu den großen Themenbereichen, darunter eine lange Einleitung (Teil I) von Peery/Weiss Peery.

Auffallend bei allen Aufsätzen sind die umfassenden Literaturberichte und Bibliographien, die aber leider fast ausschließlich englischsprachige Literatur berücksichtigen. Der größte Teil der zitierten Literatur stammt aus der Zeit zwischen 1970 und 1987. Außerdem gibt es innerhalb des Buches sehr viele Hinweise auf im Druck befindliche Monographien oder geplante Veröffentlichungen der einzelnen Autoren.

Allen Artikeln gemeinsam ist auch die Forderung nach weiterführender Forschung, wobei in den Punkten »Conclusions and Implications« jeweils konkrete Hinweise auf mögliche Forschungsansätze gegeben werden. Die Veröffentlichung wendet sich an alle, die in irgendeiner Weise mit Kindern oder Musik zu tun haben: engagierte Eltern, Lehrer, Musiker und Wissenschaftler.

In der Einleitung von Peery & Weiss Peery (»The Role of Music in Child Development«) machen die Autoren einen »tour d'horizon« und stellen die

möglichen Themenbereiche einer kindorientierten Musikforschung vor. Zwei zentrale Aspekte der Betrachtung ergeben sich aus der Definition von Musik: a) »Music as an inherent Sociocultural Good« und b) »Music as a Means of Promoting and Fostering Personal and Social Competence«. Eine sorgfältige Analyse der Rolle der Musik in der kindlichen Entwicklung, die in der übersichtlichen Form eines Literaturberichts gehalten ist, schließt sich an. Dieses erste Kapitel gibt quasi eine Einführung in die weiteren und dokumentiert den Anspruch des Buches, unterschiedliche Forschungsgebiete (Kognition, Sprache, Lesen, Sozialisation und Kreativität) mit vielfältigem Methodenrepertoire zu berücksichtigen.

Drei Fallstudien von Kindern (Alter 0–2 Jahre) unterschiedlicher musikalischer Familienhintergründe, durchgeführt von L. Kelley/B. Sutton-Smith (S. 35–53), lassen die Wichtigkeit der häuslichen Stimulation als Einflußfaktor für die Entwicklung des Kindes erkennen. Diese Studie bildet den Auftakt des Teils II.

Der Aufsatz von R. Uptis (S. 54–79) ist einer von mehreren, die stark von der generativen Theorie von Lerdahl/Jackendoff beeinflusst sind. In diesem Fall geht es um die Konzeption eines Modells der Entwicklung rhythmischer Fähigkeiten beim Kind: Lesen und Notieren von rhythmischen Figuren. Leider ist die Darstellung der Ergebnisse einer Clusteranalyse (S. 71/72) nicht sehr ergiebig.

C. Hildebrandt (S. 80–95) gehört zu den Autoren, die sich mit strukturalistischer Entwicklungsforschung nach Piaget befassen. Größtenteils ist es das Problem der Erhaltung (conservation), das die Wissenschaftler beschäftigt. Aufgrund des theoretischen Hintergrundes sind deshalb »Conservation« und »Representation« die Schlagwörter des Berichts, der als Ergebnis eine Einteilung des musikalischen Denkens in »grammatikalisch« und »logisch« vornimmt.

»Toward a Theory of Music Syntax: Some Observations of Music Babble in Young Children« heißt der Artikel von J.M. Holahan (S. 96–106). Es geht dabei um die Suche nach analogen Verarbeitungsprozessen in Musik und Sprache. Holahan differenziert drei Stadien musikalischer Äußerung bei kleinen Kindern und kommt zu dem Ergebnis, daß »because children can create music, it seems reasonable to suggest that music syntax, like language syntax, is a generative capacity« (S. 105).

Noch einmal dreht es sich bei L. Davidson/B. Colley (S. 107–136) um die rhythmische Entwicklung. Diesmal ist die Altersgruppe zwischen 5 und 7 Jahren Gegenstand der Untersuchung. Dieser ausführliche Artikel stellt neben einem Literaturbericht eine eigene Studie zu »Performance, Notation, and Reading of Rhythmic Patterns« vor. Der Einfluß von Text und Länge der einzelnen Items wird u.a. überzeugend dargelegt. Die Ausführungen sind klar gegliedert und beinhalten einige aufschlußreiche Tabellen und Graphiken. M.E. ist dieser Abschnitt, neben dem nächsten, als der gelungenste im zweiten Teil (II) zu betrachten.

Hier schildert Albert LeBlanc (S. 137–157) die Entwicklung der Präferenzen beim Kind. Das Kind spielt jedoch nicht die zentrale Rolle. Der Artikel befaßt sich mehr allgemein mit »musical taste« und besonders mit der vom Autor 1982 entworfenen *Interactive Theory of Music Preference*. Anhand einer Graphik werden die einzelnen Teile der Theorie erläutert. Am Schluß folgt eine sehr interessante Liste von 22 Vorschlägen zur aktiven Intervention bei der kindlichen Entwicklung von Präferenzen. Bedauerlicherweise hat keine Rezeption deutschsprachiger Literatur (Behne, Kötter, Niketta, Motte-Haber) zu diesem Thema stattgefunden.

Ein Konzept von Kreativität und einen eigenen Test (*Measures of Creative Thinking in Music*) zur Feststellung derselben stellt P.R. Webster vor (S. 158–174). Er übt berechtigte Kritik daran, daß divergentes Denken in herkömmlichen Musikalitätstests kaum Beachtung findet. Auf fast vier Seiten (S. 168–172) entwirft der Autor das Bild einer möglichen zukünftigen Forschung, die sich der verschiedensten Methoden bedienen könnte: Einsatz von Computern, »Ethnography« (am ehesten zu verstehen als beschreibende und vergleichende Beobachtung) und der von ihm selbst entwickelte »MCTM«, der noch nicht vollständig auf Validität und Reliabilität hin erforscht worden ist (S. 170/171). Ob Webster aber mit der Behauptung recht hat, daß zwischen kognitiver Intelligenz, Geschlecht, »academic achievement« auf der einen Seite und »divergent production skills« auf der anderen keine Zusammenhänge bestehen, sei dahingestellt.

Der Teil III beginnt mit einem Artikel von C.R. Graham (S. 177–183) über »Music and the Learning of Language in Early Childhood«. Demnach verarbeiten Erwachsene die Sprache »relational«, während Kinder dies »holistisch« tun. Gemäß dem Motto des dritten Teils endet der Artikel mit

dem Aufruf, im Unterricht Text und Musik in eine bedeutungsvolle Interaktion treten zu lassen.

Danach stellt A. Brown verschiedene musikpädagogische Ansätze vor (S. 184–193); Orff, Kodaly und Dalcroze werden angeführt. Interessant ist der Ansatz der »Comprehensive Musicianship«, ein Ansatz aus den 60er Jahren, der heute noch in den USA Gültigkeit besitzt. Einzelbereiche dieses egalitär ganzheitlichen Ansatzes sind: Komponieren, Hören, Intellektualisieren, Spielen/Aufführen. Leider ist der Ansatz nicht sehr differenziert beschrieben, so daß einige Fragen offen bleiben müssen. Erst am Schluß merkt man, daß es der Autorin nur auf die Promotion einer eklektischen Musikpädagogik ankam. Informativ ist der Artikel für jeden deutschen Musiklehrer, der die aktuelle musikpädagogische Diskussion in den USA nicht kennt.

Mit »Musikpädagogische Literatur in Amerika zwischen 1887 und 1982« wäre die nächste Studie (S. 194–205) von T. Draper/C. Gayle zu titulieren. Die Autoren haben 114 Bücher für Musikpädagogen auf die Gründe hin untersucht, warum man Kinder Musik lehrt. Wen wundert es, wenn man mit 70% das Argument der Selbstverwirklichung des Kindes und Förderung seines kreativen Vergnügens an der Spitze liegt? Der Leser fragt sich jedoch, ob so viel Statistik, wie sie die Autoren benutzen, angemessen ist. Hier wird mit »exakten« Methoden eine Wissenschaftlichkeit gezeigt, die ohnehin außer Frage steht, und dem Sujet in dieser Form nicht unbedingt gut tut. Sehr interessant ist die versteckte Bibliographie (S. 201–205), in der die Bücher kompiliert sind, die Eingang in die Studie gefunden haben.

Wie man Kinder in ihrer natürlichen Umgebung beobachten kann und Kriterien für musikalische Verhaltensweisen aufstellt, beschreibt L. Bryant Miller (S. 206–224) in ihrem Aufsatz: »Children's Musical Behaviors in the Natural Environment«. Die mit Hilfe eines Videorekorders aufgezeichneten Verhaltensweisen der 3–5jährigen Kinder einer sehr heterogenen und kleinen Stichprobe (N=95) bilden die Auswertungsgrundlage der deskriptiven Studie. Die Schwierigkeit, allgemeingültige Befunde aufgrund des so gewonnenen Datenmaterials zu postulieren, liegt auf der Hand. So sind dann auch u.a. einige bekannte Tatsachen, wie z.B. Alterseffekte, das Resultat der Studie. Die von der Autorin angesprochene Möglichkeit, eine

Längsschnittstudie bei gleicher Beobachtungsmethode über einen längeren Zeitraum durchzuführen, erscheint vernünftig.

Der vorletzte Absatz stammt von Weiss Peery/Nyboer/Peery (S. 225–236) und berichtet über Wettbewerbe, bei denen schon recht junge Kinder teilnehmen. Die Autoren wägen in verantwortlicher Weise die Vor- und Nachteile solcher Veranstaltungen für die kleinen Teilnehmer und ihre Eltern ab. Von »national recognition and pride« hätte in diesem Zusammenhang wohl kein deutscher Autor gesprochen. Das Thema »Wettbewerb« scheint offensichtlich auf beiden Seiten des großen Teiches, unabhängig voneinander, an Interesse zu gewinnen.

Das Schlußlicht in dem vorliegenden Reader bildet der Artikel von J.M. Larsen (S. 237–248), der sich mit dem Einfluß von häuslichen und familiären musikalischen Möglichkeiten bei Kindern aus ökonomisch gutgestellten Familien mit zwei Elternteilen befaßt. Diese Studie ist mehr soziologisch orientiert und gleicht vielen ihrer Art, die auch in unserem Land in ähnlicher Weise durchgeführt wurden (Scheuer 1988).

Die Vielfalt der vorgestellten Beiträge mit ihren sehr unterschiedlichen Vorgehensweisen garantiert eine zum Teil schwierige, aber sehr aufschlußreiche Lektüre. Da die Einführung von J.C. Peery/Weiss Peery den Kontakt für die nachfolgenden Artikel schafft, wird der Leser wohl nicht umhin kommen, diese zu lesen. Am Schluß des Buches befindet sich ein ausführlicher Autoren- und ein Stichwortindex, die es ermöglichen, das Buch auch zum Nachschlagen zu benutzen.

Zusammenfassend kann »Music and Child Development« als Kompendium der aktuellen Forschungssituation und des Methodenrepertoires zum Thema »Kind und Musik unter entwicklungspsychologischen Gesichtspunkten« aus dem Blickwinkel amerikanischer Wissenschaftler angesehen werden. Das Buch ist gleichzeitig eine fast lückenlose Bestandsaufnahme der zu diesem Thema relevanten amerikanischen Literatur der letzten 18 Jahre. Der Aufforderung nach verstärkter Forschung im entwicklungspsychologischen Bereich der Musikwissenschaft Folge zu leisten, dürfte allerdings aufgrund der restriktiven Genehmigungspraxis in manchen Bundesländern schwierig werden.

Andreas Lehmann

**Roger P. Phelps: A Guide to Research in Music Education.** Metuchen, New Jersey/London: The Scarecrow Press 1986 (3).

Daß zusätzlich zur zahlreichen methodologischen Literatur in Soziologie, Psychologie und Erziehungswissenschaft ein spezieller Leitfaden für die musikpädagogische Forschung erscheint, und zwar bereits in der dritten Auflage, mag weniger im fachimmanenten Bedürfnis als vielmehr im amerikanischen universitären Bereich begründet sein, in dem verschiedene Studienabschlüsse, aufeinander aufbauend oder nebeneinander bestehend, ein unterschiedliches Ausmaß an musikalisch-künstlerischer bzw. wissenschaftlicher Schwerpunktbildung erlauben. Das Buch wendet sich laut Vorwort denn auch an Adressatengruppen aus Einführungskursen in Grundlagen musikpädagogischer Forschung und aus Doktorandenseminaren bis hin zu postdoc-Forschern.

Inhaltlich wird ein breites Spektrum berührt, wie ein Blick auf die Gliederung und auf die Kapitel-Überschriften zeigt: Teil I: Organisation des Forschungsproblems: 1. Entwicklung des Forschungsproblems; 2. Der Forschungsplan. Teil II: Verankerung eines Problems: Methodologien der Forschung (sic): 3. Philosophische Untersuchung: Die rationale Suche nach Wahrheit; 4. Ästhetische Untersuchung: Die Suche nach Bedeutung in den Künsten; 5. Historische Forschung: Eine Chronik der Vergangenheit; 6. Deskriptive Forschung: Die Erfassung der Gegenwart; 7. Experimentelle Forschung: Der Blick in die Zukunft. Teil III: Darstellung der Ergebnisse; 8. Stil und Techniken (mechanics); 9. Der Forschungsbericht. Teil IV: Postscriptum: 10. Musikpädagogische Forschung und die Zukunft. An dieser Gliederung wird deutlich, daß der Autor sowohl praktische Hinweise der einfachsten Art, angefangen beim Erstellen von Fotokopien über die fehlerfreie Gestaltung eines Manuskripts mit Hilfe von im Handel befindlichen Korrekturmöglichkeiten bis hin zur Benutzung von Zeitschriften für bibliographische Arbeiten, geben als auch dem Studierenden einen groben Überblick über verschiedene Forschungsparadigmen und -methoden verschaffen will. Vielleicht muß letzteres grundsätzlich scheitern, wenn bei der Adressatengruppe offensichtlich keine oder wenig Erfahrung im wissenschaftlichen Arbeiten vorausgesetzt wird: So umfaßt die Darstellung deskriptiver Forschungstechniken – leider differenziert

Phelps nicht sauber zwischen Methoden und Erhebungstechniken – auf gut 12 Seiten u.a. Befragungstechniken, Inhaltsanalyse, Meinungsumfrage, Curriculumforschung, Fallstudien und Längsschnittuntersuchungen; ethnographische Forschung ist auf einer halben Seite beschrieben. Daran angeschlossen sind »Techniken« wie Fragebogen, Einstellungsskalen, Interview, Beobachtung und standardisierte Tests. Die Kürze und die mangelnde Systematik dürften gerade für den von Phelps genannten Adressaten weniger informativ sein als vielmehr Verwirrung stiften. Schwer wiegt jedoch, daß grundlegende konzeptionelle Mängel, Einseitigkeit trotz versuchten vorsichtigen Abwägens sowie inhaltliche Fehler die zentralen Kapitel des zweiten Teils beeinträchtigen. So sind beispielsweise die Trennung von historischer und deskriptiver Forschung, die Zuordnung von institutionalisierten Teilbereichen des Faches bzw. Methoden (beides auf einer Ebene angesiedelt) zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht nachzuvollziehen, ebensowenig wie inkonsistente Zuordnungen von Unterkapiteln (z.B. Stichproben und Statistik nur zum Experiment). Nicht unwidersprochen müssen die Ausführungen zum Kapitel über Ästhetik bleiben, und zwar gerade trotz der Berücksichtigung von Berlynes Neuer Experimenteller Ästhetik; tatsächlich jedoch nimmt Phelps einen Standpunkt ein, dem zufolge Schönheit eine objektive Eigenschaft ist, deren Vorhandensein nicht bewiesen zu werden braucht, vielmehr muß nur gezeigt werden, warum manche Objekte schön sind (S. 139). Der ästhetische Wert von Objekten liege darin, daß sie einem anerkannten Standard, einer Norm entsprechen (S. 136). Damit wird – obwohl insgesamt verschiedene ästhetische Positionen in Erwägung gezogen und teilweise vorsichtig beurteilt werden – ein sicher nicht intendierter ästhetischer Rigorismus und Konservatismus vertreten. – Unter den inhaltlichen Fehlern stören insbesondere die logischen Fehler in einem Abschnitt, der in die Anfangsgründe der Logik einführen soll. Das Buch zielt weniger auf die Vermittlung von Informationen ab als auf die Bewußtmachung von Forschung als ein geplanter, strukturierter Prozeß. Es ist, auch in den gewählten Beispielen für aktuelle musikpädagogische Forschungsprojekte, zu sehr auf amerikanische Verhältnisse zugeschnitten, als daß es für Studierende, insbesondere Doktoranden an hiesigen Hochschulen, von großem Nutzen wäre.

Christa Nauck-Börner

**Mary Louise Serafine: Music as Cognition – The Development of Thought in Sound.** New York: Columbia University Press 1988. 247 S.

Der zentrale Gedanke dieser Schrift wird recht gut durch die Widmung angedeutet: sie ist ein Dank an jene, die die Autorin gelehrt haben, daß »the keyboard is played first with the mind and then with the ear, only last with the hand«. M.L. Serafine, die in der Vergangenheit durch eine scharfsinnige Kritik der Piaget-beeinflußten Erforschung der musikalischen Entwicklung hervorgetreten ist, legt hier eine bemerkenswerte Fülle von eigenen empirischen Ergebnissen vor und versucht, hierfür einen sehr grundsätzlichen theoretischen Rahmen zu entwerfen. Die Autorin ist eine »strong«, um nicht zu sagen, radikale Kognitivistin. Ihre Kritik an vorhandenen Forschungsansätzen muß gerade in den USA von den meisten Autoren als ein Affront verstanden werden. Beherzigenswert und erfrischend erscheint mir ihre Auseinandersetzung mit »Music as Communication«, »... as Behavior«, »... as Nature« und »... as Sound«. Aber die Kritik an der Musikaltätsforschung unterstellt, diese sei bei Seashore stehengeblieben und gerade die Ignoranz der neueren Forschung seit den 60er Jahren erweist sich am Ende als ein Manko. Musik ist kein (notiertes oder erklingendes) Objekt, sondern eine Tätigkeit des Geistes, eine »human aural-cognitive activity« (S. 69), Musik »als Vorstellung«, als Gedachtes. Bei diesen kognitiven Aktivitäten des Geistes gibt es stilspezifische und stilübergreifende, universale Prozesse, und eben diese will die Autorin untersuchen. Sie entwirft ein fast an Taxonomien erinnerndes Raster, bei dem zwischen »temporal« und »nontemporal processes« unterschieden wird, erstere können sich auf sukzessive oder simultane Relationen beziehen, bei letzteren handelt es sich um »Closure« (Schlußwirkung), Transformation, Abstraktion sowie um den Aufbau hierarchischer Strukturen. Für diese als universal vermuteten Prozesse hat die Autorin 15 Aufgabentypen entworfen, die sowohl mit Fünf- bis Elfjährigen wie auch mit Erwachsenen im Einzelversuch (!) realisierbar sind. Der Hauptteil der Arbeit schildert die Ergebnisse dieser Experimente, die im wesentlichen mit 168 Personen durchgeführt worden sind, wobei allerdings im konkreten Einzelfall jeweils nur 15 Beobachtungen pro Altersstufe vorliegen. Es kann kein Zweifel bestehen, daß diese Experimente unter entwicklungspsychologischem Aspekt sehr geschickt kon-

struiert sind, Möglichkeiten einer flexiblen, individuell angemessenen Versuchsdurchführung bieten, methodisch korrekt (wenngleich etwas einfach) ausgewertet sind und eine Reihe von aufschlußreichen Ergebnissen erbringen. So kann die Autorin am Schluß zeigen, daß die postulierten Prozesse im wesentlichen bei allen Erwachsenen und den meisten Zehnjährigen zu beobachten sind und durch frühen und intensiven Instrumentalunterricht (Suzuki) in ihrer Entwicklung nur graduell beschleunigt werden. Überraschenderweise zeigte sich, daß die »nontemporal processes«, die eher als formal und abstrakt zu beschreiben sind, sich früher entwickeln als die leichter anmutenden »temporal processes«, bei denen z.B. häufig identisches oder ähnliches Material wiederzuerkennen ist.

Die Fülle der Ergebnisse wird die Diskussion über musikalische Entwicklung noch eine Weile beschäftigen und es ist sehr bedauerlich, daß von der Autorin nicht einmal im Ansatz der Versuch gemacht wird, diese Diskussion zu beginnen. Es wird verschwiegen, daß wichtige Aufgabentypen, die Serafine im Einzelversuch verwendet hat, von E. Gordon 20 Jahre früher bei großen Stichproben im Gruppentest verwendet wurden. Dort und vor allem bei A. Zenatti liegen Ergebnisse vor, auf die hätte Bezug genommen werden müssen. Auch ist mindestens in einem Punkt am Konzept Serafines Kritik zu üben: an den postulierten hierarchischen Prozessen. Diese werden mit vier Aufgaben geprüft, von denen die beiden letzten offenkundig zu schwierig waren bzw. bei denen auf bestimmten Altersstufen von der Mehrheit der Kinder systematisch die »falsche« Antwort gewählt wurde. Die zweite Aufgabe (S. 215) muß nicht zwingend aufgrund »hierarchischer« Prozesse beantwortet werden, sondern könnte, wenn die Kinder sich am identischen Anfangs- und Schlußton orientieren, ebenfalls zu einer »richtigen« Antwort führen. Keineswegs läßt sich aus diesen Ergebnissen ableiten, daß die musikalische Wahrnehmung bei einem Teil der Kinder vor dem 10. Lebensjahr hierarchisch strukturiert sei. Auch stellt sich die Frage, ob der Zusatztest für die Fünfjährigen (S. 203) etwas mit Abstraktion zu tun hat, wird doch lediglich das Wiedererkennen eines melodischen Fragments überprüft.

M.L. Serafines Buch ist anregend und herausfordernd und vielleicht deshalb stellenweise zu radikal und einseitig, weil die Übermacht der »information processing« orientierten und post-behavioristischen (mit »Elemen-

ten«, Akkorden usw. arbeitenden) Forscher in Amerika wesentlich größer ist. Es ist ein pointierter Widerspruch gegen die zweite Hälfte eines uns allen geläufigen Titels – »Die Lehre von den Tonempfindungen *als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*« –, der nach wie vor unausgesprochene Legitimation eines Großteils heutiger musikpsychologischer Forschung bildet.

Klaus-Ernst Behne

**Daniele Steiner-Hall: Musik in der Fernsehwerbung.** Frankfurt: R.G. Fischer 1987, 183 S.

Unsere Welt des Konsums ist eine Welt der Werbung – das eine könnte ohne das andere nicht funktionieren. Da unser Alltag von Konsum und Werbung durchtränkt ist, kann man kaum weit genug gehen in der Analyse der Rolle, die die Werbung für Leben, Denken, Wahrnehmen und Empfinden, ja für unsere Kultur überhaupt ausübt.

Natürlich befindet man sich da leicht und unversehens auf dem Glatteis nichtbewiesener und nicht beweisbarer Vermutungen. Daher tut Daniele Steiner-Hall in ihrer Studie über Musik in der Fernsehwerbung gut daran, sich zu beschränken. Zuerst einmal trägt sie zusammen, was in Betriebswirtschaftslehre, Jurisprudenz, Sprachwissenschaften, Werbepsychologie und Medienwissenschaften zur Werbung, insbesondere im Medium Fernsehen, gesagt worden ist.

Sodann knüpft sie an Untersuchungen und Diskussionen der Musikpsychologie an, um die Gesichtspunkte ihrer eigenen Musikanalysen zu entwickeln. Didaktisch einleuchtend werden Beispielspots im Hinblick auf Bild, Sprache, Klangteppich, Jingle usw. sowie auf deren Zusammenwirken analysiert. Die Erkenntnisse aus den Analysen lassen sich in einer Reihe von Sätzen kondensieren, die mögliche Funktionen der Musik umreißen. Danach fungiert sie als Aufmerksamkeitserreger und erhöht die Gedächtnisleistung, sie stellt einen positiv geladenen Stimmungshintergrund her, erhöht das Aktivationsniveau, wirkt als Spannungslöser, operiert mit Assoziationen, charakterisiert, illustriert, kommentiert und interpretiert, löst angeblich Konflikte, motiviert, reizt zur Rezeption des Spots und zum

Kauf der Ware. Das ist alles kenntnisreich und einfühlsam eruiert, in einer nüchternen und klaren Sprache geschildert.

Besonders neuartig sind die Erkenntnisse nicht. Die Analysen, so aufschlußreich sie sind (als besonders geglückte Fälle: die beiden Spotreihen), sie bleiben relativ vordergründig. Beispielsweise könnte die Autorin sonst nicht ausführen, ästhetische Kategorien, die bei der Betrachtung von Kunstmusik zählten, seien hier bedeutungslos (S. 9 und S. 56), ohne die neue, aus der Funktionalität der Musik erwachsende Hierarchie der ästhetischen Komponenten zu beschreiben. Unter dem Stichwort der Gebrauchs- und Warenästhetik liegt hierzu ja eine längere Diskussion vor. Die zentrale Bedeutung des Sounds bleibt unerwähnt. Zudem berücksichtigt die Autorin zu wenig, daß die intendierte Wirkung der Werbespots, Kaufanreize auszulösen, empirisch schlecht verifiziert ist. Werbung hat sich zum Teil verselbständigt, Werbesendungen haben sich zumindest teilweise zu einem beliebten Typus von Hörfunk- und Fernsehsendungen entwickelt, der die Bekanntheit eines Produkts erhöht – das ist die einzige überprüfbare intendierte Wirkung –, der zugleich aber seiner ästhetischen Qualitäten wegen (!) mit Vergnügen rezipiert wird. In letzter Konsequenz stehen da die Musik-Videos, die für sich selber werben sollen und im Hinblick auf diesen Zweck optimiert werden.

Soweit freilich reicht der Fragehorizont dieser insgesamt gesehen soliden und informativen Studie nicht.

Günter Kleinen