

Gesamtkunstwerk mit 50 Eingängen und 50 Ausgängen. Der „Klangkörper Schweiz“ auf der Expo 2000 in Hannover

Ludolf Baucke

Kein einfacher, sondern ein kunstvoll geschichteter Holzstapel stand Pate für den vom Bündner Stararchitekten Peter Zumthor für die Weltausstellung in Hannover entworfenen Pavillon der Schweiz. Dem bis zum Überdruß beschworenen Allerweltsmotto der Expo 2000 „Mensch – Natur – Technik“ fügte sich dieser Pavillon auch ohne die sonst wie Staubmäuse wirkenden Monitore. Die in nord-südlicher Richtung aufgestellten Stapel aus Douglas-Föhren-Balken kreuzten sich mit west-östlich errichteten Stapeln aus Lärchenholz. Von anderenorts registrierten Warteschlangen blieb der Schweizer Pavillon verschont. Er lockte die Schaulustigen mit fünfzig Öffnungen an. Je nach Richtung fungierten sie als Ein- oder Ausgänge. Das von einem skandinavischen Möbelhaus auf der grünen Wiese bekannte und von anderen Pavillons übernommene Einbahnstraßenprinzip war dem Schweizer Pavillon ebenso fremd wie die von den Ausstellern diktierte Aus- oder Gleichrichtung des Publikums. Den Besuchern freilich stand die Verwunderung in die Gesichter geschrieben. Bin ich nun im Mittelpunkt des Schweizer Pavillons? Habe ich nun alles erlebt, gehört und gesehen? Beide Fragen mochten den zwischen den Holzwänden flanierenden Menschen durch den Sinn gehen, doch Antworten darauf konnte das hölzerne Labyrinth nicht geben. Es sollte den durch den Holzstapel Promenierenden so gehen, als schlenderten sie durch einen Wald.

Allen Sinnen signalisierte der Schweizer Pavillon Informationen in Hülle und Fülle. Seine Initiatoren hatten ihn „Klangkörper Schweiz“ genannt, und hinter dem skulpturellen Begriff steckte die Idee eines Gesamtkunstwerks. Von Richard Wagners Bühnenweihespiel und überhaupt vom Festspielgedanken jedoch distanzierte sich der „Klangkörper Schweiz“ auf eine ebenso liebevolle wie listige, wenn nicht gar ironische Weise. In ihm trafen Dichtung, Musik, Bewegung in Gestalt der zwischen den Stapelwänden schlendernden Menschen, auch Signale für die Nase und den Gaumen

zusammen, doch bildete sich daraus kein hypersensibles oder gar transzendentes Harmonie-Gefüge, sondern ein Zusammenklang, der pragmatisch auf den Alltag der Weltausstellung ausgerichtet war. An die Stelle spinnerter, gar romantisierender Weltflucht trat ein in seiner Funktionalität dem Bauhauskalkül und den Raumvorstellungen von Erwin Piscator nahe stehender Wille zur Präsentation.



Je nach Witterung roch das Föhren- und Lärchenholz – an durchregneten Tagen strömten die Holzdüfte besonders intensiv durch den Klangkörper. Und je nach Witterung entschied das via ausgeklügeltem Assessment hinsichtlich seiner sozialen und fachlichen Kompetenz auf Herz und Nieren geprüfte gastronomische Team am Morgen, ob der Tag ein Suppentag sei. Für die kälteren Tage wurde dann eine warme Suppe zubereitet, und die Qualität der sorgsam zubereiteten Orzata dürfte manchen Zweifler von seiner aus der Nachkriegszeit stammenden Aversion gegen Graupen befreit haben. Die Gastronomie war zu gleichen Teilen auf die Präsentation von Schweizer Spezialitäten und auf die Rolle ebenso aufmerksamer wie kommunikativer Gastgeber ausgerichtet. Da wurden noch unentschiedenen Weintrinkern zwei Sorten zum Degustieren gereicht, und ganz selbstverständlich wurden einem Besucherpaar die nur einzeln bestellte Orzata mit zwei Löffeln und der Schweizer Spezialitätenteller mit zwei Holzgabelchen serviert.

Auf den Wegen zu einer der drei Bars flanierte das Publikum an Lichtinschriften vorbei. Sie informierten entweder in tabellarischen Übersichten über Schweizer Seen, Berge und Tunnel oder präsentierten in ausge-

wählten Zitaten auf die Schweiz bezogene Gedanken von Künstlern aus aller Welt. Eingedenk des Aufruhrs, den der Wortkünstler Ben Vautier 1992 anlässlich der Weltausstellung in Sevilla erregte, als er dort die Sätze „Je pense, donc je suisse. La Suisse n'existe pas.“ an die Wand des Schweizer Pavillons schrieb, hatten sich die Gestalter des hannoverschen Expo-Pavillons darauf beschränkt, nur den ersten Satz zu projizieren. „Ich denke, also bin ich (Schweizer)“ als Botschaft von Aufgeschlossenheit und Weltoffenheit reichte wohl, um die helvetischen Organe der Exekutive und Legislative in Befürworter des Klangkörpers zu verwandeln. Dem nicht nur willfährigen Denken an die Schweiz blieben andere Zitate vorbehalten, darunter die aus Thomas Bernhards Erzählung „Der Untergeher“ entlehnten Sätze „Alle laufen sie in die Schweiz, wenn sie nicht mehr weiter wissen, so er, dachte ich. Aber die Schweiz ist dann doch für alle der tödliche Kerker, nach und nach ersticken sie in der Schweiz [...]“. Plinio Bachmann, der für die Auswahl der Lichtinschriften zuständige Kurator Wort, hatte sich nicht nur unter vierundachtzig namentlich bekannten Autoren umgesehen, sondern unter anderem auch die Bundesverfassung, Informationsbroschüren des Eidgenössischen Schnee- und Lawinenforschungsinstitutes oder des Verbandes Schweizerischer Elektrizitätswerke, den Fahrplan der SSB und Verbotstafeln gesichtet. Er filterte die Texte, um die Schweiz in Form einer literarischen Collage zu porträtieren.

Für die über vierhundert Mitarbeiter des Schweizer Pavillons hatte die als Kuratorin Bekleidung engagierte Modedesignerin Ida Gut ein Outfit entworfen, das allen witterungsbedingten Wärme- und Feuchtigkeitsgraden des Klangkörpers Rechnung trug. Als bewegliche Architektur sollte die gegen Sonne, Wind und Regen schützende Kleidung weder Uniform noch Kostüm, wohl aber ein alle Mitarbeiter inner- und außerhalb des Pavillons deutlich kennzeichnendes Schweizer Gütesiegel sein. Während die halbhohen schwarzen Schnürstiefel aus dem Fundus der Schweizer Armee stammten, hatte Ida Gut die von ihr entworfenen Hosen aus dem wetterfesten, mattschwarz glänzenden „Climaguard“-Stoff mit Shirts aus bronzeschwarzem Melange-Garn und roten Fleece-Jacken kombiniert. Vervollständigt wurde dieses Outfit durch um die Hüfte zu tragende Hip-Bags für Gegenstände des arbeitstäglichen Bedarfs und durch schnittige, gegen Regen und Sonne schützende schwarze Caps, die übrigens wie das gesamte Outfit waschmaschinenfest waren. Das war mehr als bloße Bühnenkleidung.

Die von Daniel Ott als Komponist und Kurator Klang für den Schweizer Pavillon ausgedachte Musik konnte am besten als permanente Klanginstallation verstanden werden. Sie warf sich nicht wichtigtuerisch in Positur, sondern offenbarte sich dem Publikum als zwar allgegenwärtiges, doch nicht immer sichtbares Geschehen. Daniel Ott schwebte eine „Raummusik mit mobilen Musikern in einem sich verändernden riesigen Klangraum“ vor (Musikalisches Skizzenbuch: Tages-Werk vom 22. 3. 1996). Er komponierte zunächst einen Grundklang und bildete ihn täglich neu aus der Verknüpfung eines jeweils einem der 153 Öffnungstage zugeordneten Klanges

mit einem zu den 23 Ausstellungswochen gehörenden „Ausbruch“. Volksmusikrhythmen und -motive waren Bestandteil des Grundklangs, doch wurde dieser Bezug gleichsam subkutan angelegt. Er konnte am ehesten über die folkloristische Aura der Instrumente Hackbrett und Akkordeon erschlossen werden. Die täglich sich zwischen 9.30 und 21.30 in dreistündigen Schichten abwechselnden Grundklang-Sextette (je drei Akkordeonisten und Hackbrettspieler) wurden durch drei improvisierende Musiker erweitert. Sie reagierten mit ihren andersartigen Instrumenten (Saxophon, Alphon, Posaune, Tuba, Bandoneon, Percussion), auch mit der Stimme auf den Grundklang und erweiterten ihn. Als weitere Ergänzung von Grundklang und Improvisation installierte Daniel Ott sogenannte „Fenster“. In ihren zwischen dreißig Sekunden und zwei Minuten programmierten Dauern spielte jeder Instrumentalist so wie „bei sich zu Hause“ – unter anderem jazzig, folkloristisch, klassisch, minimalistisch. Aperiodizität wurde das wichtigste Stilmittel für den gebürtigen Appenzeller Daniel Ott und seine als Mit-Komponisten akzeptierten und keineswegs nur aus der Schweiz stammenden Musiker.

Jeweils zur 39. Minute stoppten nach einem vorhergegangenen Crescendo die Musik und mit ihr die Aktivitäten aller Mitarbeiter, gleich ob es sich dabei um den Getränkeausschank, um die Rückgabe von Wechselgeld in einer der drei Bars oder um die Äußerung der Pressesprecherin im Rahmen eines Interviews handelte. „Freeze“ hieß diese denkwürdige Minute. Sie verwandelte den „Klangkörper Schweiz“ in einen Pavillon aus Dornröschens Zeiten. Stillstand und absolute Stille freilich gab es nicht, wie vor Zeiten schon John Cage beobachtet hatte, doch als schöpferisches Innehalten kam dieser Kontrapunkt zum Expotrübel mehr als gelegen.

NB: Wie zahlreiche andere Pavillons wurde nach der Expo auch der „Klangkörper Schweiz“ abgebaut, doch Interessenten seien ganz nachdrücklich hingewiesen auf die im Handel erhältliche Veröffentlichung:

Hönig, Roderick (Hrsg.) (2000). *Klangkörperbuch: Lexikon zum Pavillon der schweizerischen Eidgenossenschaft an der Expo 2000 in Hannover*. Peter Zumthor mit Plinio Bachmann, Karoline Gruber, Ida Gut, Daniel Ott und Max Ridendinger. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser.

Rezensionen

Rolando O. Benenzon: Music Therapy. Theory and Manual. Contributions to the Knowledge of the Nonverbal Contexts. 2. Aufl. Springfield, Illinois: Charles C Thomas-Publisher 1997, 280 S.

Ausgangspunkt für die Musiktherapie von Benenzon ist die Überlegung, daß mit Kranken, die sich psychisch völlig isoliert haben, doch eine Kommunikation mit Musik möglich sei. In solcher Isolierung leben autistische Kinder, um die sich der Autor intensiv mit seiner jahrzehntelangen therapeutischen Arbeit bemühte. Methodisch knüpft Benenzon an Altschuler und dessen Iso-Prinzip an, d.h. er versucht eine Kommunikation, indem er musikalisch an die vermutete Stimmungslage des Patienten anknüpft, um dann Stimmungsänderungen zu erreichen. Diesem Iso-Prinzip ist der theoretische Teil des Buches gewidmet. Dabei steht weniger die Frage nach der Äquivalenz von Stimmung und musikalischer Qualität im Vordergrund als die Suche nach universellen, unbewußten, vorbewußten etc. Formen des Iso. Dieses theoretische Vorgehen wirkt außerordentlich spekulativ.

Anzuzeigen gilt es hier vor allem eine zweite Auflage eines 1969 zum ersten Mal erschienenen Buches. Es wurde erweitert. Dabei wurde den Zeitumständen Rechnung getragen. Benenzon warnt angesichts der expandierenden Medienwelt davor, elektronisch erzeugte Klänge in der Therapie zu verwenden, weil sie blockierend auf den menschlichen Körper wirken könnten. Ein weiteres ergänzendes Kapitel ist einer didaktischen Musiktherapie gewidmet. Sie ist für jene gedacht, die in irgendeiner Weise mit psychisch Erkrankten zu tun haben, und als Zusatzausbildung die Erfahrung einer nicht-verbalen Kommunikation erlebt haben sollen.

Helga de la Motte-Haber

Karl-Heinz Blomann und Frank Sielecki: Hören eine vernachlässigte Kunst? Hofheim: Wolke Verlag 1997, 254 S.

Zusammengestellt sind hier die Beiträge eines Kongresses, bei dem aus unterschiedlicher Sicht das Thema Hören behandelt wurde. August Schick stellt die grundlegenden psychoakustischen Forschungen dar (zum Beispiel das perceptual streaming, die virtuelle Tonhöhe usw.), wozu recht gut Elena Ungeheuers Überlegungen zu Gestaltbildungen und -veränderungen in der elektroakustischen Musik passen. Andere Beiträge, so von Manfred Mixner und Rudolf Frisius, befassen sich mit der Veränderung des Hörens durch die Entwicklung der Medien. Darüber hinaus gibt es einige essayistische Beiträge sowie einen anregenden Bericht von Hans Schneider über ein musikpädagogisches Projekt, bei dem Komponisten Neuer Musik mit Schülern zusammenarbeiteten. Der Band hat einen ausgesprochen interdisziplinären Charakter, da die Psychoakustik, die Musikpädagogik, die Musikwissenschaft zu Wort kommen. Die Beiträge haben zwar nicht alle ein gleich gutes Niveau, aber sie sind anregend zu lesen. Wichtig sind vor allem die eingela-

gerten Interviews mit Komponisten Neuer Musik, darunter mit Nicolaus A. Huber, Hans-Joachim Hespos, Helmut Oehring. Ergänzt werden diese um einen Beitrag von Gerhard Stäbler, der sich mit dem Gedanken der Vermittlung von Neuer Musik beschäftigt. Vor allem in den Komponisten-Statements können Wissenschaftler auf neuartige Gedanken stoße.

Helga de la Motte-Haber

Herbert Bruhn: Musiktherapie. Geschichte – Theorien – Methoden. Göttingen, Bern, Toronto, Seattle: Hogrefe 2000, 195 S.

Das Buch von Herbert Bruhn zerfällt in drei Teile, deren erster ein knapp gefaßtes Kompendium darstellt. Es gibt einen kurzen Überblick über die Geschichte bis hin zur heutigen fachlichen Professionalisierung, bei der die therapeutische Improvisation zur zentralen Methode wurde. Bruhn legt darüber hinaus verschiedene Vorstellungen dar von Funktionen, Verwendungsformen und Auffassungen der Musiktherapie, ehe er einen systematischen Überblick über Methoden, Richtungen und Einsatzmöglichkeiten gibt. Zugrunde liegt diesem Kompendium die Unterscheidung von konfliktzentrierter, erlebniszentrierter, übungszentrierter Musiktherapie, ergänzt um das therapeutische Musizieren. Konfliktzentriert ist die Anwendung in der klinischen Arbeit zur Bewältigung von Problemen, zuweilen auch nur als Vorbereitung für eine Verbaltherapie. Wie immer dabei auch neue emotionale Erfahrungen gemacht werden können, so setzt sich die erlebniszentrierte Therapie andere Ziele, etwa Erleichterungen zu finden im Fall von Krankheit oder Behinderung. In beiden Formen kann sowohl Musik hören als auch Improvisation eingesetzt werden, wohingegen die übungszentrierte Therapie der Arbeit mit Behinderten gewidmet ist, die dem Musikmachen einen breiten Raum gewährt, um Kompensationen zu erreichen. Der Übergang zum therapeutischen Musizieren, das sich an behinderte, aber auch an aggressive und zurückgezogene Menschen richtet, ist fließend. Die Sonderpädagogik und das therapeutische Musizieren sind für Bruhn auch Anlaß, mit „Sozialisation“ ein teilweise gemeinsames Ziel von Pädagogik und Therapie anzusprechen und damit verkrustete Abgrenzungen aufzubrechen. Bruhn listet gemäß der Anwendungsformen eine Fülle an musiktherapeutischer Literatur auf. Der dritte Teil seines Buches führt mit 31 Seiten Literaturangaben deutlich die Überfülle des verarbeiteten Stoffes vor Augen. Bruhns Sprachstil ist äußerst knapp; Tabellen wirken sich hilfreich auf den Charakter eines Kompendiums aus. Einzelheiten werden nur ausnahmsweise angedeutet. Oft wird nur auf die weiterführende Spezialliteratur verwiesen. Man kann sich kaum vorstellen, daß es in Zukunft einen Absolventen eines musiktherapeutischen Studiengangs geben wird, der sich nicht mit Hilfe dieses Buches auf sein Examen vorbereitet.

Bruhn stellt zunächst nur vor. Mischt sich eine Stellungnahme ein, so ist auch sie als Literatur belegt (zum Beispiel Seite 72 im Zusammenhang mit der Besprechung psychoanalytischer Ansätze). Selten entschlüpft dem Autor auf den ersten 131 Seiten eine kritische Bemerkung wie etwa das Wörtchen „skurril“ (S. 123).

Der Autor Bruhn tritt im zweiten Teil, im Kapitel „Wirkungsmechanismen und Forschung“ in Erscheinung. Hier wird auf die prinzipielle Schwierigkeit, therapeutisches Handeln zu validieren, eingegangen. Sehr gelungen erscheinen Fragestellungen, die Bruhn aus dem psychologischen Modell der Informationsverarbeitung für die Musiktherapie ableitet. Wichtige Anregungen für zukünftige praxisbezogene Forschungen werden hier gegeben. Es ist ihm zuzustimmen, wenn er schreibt,

daß „der mühselige Weg“ (S. 152) vor allem der empirischen Forschung von Therapeuten „beschritten“ werden muß. Das verweist zurück auf das Vorwort, in dem Bruhn die Hoffnung ausspricht, daß einmal die konkurrierenden Ansätze zu einer einzigen modernen Musiktherapie zusammengeschlossen werden könnten.

Die Adressaten des Buches von Bruhn sind durch den Titel klar definiert. Seine anregende Wirkung verdankt es jedoch auch dem Umstand, daß es aus einer fachlich weiterreichenden Perspektive geschrieben ist. Helga de la Motte-Haber

Hermann Gottschewski: Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905. Laaber: Laaber 1996 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. v. Hermann Danuser, Bd. 5), 331 S. (Mit 4 separat beiliegenden grafischen Interpretations-Darstellungen und einer CD)

Das vorliegende Buch ist aus einer bei Hermann Danuser angefertigten musikwissenschaftlichen Dissertation hervorgegangen. Anliegen des Verfassers ist es, daß „der Interpretationskunst in der musikgeschichtlichen Darstellung unseres Jahrhunderts eine gleichrangige Stellung neben der Kompositionskunst eingeräumt werden sollte“ (Vorwort, S. 5). Dies sei – so wird in der „Einleitung: Die Interpretation als Kunstwerk“ (S. 11–24) zu begründen versucht – ein geradezu überfälliger Schritt angesichts der längst etablierten Vorherrschaft reproduzierter vor live-gespielter Musik. Als „Interpretationskunstwerke“ wählte der Verfasser Welte-Mignon-Klavierrollen-Aufnahmen, nicht zuletzt in der „Hoffnung auf einfache Zugänglichkeit der Daten“ (S. 24). Diese bestätigte sich jedoch nicht: Zuerst mußte die Dynamik aus der Betrachtung völlig ausgeschlossen werden; aber auch das Timing (= Einsatzzeitpunkte und Dauern von Tönen) bot derart intrikate Probleme, daß der Verfasser ihnen die erste Hälfte des Buches widmen mußte (Hauptteil „A Voraussetzungen“ mit den Kapiteln 1 „Die Klavierrolle als Tonträger und ihre ‚Authentizität‘“ S. 26–41, 2 „Das Abspieltempo“ S. 42–139, und 3 „Manipulierte Aufnahmen“ S. 140–158).

Infolgedessen findet sich die „Theorie und Analyse der musikalischen Zeitgestaltung“ des Verfassers erst in Hauptteil B. Kap. 1 soll die eigentliche Theorie enthalten (S. 160–234); Kap. 2 gilt dem technischen Aspekt der „Graphischen Darstellung von Zeitpunktstruktur und Tempogestalt“ (= Timing) (S. 235–263). Anhand einer vom Verfasser schon früher (Gottschewski 1993) entwickelten Balkengrafik soll im anschließenden Kap. B 3 „Analysen“ (S. 264–311) der Kunstwerkcharakter von vier Klavierrollen-Interpretationen des Chopin-Nocturne op. 15, 2 (durch die Pianisten Camille Saint-Saëns, Xaver Scharwenka, Raoul Pugno und Ferruccio Busoni) dargetan werden. Der „Ausblick“ befindet sich auf den letzten Seiten dieses Kapitels; es folgt (S. 313–331) der wissenschaftliche Apparat (Literaturverzeichnis, Personen- und Sachregister, darunter dankenswerterweise auch der vollständige Notentext des Nocturne).

Auch wenn es aufgrund der Verwendung von Timing-Daten wirklicher Interpretationen, der Benützung des Computers und der Anwendung statistischer Methoden (im Kapitel über das Abspieltempo) so scheinen könnte, reiht das Buch sich dennoch nicht in die skandinavisch-angelsächsische Tradition der empirischen Interpretations- (oder, wie sie dort heißt, Performance-)Forschung ein (vgl. Gabrielson 1999, Kopiez 1996), wenngleich diese zitatweise herangezogen wird. Die Ar-

beit bewegt sich vielmehr ganz im traditionellen musikwissenschaftlichen Rahmen. Das, was bisher an Kompositionen betrieben wurde, soll nun auch auf Interpretationen ausgedehnt werden: Stücke, deren „Werkcharakter“ – was immer das sein mag – bereits vorausgesetzt wird, werden zu dessen Nachweis auf „innere Stimmigkeit“ überprüft (vgl. S. 14). Da es aber nahezu völlig beliebig ist, worin „Stimmigkeit“ jeweils bestehen kann – denn dafür werden niemals genaue Kriterien expliziert –, gelingt der sog. „Nachweis“ immer und ist damit ohne empirischen Gehalt. Beispiel: Die Interpretation durch Saint-Saëns ist u. a. deshalb stimmig, weil der Mittelteil relativ gleich lang zum *ganzen 16taktigen Thema* ist, während sie bei den drei anderen Pianisten deshalb stimmig ist, weil der Mittelteil bei ihnen relativ gleich lang wie *ein Halbsatz des Themas* (s. S. 97). Ob 8, ob 16 Takte – stimmig bleibt eben stimmig ...

Die angesichts des Buchtitels von manchem vielleicht irritiert gestellte Frage „Ja, galt denn Interpretation bisher nicht auch schon als Kunst...(werk)?“ kann jetzt ihre Antwort finden: Die Interpretation muß erst ausdrücklich in den Rang eines Kunst„werks“ erhoben werden, damit sich die diesem Fetisch huldigende Musikwissenschaft überhaupt mit ihr befassen kann! (Unter diesem Aspekt könnte das in jeder anderen Hinsicht überflüssige Manöver ja sogar Sympathie wecken: Der „Kunstwerkcharakter“ im Zeitalter seiner Verwendbarkeit als trojanisches Pferd ... zur Eroberung der Festung „Musikwissenschaft“!)

Hauptteil A befaßt sich also mit den Problemen der „Interpretation“ der in den Rollen enthaltenen Timing-Daten. Erstaunlicherweise gibt es heutzutage weder Kenntnisse darüber, wie und mit welcher Geschwindigkeit die Rollen ursprünglich aufgenommen wurden, noch darüber, wie sie (demnach) abgespielt werden mußten. Im Welte-Wiedergabeapparat jedenfalls wird nicht – wie man vielleicht erwarten würde – das Rollenpapier gleichmäßig angetrieben, sondern die aufwickelnde Walze, so daß sich das Papier mit zunehmendem Walzenumfang immer schneller bewegt. Ein gleich lang gespielter Ton nimmt also mit zunehmender Entfernung vom Rollenanfang eine immer längere Strecke auf dem Papier ein. Das wäre mit einer entsprechenden mathematischen Formel, die die Papiergeschwindigkeit in Abhängigkeit vom Walzenumfang angibt, relativ leicht zu bewältigen gewesen (vgl. S. 135ff.). Aber die Welte-Technik arbeitete weit unvorhersehbarer: Auf die Walzendrehzahl wirkt eine derartige Fülle von Ausgleichsventilen, kompensierenden Federwirkungen, Druckschwankungen des Windmotors usw. ein, daß ein begründetes mathematisch-physikalisches Modell all dieser Parameter bislang unmöglich erscheint.

So blieb nur der Versuch, aus dem Inhalt der Rollen, also aus den musikalischen Interpretationen selbst, auf die ursprüngliche Papiergeschwindigkeit rückzuschließen. Hier könnte möglicherweise eine ganz generelle statistische Idee weiterhelfen: Man muß wohl kaum annehmen, daß sämtliche auf den Rollen festgehaltenen Interpreten mit zunehmender Länge der Stücke bzw. der Rollen ganz allmählich und systematisch immer schneller (oder auch langsamer) gespielt haben. Wenn daher auf vielen hundert Rollen (die Zahl der insgesamt aufgenommenen geht in die Tausende) die durchschnittliche Länge der Töne auf dem Papier sich in Abhängigkeit von der Entfernung vom Rollenanfang systematisch veränderte (zu- oder abnahme), so dürfte das ein Indikator für die ursprüngliche (zu- oder abnehmende) Papiergeschwindigkeit sein. Technische Voraussetzung einer solchen Untersuchung wäre die Umwandlung der analogen Timing-Daten auf den Rollen in computerlesbare, also digitalisierte Daten (und das bei Hunderten von Rollen). Der Verfasser verfügte zur Zeit der Arbeit an seiner Dissertation jedoch über keine derartige Umwandlungsmöglichkeit (1994 wurden zwei unterschiedliche

Verfahren veröffentlicht, vgl. Janosy & Macsai 1994 sowie Mohr 1994). Ob ihm überhaupt diese Idee einer Gesamtstatistik vorschwebte, geht aus den Ausführungen des Verfassers nicht hervor. Jedenfalls wandte er gewisse statistische Verfahren auf eine beschränkte Datenmenge an (16 Stücke von Bach, Beethoven, Schubert und Chopin), die ihm aus verschiedenen musikanalytischen Erwägungen heraus für einen Vergleich mutmaßlich gleicher Tondauern an zeitlich möglichst weit auseinanderliegenden Stellen geeignet erschienen (also z.B. aufgrund ihres durchlaufender Bewegungscharakters, möglichst ähnlicher Reprisen u.ä.m.). Am Ende eines hochkomplexen Prozesses, in den auch persönliche ästhetische Bewertungen des Verfassers eingingen („niedrigste“ bzw. „höchste sinnvolle“ sowie „plausibelste“ Interpretation, s. S. 61), kam er zu dem Ergebnis, daß die Zunahme des Walzenumfangs sich nur zu 80 % auf die Papiergeschwindigkeit ausgewirkt haben müsse (daß also Bremseneinflüsse die Walzendrehzahl nicht gleichbleiben, sondern etwas abnehmen ließen, s. S. 134). – Eine weitere Prüfmethode, der Vergleich von Rollenaufnahmen mit Schallplatten derselben Interpreten (dem Verfasser in zwei Fällen möglich), führte erfreulicherweise zum selben Ergebnis für das Abspieltempo (s. Kap. B 3 III, S. 272–275).

Nun zu Teil B. Kap. 1 soll „Skizzen zu einer umfassenden Theorie der interpretatorischen Zeitgestaltung“ enthalten. Es ist mir jedoch nicht möglich gewesen, in diesen Ausführungen eine Theorie zu entdecken. Eine mir wenigstens faßbare Idee des Verfassers scheint die zu sein, musikalische Interpretationen sollten allein aufgrund ihrer Klangstruktur schriftlich fixiert und analysiert werden, also ohne Rückgriff auf den Notentext (S. 160f.). Paradoxerweise werden aber die von den Interpreten gespielten Tondauern – die doch in der Balkengrafik bereits ein unübertreffliches Darstellungsmittel gefunden haben müßten – vom Verfasser eigens wieder in Notenschrift rückverwandelt (S. 287 und passim)! Die weiteren Ausführungen in diesem 1. Kapitel vermag ich dann weder schlüssig auf die genannte Idee zu beziehen, noch ergeben sie für mich einen anderweitigen, zusammenhängenden Sinn. Unter den vielfältigen auftauchenden Gedanken sind durchaus einleuchtende (wenn auch nicht brandneue) wie z.B. die Unterscheidung (S. 174) von dreierlei Arten von Bewegungsabläufen, nämlich den physischen Körperbewegungen der Musiker („Hervorbringungszyklen“), den Klangmustern der Musik selbst („musikalisch-materielle Zyklen“) und den – jedenfalls vom Verfasser vermuteten – von den Hörern zur Musik assoziierten Bewegungsvorstellungen („bewegungsassoziative Zyklen“). Über diese drei Klassen ist aber anschließend kaum mehr irgend etwas Weiterführendes zu erfahren. – Insgesamt handelt es sich in meinen Augen in diesem Kapitel um eine Ansammlung meist durch Introspektion gewonnener Mutmaßungen und sonstiger Überlegungen des Verfassers, die höchstens als heuristisches Vorstadium für eine Theorie wertvoll sein könnten.

Kap. B 2 befaßt sich mit der vom Verfasser entwickelten Balkengrafik „Skyline“, die die Darstellung des Tempos ebenso erlaubt wie die von Tondauern. Der Verfasser entscheidet sich schließlich für die Dauerndarstellung (so daß die Bezeichnung in der Kapitelüberschrift besser „Dauerngestalt“ als „Tempogestalt“ heiße). Unterschiedlich lang gespielte Takte werden sowohl auf der x-Achse als auch auf der y-Achse – hier in überhöhtem Maßstab – aufgetragen, so daß sich ungleich breite und hohe Balken ergeben; höhere Einheiten wie Taktgruppen und Formteile werden noch zu entsprechend übergreifenden Balken zusammengefaßt. Hätten die Takte auf der x-Achse, dem Notentext entsprechend, die gleiche Breite – wodurch keinerlei Information verloren ginge, da ihre interpretatorische Verschiedenheit sich ja auf der y-Achse ausdrückt –, ließen sich die verschiedenen Interpretationen eines Stückes in eine gemeinsame Grafik einzeichnen und da-

durch bereits mit bloßem Auge viel besser vergleichen. Ein solcher Vergleich ist aber für den Verfasser geradezu kontraindiziert (s. S. 308), und so schob er ihm durch die Gestaltung der Grafiken so weit wie möglich einen Riegel vor. Selbst die Verwendung von vier Interpretationen desselben Stückes kam gegen die eigentliche Absicht des Verfassers dadurch zustande, daß er digitalisierte Rollendaten nur von diesem Material zu erlangen vermochte (vgl. S. 265). (Hier kommt ein weiteres Mal die Tautologisierung des „Kunstwerk“-Begriffs zum Vorschein: Hätten dem Verfasser zufällig andere Interpreten und/oder Werke zur Verfügung gestanden, hätte er eben diese Interpretationen zu Kunstwerken erklären müssen ...)

Nach so viel Vorbereitung – möchte man meinen – können dann im 3. Kapitel des B-Teils endlich die Analysen der interpretatorischen Zeitgestaltung anhand von Skyline-Dauerndarstellungen stattfinden. Tatsächlich aber ist Teil A keine Vorbereitung für Teil B. Zum einen arbeitet der „Kunstwerknachweis“ ja mit völlig unscharfen Kategorien („relativ gleich lang“), denen gegenüber eine – bei einer Spieldauer von maximal 4 Minuten ohnehin zu vernachlässigende – geringfügige Verlängerung der Zeitdauern gegen Schluß des Stückes hin überhaupt nicht ins Gewicht fällt. Zum zweiten aber legt der Verfasser für die Interpretationsgrafiken wieder die volle Walzendrehzahl zugrunde (s. S. 134), läßt also das in Teil A erst mühsam erzielte 80 %-Ergebnis selbst wieder fallen! Etwas Weiteres kommt hinzu: Nicht nur eigene Ergebnisse, sondern auch ein Großteil der (von dritter Seite gelieferten) Timing-Daten werden wieder fallengelassen: Die Dauern der Einzeltöne der vier Interpretationen werden für die Analyse nämlich überhaupt nicht verwendet (außer in der bereits erwähnten perversen Form einiger Dutzend in Noten rückverwandelter Töne). Für eine mit dem Takt als kleinster Einheit arbeitende Analyse wäre aber ein Festhalten der Taktanfänge nach Gehör völlig ausreichend gewesen (der Verfasser hat es für die beiden Vergleichsschallplatten selbst so praktiziert, s. S. 272–275). – So erheblich also die Anstrengung im Technik-Teil A auch gewesen sein mag, sie bildet (entgegen der Versicherung des Verfassers S. 24) keine Voraussetzung für den Analyse-Teil B.

Nun zu den Analysen: Obwohl die vollständig vorliegenden Timing-Daten danach geradezu „schreien“, wurde auf entwickeltere, insbesondere statistische Methoden der Interpretationsanalyse verzichtet, und so können nur die üblichen musikwissenschaftlichen ad hoc-Beobachtungen resultieren. Außerdem hat „Formbildung durch Zeitgestaltung“ (so der Titel von Kap. B 3 III) bereits auf der Ebene der Komposition stattgefunden und kann daher kein Gegenstand der Interpretationsanalyse sein. Selbst die zeitlich extremste Interpretation könnte einem Werk keine neue Form verschaffen, denn diese hängt nicht von der Spieldauer von Takten oder auch größeren Abschnitten eines Stückes ab, sondern von der – zeitlichen Veränderungen gegenüber invarianten – musikalischen Struktur. – Der schon im vorangegangenen Aufsatz (vgl. Gottschewski 1993) kreierte „Tempobogen“ – nicht mehr als eine Wortneuschöpfung für die bekannte Tatsache, daß am Ende von 2-, 4-, 8- oder sonstigen Taktgruppen häufig retardiert wird – gerät dem Verfasser hier zu einem alles erklärenden Prinzip, das im Zuge des Systemzwangs auch dort, wo es gar nicht vorhanden ist, durch – dann gepunktete – Bogen unterschoben wird (S. 302 und 303). (Das ruft einem Arnold Schering in den Sinn, der bei seinen Textunterlegungen Beethovenscher Themen die Textworte, wenn es nicht anders aufging, ungerührt auch unter Pausen setzte ...) Ferner verletzt der Verfasser sein vorgebliches Prinzip, ohne den Notentext auszukommen, mehr als einmal, ja ständig. Ein beliebiges Beispiel: „Die Differenz zwischen der quintolischen und der sextolischen Notationsform wird von den Pianisten unterschiedlich aufgefaßt: Schwarwenka nimmt die Notation sehr genau und gestaltet die metri-

schen Verhältnisse innerhalb der Figur so, daß der Hörer tatsächlich eine Fünf- bzw. Sechsteilung erkennen kann“ (S. 280).

Schließlich sei noch etwas zur stilistischen und darstellerischen Qualität des Ganzen angemerkt: Die Lektüre des Buches ist schwierig, ja aufreibend. Der Denk-, jedenfalls aber der Schreibstil des Verfassers ist oft undurchsichtig, schwer verständlich und umwegig. So fehlt einerseits im Buch eine zureichende Information darüber, was vom Welte-System heute noch erhalten bzw. bekannt ist und welche Fragen noch offen sind. (Der Hinweis auf die Dissertation von Peter Hagmann, s. S. 24, genügt schon deshalb nicht, weil diese im Buchhandel vergriffen und nur in größeren Bibliotheken überhaupt greifbar ist.) Andererseits werden in einem fehlgeleiteten didaktischen Bemühen unnötige Rechenbeispiele eingeführt und dabei selbst die einfachsten Schritte eigens erklärt, so daß das bereits wieder fast verunsichernd wirkt (so etwa, wenn zur Umrechnung von Sekunden in Minuten das Teilen durch 60 empfohlen wird, Fn. 79). Aber auch hoch bedeutungsvolle Gesten laufen am Ende nicht selten nur auf Irrelevantes hinaus. Beispiel: Vor der Entscheidung für die Darstellung mittels einer Grafik muß erst darüber rationiert werden, ob deren x-Achse überhaupt das „eigentliche Wesen der Zeit“, das „Prozeßhafte ihres Ablaufs“ ausdrücken könne (S. 235). (Zum Glück für den Fortgang scheint das Wesen der Zeit jedenfalls für diesmal ein Einsehen gehabt zu haben ...) Überhaupt ist der gesamte Text rettungslos mit allem Möglichen überfrachtet: Fast auf jeder halben Seite wird irgendeine Idee des Verfassers angedeutet, die jedoch schon aufgrund der Kürze häufig unverständlich bleibt: Was soll es z. B. bedeuten, der Interpret habe etwas „schlecht Komponiertes“ zu „verbessern“ (S. 21)? Soll er das mit interpretatorischen Mitteln tun, so ist der Ausdruck „verbessern“ fehl am Platze; soll er jedoch die Komposition selbst (erheblich) abändern, bedürfte diese Idee doch einer etwas längeren Erläuterung. – Eigene theoretische Ansätze des Verfassers für im Rahmen des Themas oft periphere Fragestellungen finden sich zuhauf in Fußnoten gepreßt (z. B. Fn. 157, 164, 189), und wie zum Ausgleich werden dort die verschiedensten gegnerischen Theorien auch gleich reihenweise zu Fall gebracht (z. B. Fn. 155, 192, 194, 223). Über alles und jedes, worüber der Verfasser in seinem Leben je nachgedacht hat, teilt er uns irgend etwas mit, sei es über Nadel- und Laserdrucker (Fn. 232), über die Schreibrichtung von Schriften und die Anordnung von Büchern in Bibliotheken (Fn. 227) oder über die Unterschiede in der Symmetriewahrnehmung von Raum und Zeit (Fn. 189). Für irgend etwas Überflüssiges darf ein weltberühmter Gewährsmann eintreten (Nelson Goodman in Fn. 227); hier wird noch schnell ein für allemal der Unterschied zwischen sprachlicher und musikalischer Metrik geklärt (Fn. 221), dort darauf aufmerksam gemacht, zur „richtigen Erfassung“ von Kompositionen bedürfe es eines „geübten Hörers“ (Fn. 251) ... – Zusammengenommen erschwert das alles dem Leser die klare Sicht auf die Aussagen des Verfassers zum eigentlichen Thema ungemein.

Worin besteht nun der Wert des Buches? Das im Titel der Arbeit ausgedrückte Versprechen, einen Beitrag zu leisten zur wissenschaftlichen Analyse des Interpretierens als einer eigenständigen künstlerischen Tätigkeit, wird nicht eingelöst: Neuartige Kategorien und Methoden, die speziell auf die wissenschaftliche Beschreibung und Analyse von Klangstrukturen bezogen wären, werden nicht formuliert. Insbesondere erscheint die Behauptung des Verfassers, Klanganalyse lasse sich unabhängig von einem Bezug auf den Notentext durchführen, weder sinnvoll noch nötig noch gar möglich: Denn sinnvoll kann von „Interpretation“ nur in Bezug auf etwas zu Interpretierendes gesprochen werden; die Bezugnahme auf den Notentext schließt keineswegs die Würdigung des Interpretierens als eines eigenständigen künstlerischen „Werkes“ aus; und wie nicht zuletzt im Buch selbst deutlich

wird, ist eine Analyse ohne Bezugnahme auf Kategorien des Notentexts offenbar gar nicht formulierbar.

Der Wert des Buches besteht für meine Begriffe vielmehr in der ebenso mühevollen wie sorgfältigen Annäherung an die Probleme der Überlieferung von Interpretationen auf Klavierrollen und der vermutlichen Lösung der Frage des authentischen Abspieltempos (oder doch einer starken Annäherung an eine solche Lösung). Diese Leistung hätte allein schon einen Dokortitel verdient. Wer aber wissen möchte, was Interpretations- oder Performance-Forschung jenseits geisteswissenschaftlicher Beschränkungen leisten kann, der möge sich in den Handbuchartikeln von Kopiez (1996) und Gabriellson (1999) darüber unterrichten.

Literatur

- Gabriellson, Alf (1999). The Performance of Music. In: D. Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music*. Second Edition (pp. 501–602). San Diego u. a.: Academic Press.
- Gottschewski, Hermann (1993). Tempoarchitektur. Ansätze zu einer speziellen Tempotheorie, oder: Was macht das „Klassische“ in Carl Reineckes Mozartspiel aus? *Musiktheorie* 2, S. 99–117.
- Janosy, Z. & Macsai, J. (1994). Computeranalyse und Restauration von Reproduktionsklavierrollen. *Das mechanische Musikinstrument*, 60 (5), S. 18–25.
- Kopiez, Reinhard (1996). Aspekte der Performance-Forschung. In: H. de la Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie*. Unter Mitarbeit von Reinhard Kopiez und Günther Rötter. 2. Auflage. Laaber: Laaber, S. 503–587.
- Mohr, Horst (1994). Computersystem bringt Notenrollen zum Klingen. *Das mechanische Musikinstrument*, 60 (5), S. 28–30.

Isolde Vetter

Robert Jourdain: Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt. Heidelberg/Berlin: Spektrum Akademischer Verlag. 1998, 440 S.

Populärwissenschaftlich zu schreiben, scheint ein Privileg anglo-amerikanischer Autoren zu sein, Europäer bleiben lieber ihrem wissenschaftlichen Leisten treu und wagen sich erst dann an die Öffentlichkeit, wenn jeder Gedanke, jede Behauptung hieb- und stichfest ausformuliert und belegt ist. Ist ein Thema darüber hinaus von generellem Interesse, etwa die Frage „wie Musik im Kopf entsteht und wirkt“, dann spricht vieles dafür, daß sich jemand die Mühe macht, den stetig wachsenden Berg neuerer Forschungsergebnisse aus Psychoakustik, Neurologie und Musikpsychologie für ein größeres Publikum außerhalb dieser Disziplinen aufzuarbeiten. Wenn dies zudem ein Autor anpackt, der locker, anschaulich, bisweilen auch witzig schreiben und gelegentlich mit verblüffenden Formulierungen aufwarten kann („Das Gedächtnis ist die Leinwand für die Musik“, S. 172), dann sind günstige Rahmenbedingungen für einen publizistischen Erfolg gegeben.

Jourdain's Buch, das im Original den Titel „Music, the Brain, and Ecstasy“ trägt, ist hierarchisch (eine seiner Lieblingsvokabeln!) aufgebaut. Das 1. Kapitel heißt „Vom Schall ...“, das letzte „Vom Schall zum Ton zur Melodie zur Harmonie zum Rhythmus zur Komposition zur Aufführung zum Hören zum Verstehen zur Ekstase“. Es beginnt mit faktenreichen Abschnitten, die über Grundlagen, über „Schall“ und „Ton“ informieren, es endet mit dem Versuch, intensivstes Gefangensein durch Musik zu erklären, die zentrale Motivation der Zuwendung zur Musik zu benennen.

Ein gigantisches Programm für ein Fachbuch, ein schier unmögliches für einen populärwissenschaftlichen Bestseller, in dem das Publikum nicht überfordert werden darf.

Ich habe die ersten Kapitel mit verhaltener Neugier gelesen, die mittleren bisweilen gelangweilt, die letzten mit einer Mischung aus Freude über z. T. sehr vernünftige Positionen, schöne Formulierungen, aber auch Ärger über fahrlässige Verallgemeinerungen, Unkenntnis und fragwürdige ästhetische Positionen. Als (pfiffiger) roter Faden fungieren die ersten acht Takte von Henry Mancinis „Pink Panther“.

Die ersten Kapitel machen geschickt neugierig, man wird nicht mit Informationen erschlagen, bekommt aber eine Vorstellung davon, wie komplex Wahrnehmung (von Musik) abläuft. Bei den mittleren Kapiteln verhebt sich der Autor bisweilen, weil er die Fachliteratur sehr sporadisch zur Kenntnis genommen hat, zum Thema Absolutes Gehör beispielsweise nur durch Quellen von 1981 (Shuter-Dyson & Gabriel) und 1954 (Révész)! Ähnlich ärgerlich sind Vereinfachungen wie: „Es ist seit langem bekannt, daß sich musikalische Begabungen in zwei Gruppen einteilen lassen – nach Tonalität und nach Rhythmus“ (S. 192). Hinzu kommen gelegentlich musikhistorische Schlenker (etwa über Mendelssohn-Bartholdy, S. 205), die wirklich entbehrlich sind.

Am anspruchsvollsten und schwierigsten sind von der Themenstellung her die vier letzten Kapitel. Positiv ist hier zu vermerken, daß Jourdain sich in der Hirnforschung relativ gut auskennt, sich an Argumentationen aus der kognitiven Wahrnehmungspsychologie orientiert, die Aussagekraft der Lateralisationsforschung zu Recht kräftig zurechtstutzt und sich bemüht, die Rolle der Erwartungen beim Musikhören angemessen zu beschreiben.

Daneben gibt es eine Reihe von Vereinfachungen und Allgemeinplätzen, die zum Widerspruch herausfordern. Wenn man die angebliche Ablehnung von Computer-Musik (S. 381) postuliert, dann muß man sich auch fragen, warum Techno ein so gigantischer Erfolg wurde. Wenn man behauptet, daß uns jede „plötzliche Abweichung im Tempo oder der Anzahl der Schläge pro Takt verwirrt“ (S. 387), dann muß man sich vergegenwärtigen, was wir heute über Agogik (performance-Forschung) wissen.

Am ärgerlichsten (aus europäischer Sicht!) ist aber insgesamt, wie wenig der Autor die Musik A. Schönbergs und anderer Neutöner des 20. Jahrhundert begriffen hat, sich an einem klassischen Musik-Ideal (Mozart, Beethoven) orientiert und das Schisma zwischen U- und E-Musikkultur so gut wie nicht zur Kenntnis nimmt. Jourdain, der im Klappentext auch als Komponist bezeichnet wird, träumt scheinbar eher davon, daß jemand eines Tages „wohldefinierte, faßbare Regeln dafür aufstellt, wie gute Musik aussieht, eine präzise Typologie der musikalischen Stilmittel“ (S. 401).

Trotz aller Kritik: für den im Fach nicht Bewanderten eine anregende Lektüre.
Klaus-Ernst Behne

Thorsten Quandt: Musikvideos im Alltag Jugendlicher. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1997, 260 S.

Mit der zunehmenden alltäglichen Präsenz von Musikvideos an verschiedensten Orten des Konsums und der Freizeitgestaltung sowie in den eigenen vier Wänden steigt auch ihre Bedeutung als Gegenstand musik- bzw. sozialwissenschaftlicher

Forschung. Stellen die zahlreichen bisher erschienenen Arbeiten dabei zumeist Einzelaspekte in den Vordergrund, wird in dieser Untersuchung, bei der es sich bemerkenswerterweise um eine Magisterarbeit handelt, eine umfassende Betrachtung angestrebt, die Musikvideos und deren Nutzung in den Gesamtzusammenhang jugendkultureller Kontexte integriert. Gleichzeitig verschafft das Buch dem Leser einen allgemeinen Überblick über den Gegenstand „Musikvideo“, sowohl bezüglich seiner historischen Entwicklung als auch hinsichtlich der bisherigen empirischen Forschung in diesem Bereich.

Der erste Teil dokumentiert eine Umfeldanalyse, die der Darlegung des Vorverständnisses und damit der Vorbereitung empirischer Herangehensweisen dienen soll. Aus der Komplexität des Sachverhalts leitet der Verfasser die Notwendigkeit einer gegenstandsorientierten Annäherung ab, die vor allem die Sichtweise der Rezipienten bezüglich der Bedeutung von Musikvideos beleuchtet und die entsprechenden Umgangsweisen thematisiert. Der zweite Teil der Arbeit besteht daher in einer qualitativen Rezeptionsstudie mit eher explorativem Charakter.

Der Umfeldanalyse liegt ein Strukturmodell zugrunde, das den Gesamtzusammenhang „Musikvideo“ als kommunikatives System – bestehend aus Produktion, Distribution und Rezeption – beschreibt. Bevor die Einzelkomponenten des Systems vorgestellt werden, zeichnet Quandt in einem historischen Überblick die Entwicklungslinien zur heutigen, selbstverständlichen Zugehörigkeit der Videoclips zu bestimmten Kontexten nach.

Dieser Überblick anhand einschlägiger Literatur (Kap. 2) veranschaulicht die Entwicklung als ein Wechselspiel von technisch-industriellen Neuerungen auf der einen und gesellschaftlich-ideologischen Veränderungen in den jeweiligen Subkulturen auf der anderen Seite. Des weiteren greift der Autor in diesem Kapitel bekannte fachwissenschaftliche Diskussionen auf und nimmt dazu Stellung. Hinsichtlich der konträren Standpunkte, ob es sich bei Musikvideos um einen ideologischen Text (im Sinne der Vermittlung eines bestimmten, vereinfachten Bildes von der Welt) oder um einen postmodernen, offenen Text handelt, versucht Quandt durch den Hinweis auf unterschiedliche Phasen des Musikvideosenders MTV zu vermitteln. Zwar ist MTV-intern eine zunehmende Differenzierung der Programmstruktur und damit eine Ausrichtung auf bestimmte Zielgruppen mit unterschiedlichen Rezeptionsmotivationen festzustellen, allerdings besitzt MTV eine weltweite Popularität, die ausgehend von einer vordergründigen Vielfalt die Orientierung am amerikanischen Vorbild als eine übergeordnete Wunschvorstellung in einem durchaus kulturimperialistischen Sinne idealisiert. Für Quandt stellt sich bezüglich dieser Aspekte die Frage nach der tatsächlichen, empirisch zu untersuchenden Auseinandersetzung des Rezipienten mit dieser Medienform.

Hinsichtlich der Bereiche Produktion und Distribution (Kap. 3) geht es Quandt um die Bestimmung von Einflußgrößen (d. h. Kommunikatoren und deren Interessen), die auf die Gestaltung und Verbreitung von Videoclips wirken, denn auf dieser Ebene entscheidet sich, was überhaupt wo gesehen werden kann. Dabei ist natürlich wie insgesamt im Bereich der Popkultur der ökonomische Aspekt und damit die Art der wechselseitigen Zahlungsvorgänge und Abhängigkeiten dominierend. Durch die Beziehung zu bestimmten Plattenkonzernen und die Festlegung von Standards bezüglich des konzeptionellen und technischen Aufwands bei der Videoproduktion fungieren die Musikvideosender zum einen als Gatekeeper und als Verbreiter ausgewählter musikalischer Stile und Persönlichkeiten. Darüber hinaus wirken sie durch das Senden musikalischer und übergeordneter Botschaften aber auch als Trendsetter und sind damit fester Bestandteil von Jugendkulturen, wenn auch die vorrangige Funktion die der Promotion ist.

Kap. 4 ist den Musikvideos selbst gewidmet, indem verschiedene diesbezügliche Untersuchungen dargestellt werden. Neben der Erstellung von Typologien von Musikvideos, quantitativen Inhaltsanalysen und qualitativ-beschreibenden Untersuchungen werden auch Arbeiten zu strukturellen Eigenschaften von Clips und zur Beleuchtung von Einzelaspekten (z.B. Gewalt und Sex) angeführt. All diesen Untersuchungen liegt nach Quandt eine Fokussierung auf das Bild zugrunde, aber „ein Hauptgrund für den Konsum von Videos ist natürlich in erster Linie [...] die Musik“ (S. 97). Des weiteren gilt es auch hier wieder zu fragen, ob die als schädlich eingestuften Inhalte tatsächlich in manipulierender Weise beim jugendlichen Rezipienten wirken. Im letzten Abschnitt dieses Kapitels werden Arbeiten dargestellt, die zum einen die Funktion der Musik und zum anderen die Einbettung von Musikvideos in übergeordnete Zusammenhänge thematisieren. Die Bedeutung eines Videoclips liegt damit jenseits seines „Texts“, weshalb eine wichtige Aufgabe des Forschers in einer Spezifizierung der intertextuellen Beziehungen besteht.

Bezüglich des Bereichs Rezeption (Kap. 5) erwähnt der Autor verschiedene Untersuchungen, die mit Hilfe quantitativer Analysen Rahmendaten zur Nutzung von Videoclips und zu den jeweiligen Rezipienten ermittelten. Quandt problematisiert dabei die durchgehende Anwendung eines geschlossenen Fragekonzepts, da es möglich sei, daß die Items nicht der Lebenswirklichkeit der Jugendlichen entsprächen. Auch bei Ergebnissen der experimentellen Wirkungsforschung, die ebenfalls dargestellt werden, stellt sich z.T. die Frage nach der externen Validität, auch wenn viele Zusammenhänge (wie z.B. der zwischen Musikpräsentation ohne oder mit Video) als bestätigt gelten können. Die nachfolgend erwähnten Ansätze zum Konzept des aktiven Rezipienten versucht Quandt um die Ebene des übergeordneten Kontextes zu erweitern. Mit der Bezugnahme auf allgemeine psychologische Erkenntnisse aus dem Bereich der Adoleszenz (Selbstfindungsprozesse durch Abgrenzung und Identifikation) erscheint die Annahme eines Publikums, das sich aus verschiedenen voneinander unterscheidbaren Subgruppen zusammensetzt, plausibel. Daß diese auch z.T. äußerst unterschiedliche Lesarten der „Texte“ präferieren, wird abschließend durch zwei exemplarische Studien verdeutlicht.

Ausgehend von den theoretischen Überlegungen konzipiert Quandt eine qualitative Rezeptionsstudie, die den dargestellten Aspekten Rechnung trägt. Zur Datenerhebung wurden vom Verfasser halbstrukturierte, offene Interviews mit zehn Jugendlichen zwischen 14 und 18 Jahren durchgeführt. Der Interviewleitfaden setzt sich aus 14 Untersuchungskomplexen zusammen, die neben allgemeinen Angaben zur Person und deren Umfeld übergeordnete und spezifische Fragen zur Medienrezeption und damit verbundenen Motivationen, Bewertungen, Assoziationen und Umgangsweisen mit Musikvideos beinhalten. Dabei werden auch funktionale Aspekte (z.B. Videos als Informationsquelle über Stars und Trends), das Wissen über den Bereich Produktion und die Reflexion sozialer und politischer Aussagen in den Videos thematisiert.

Das angewandte mehrstufige Auswertungsverfahren basiert auf einer strukturierten Transkription (d.h. der Zuordnung der gegebenen Antworten zu den o.g. Untersuchungskomplexen) und besteht zunächst in einer beschreibenden Darstellung der zehn Einzelinterviews, die wiederum nach Ähnlichkeit teilweise zusammengefaßt wurden. Hierdurch wird für den Leser sehr anschaulich illustriert, hinsichtlich welcher Dimensionen sich eine Unterschiedlichkeit in den Rezeptionsweisen überhaupt beschreiben lassen könnte und daß die Art der jeweiligen Bedeutung von Musikvideos eng mit dem Stellenwert dieser Medienform im Alltag sowie mit Aspekten der Person selbst bzw. ihres Umfelds verknüpft ist. Der zweite Teil der Auswertung wird durch eine Darstellung der einzelnen Untersuchungs-

komplexe dokumentiert. Es zeigt sich hierbei vor allen Dingen, daß Bewertungen und Nutzungsformen von Musikvideos nicht unabhängig von der ansonsten präferierten Musik sind, vielmehr dienen Videoclips der Erweiterung musikalischer Kontexte, sei es hinsichtlich direkt musikbezogener oder auch umfassenderer Aspekte (z.B. Erweiterung durch Informationen über die politische Einstellung eines Interpreten oder durch Anregung von sozialem Austausch mit Freunden).

Quandt resümiert die Ergebnisse seiner Untersuchung mit der Feststellung, daß der Konsum von Musikvideos sowohl durch Regelmäßigkeiten wie auch durch spezifische Rezeptionsweisen gekennzeichnet ist, die wiederum in komplexe Kontexte eingebettet sind, weshalb sich die empirische Forschung in diesem Bereich nicht auf Erklärungen durch Reiz-Reaktions-Schemata beschränken kann.

Durch die vorliegende Arbeit werden weiterführende Untersuchungen angeregt, die sowohl qualitativer wie quantitativer Art sein könnten. Zum einen ließen sich die unterschiedlichen Rezeptionsweisen deutlicher spezifizieren oder auch Beziehungen zwischen den Untersuchungskomplexen systematisieren (was ohne Zweifel im Rahmen dieser Arbeit ein zu großes Unternehmen dargestellt hätte). Zum anderen könnte die Entwicklung eines elaborierten Kategoriensystems Grundlage für die Konzipierung einer quantitativen Untersuchung sein, wodurch sich die Ergebnisse dieser Arbeit anhand einer größeren Stichprobe überprüfen ließen.

Silke Borgstedt

Rudolf E. Radocy und J. David Boyle: Psychological Foundations of Musical Behavior. Dritte, erweiterte Auflage. Springfield, Illinois: Charles C Thomas 1997, 392 S.

Nunmehr in der dritten Auflage ist das Buch von Radocy und Boyle von 1979 erschienen. Noch immer ist im Titel von behavior die Rede, obwohl die Zeiten, da der Behaviorismus das leitende wissenschaftliche Paradigma gewesen ist, längst vorüber sind. Allerdings hatten die Autoren ohnehin auch bei der ersten Auflage keine strenge behavioristische Position (am schnellsten ablesbar an dem Kapitel affective responses oder musical preferences). Sie begründen in der Neuauflage in die Wahl des Titels auch damit, daß sie den Begriff Musikpsychologie vermeiden wollten, da sich ihr Buch in erster Linie auf den Menschen bezieht. Eine grundlegende psychologische Konzeption haben Radocy und Boyle ohnehin nie intendiert und versuchen sich nun auch nicht daran.

Gegenüber der Erstauflage sind wichtige Veränderungen vorgenommen worden. Dazu gehört eine Umstellung der 11 Kapitel. Ursprünglich in der Position von Kapitel 5 stehen nun ethnomusikologische Betrachtungen am Anfang, gefolgt von den funktionalen Aspekten der Musik im täglichen Leben (ursprünglich Kapitel 8). Der Bruch zum nachfolgenden Kapitel, zur Psychoakustik, ist groß. Jedoch steht jede Musikpsychologie vor dem Problem, daß die elementare Wahrnehmung schlecht einzugliedern ist. Die Abfolge der weiteren Kapitel: Kognitionen, Affekte, Fähigkeiten und Entwicklung ist im Großen und Ganzen gleich geblieben. Einzelne Kapitelüberschriften sind ausführlicher; Fähigkeiten und Lernen in einen Komplex zusammengezogen.

Das Buch ist gründlich überarbeitet. Diese Überarbeitung betrifft einzelne Veränderungen wie: Music that stimulates ... (S. 32) ursprünglich: Music which stimulates. Selbstverständlich sind Fehler getilgt (Mussulman, S. 11, statt Musselman). Ganze Passagen sind neu geschrieben, obwohl nur wenig neue Literatur aufzuar-

beiten war. Es gilt dies zum Beispiel für den Abschnitt über Maskierung, der in der ersten Auflage nicht besonders nachdrücklich die Frequenzähnlichkeit der Töne betont, also nun korrigiert erscheint.

Einzuarbeiten galt es vor allem die inzwischen umfangreichen Studien zur Informationsverarbeitung. Den beiden Autoren glückt hierbei gut der Bezug zur neueren musiktheoretischen Literatur. So ist in Kürze und doch verständlich die Theorie von Lerdahl und Jackendoff erörtert. Viele Teilabschnitte sind erheblich erweitert (bei der Tempowahrnehmung liest man nun 4½ Seiten statt einer einzigen). In diesem Abschnitt findet sich auch eine der seltenen Literaturangaben aus dem Jahr 1994, eine weitere dann aus dem Jahr 1995 im Kapitel Melodik und Harmonik. Sorgfältig aufgearbeitet ist lediglich die Literatur bis zum Ende der 1980er Jahre. Die Aktualität, die man vermißt, wird aufgewogen durch den überraschenden Bezug neuerer Forschung zur älteren Literatur, die bei Radocy und Boyle bis auf den Anfang des Jahrhunderts zurückreicht. Es macht dies eine Stärke des vorliegenden Buches aus. Weiterhin erhält man wichtige Anregungen aus dem Kapitel zur funktionalen Musik, das in anderen Lehrbüchern eher ein Schattendasein führt, hier aber ziemlich an den Anfang gestellt ist und ganz gegenläufig zu allen Behauptungen von Werbetreibenden Ergebnisse darstellt, die zeigen, daß Produktinformationen stärker auf Präferenzen wirken als die schönsten musikalischen Assoziationen. Man mag manches in diesem Buch vermissen; Gewinn beim Lesen bringt es dennoch.

Helga de la Motte-Haber

Udo Rauchfleisch: Musik schöpfen, Musik hören. Ein psychologischer Zugang. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, 125 S.

Unter diesem eher schlichten Titel liegt eine teils essayistische, teils auch diskursive Auseinandersetzung mit der Psychologie des Komponierens und mit Fragen der Musikrezeption aus der Sicht eines Psychoanalytikers vor. Die Schrift hat zwei Teile: Kreativität und Rezeption, die durch analytische Aspekte miteinander verbunden sind.

Ein psychologisches Verständnis der musikalische Kreativität wird hier entwickelt an Schaffensprozessen der musikalischen Komposition. Die Materialien, die Rauchfleisch einer analytischen Interpretation unterzieht, sind vielfältig und umfangreich, haben allerdings auch hinsichtlich der Quellenlage und Authentizität eine sehr unterschiedliche Qualität, die noch nicht einmal ansatzweise einer Kritik zugeführt wird. Der Autor greift zurück auf Äußerungen, die von bekannten Komponisten überliefert sind (wie authentisch und in welchen Kontexten bleibt unerörtert). Die Kette reicht von Claudio Monteverdi über Mozart, Schumann, Wagner und Mahler über die Klassiker der Moderne bis hin zu Stockhausen, Berio und weiteren Komponisten des 20. Jahrhunderts. Sie sind vor allem vier Studien entnommen: 1) den Untersuchungen zum musikalischen Schaffensprozeß von Justus Bahle (entstanden Anfang der 1930er Jahre, befragt wurden u. a. Cassella, Dallapiccola, Krenek, Honegger, Orff, Schönberg, Besch und Zilcher), 2) der Sammlung von Marie Agnew, u. a. über Schumann, Mozart, Berlioz und Wagner – allerdings entnommen einer Abhandlung des amerikanischen Psychologen Carl E. Seahore aus dem Jahr 1938, 3) einer Gesprächsserie von A. M. Abbell, die dieser in den Jahren um den vorigen Jahrhundertwechsel mit Richard Strauss, Johannes Brahms, Giacomo Puccini, Engelbert Humperdinck, Max Bruch und Edvard Grieg geführt hat. Ergänzend werden Texte aus Gesprächen von Hans Oesch u. a. mit Luciano

Berio, Karlheinz Stockhausen und Vladimir Vogel und auch autobiographische Äußerungen etwa von Paul Hindemith herangezogen. Robert Schumann und Gustav Mahler bieten ein für die psychoanalytische Interpretation besonders ergiebiges Material.

Im ersten Teil wird Bezug genommen auf die experimentell-psychologischen Forschung, an erster Stelle wird auf J. P. Guilfords Studie über „Creativity“ aus dem Jahr 1950 Bezug genommen. Im folgenden wird zwar das eine oder andere Thema aus diesem Bereich angesprochen, z. B. über divergentes Denken oder über Ambiguitätstoleranz, dies geschieht aber in feuilletonistischer Manier (eine solide, gleichwohl gut lesbare Darstellung gibt z. B. Weisberg 1989). Weder Guilfords programmatische Studie noch Justus Bahles Erhebung unter seinerzeit lebenden Komponisten, noch die Darstellung von Carl E. Seashore werden im vollen Sinne, das heißt unter Einbezug der Methodologie, die dort zu gesicherten Erkenntnissen führt, herangezogen. Bahle und Seashore werden wie Abbell und Oesch als Textquellen genutzt, die mit nunmehr eigenem analytischen Werkzeug ausgewertet werden. Die neuere kognitionspsychologische Diskussion über die Kreativität im Rahmen der Expertiseforschung (Simonton 1996, vgl. die Literaturangabe am Ende dieser Rezension) ist dem Autor offensichtlich unbekannt.

Als Kriterien der Kreativität stellt Rauchfleisch heraus: Neuheit, die aus eigenen Anstrengungen resultiert, Fähigkeit zum divergenten Denken und zur Ambiguitätstoleranz, Begeisterungsfähigkeit bis Besessenheit, Gefühl der Freiheit, Fähigkeit zur kritischen Bewertung der eigenen Leistung. Mit diesen Kriterien werden im wesentlichen die Momente zusammengetragen, die unser Alltagsverständnis der Kreativität ausmachen. Erst in der anschließenden Betrachtung des Schaffensprozesses werden Traum, Affekt- und Gefühlsleben, speziell Liebes- und Todeserlebnisse (Schumann bzw. Mahler als Protagonisten) und das künstlerische Müssen (Beispiel: Hugo Wolf) thematisiert.

Für ein psychoanalytisches Verständnis der musikalischen Kreativität werden drei Stadien betrachtet: triebhafte Ursachen (Kreativität als „Es-Abkömmling“), Kreativität im Dienste des „Ich“ und Auseinandersetzung mit neueren Narzissmustheorien. Das erste hebt auf die irrationalen Grundlagen der Musik ab, sieht Zusammenhänge mit libidinösen Streben, durch die Musik als autoerotisches Phänomen aufgefasst wird. Damit zusammen hängt zum Beispiel eine Interpretation des frühkindlichen Wohlbehagens im Sinne eines ozeanischen Gefühls. Psychisches Leiden, Psychosen und innere Konflikte können als Motor für künstlerische Produktivität wirken, sie aber auch hemmen. – Das zweite Stadium hat sich als außerordentlich fruchtbar für ein Verständnis künstlerischer Kreativität erwiesen, da im Komponieren von vornherein die Fähigkeiten auf sämtlichen Persönlichkeitsebenen gefordert sind. Triebe und Gefühle müssen in eine Form gebracht werden, und das erfordert den Einsatz der Fähigkeiten, die auf allen Ebenen verfügbar sind. In der Inspirationsphase der Kreativität wird Regression bewußt zugelassen, sie wird in den Dienst des Ich gestellt. Die Regression wird also als umkehrbar und zugleich als angstfrei erlebt. In der Elaborationsphase sind dann Realitätskontrolle, Denken, Integration und Koordination gefragt. Das Konzept der Regression im Dienste des Ichs führt ein besseres Verständnis etwa der Vorstellung von „göttlicher Inspiration“ beim Komponieren herbei. Auch andere Phänomene wie „blitzhafte Erleuchtung“, Inspiration, Schaffensrausch, künstlerisches Müssen usw. werden so interpretierbar als Formen der Regression im Dienste des Ichs.

Durch das Konzept der regressiven Selbstpassage, in der die aktuellen Erfahrungen eines Künstlers mit „tieferen“ Persönlichkeitsschichten in Zusammenhang gebracht werden (in Form einer vorübergehenden und kontrollierten Regression)

werden kreative Prozesse besser verständlich. So kann es beispielsweise die besondere künstlerische Produktivität des Liederjahres bei Robert Schumann (1840) erklären: der aktuell erfahrene Tod der Mutter, die bevorstehende Eheschließung mit Clara Wieck treten in Verbindung mit frühen Kindheitserfahrungen (mit der viel und gerne singenden Mutter, dem „lebendigen Arienbuch“, wie sie genannt wurde).

Die Narzißmustheorie sieht einen Zusammenhang der Kreativität mit dem Selbstwertgefühl. Rausch, kosmische Kraft, Teilhabe an göttlicher Inspiration und Allmacht, das Gefühl, von etwas Übernatürlichen erfüllt zu sein, usw. stellen den künstlerischen Menschen in ein besonderes Licht und heben ihn auch in ästhetischer Hinsicht hervor. Freilich wird der Schaffensprozeß nicht ausschließlich im Sinne eines selbstbezüglichen Narzißmus interpretiert, sondern auch den sozialen Aspekten künstlerischer Kreativität wird eine eigene Wertigkeit eingeräumt.

Was nun die Seite der Rezeption betrifft, so ist sie durchaus auch als Vorgang verstanden, der eine große Eigenaktivität erfordert. Diese betrifft die diversen Funktionen der Wahrnehmung und der emotionalen Reaktion sowie soziale und historische Aspekte. Eine psychoanalytische Betrachtungsweise hebt in erster Linie die Wirkung der Musik auf unsere Gefühle hervor. Damit sind die Triebansprüche des Es und die Herausbildung einer Ich-Identität besonders angesprochen. Die Musik steht in enger Nähe zum Lustprinzip und kann die Funktion der Katharsis ausführen. Insofern kann sie eine befreiende Wirkung der Töne auf verdrängte Wunschregungen ausüben. Daß dabei die Musik eine gegenüber der Sprache hervorgehobene Rolle übernehmen kann, ist unstrittig.

Von Seiten der psychoanalytischen Ich-Psychologie, als deren führender Vertreter Heinz Kohut herangezogen wird, wird die Ordnungsfunktion der Musik herausgestellt, die in das Chaos, das die hörbare Umwelt zuerst einmal (und ganz besonders für Kinder) darstellt, Ordnung bringt. „Das Vergnügen, das der Erwachsene beim Hören von Musik erlebt, rühre daher, daß er die durch die Musik reaktivierten archaischen Ängste nun mit seinem strukturierten, tragfähigen Ich zu bewältigen vermöge. Das Musikwerk stellt für den Hörer insofern eine ausdrückliche Beruhigung dar, als die Außenwelt nicht mehr, wie in frühester Kindheit, chaotisch und bedrohlich, sondern strukturiert und vom Ich des Rezipienten überschaubar ist“ (S. 82). Musik kann also der Abwehr von Ängsten dienen, sie kann Züge des Menschlichen annehmen und hilft, sich gegen Depressionen zur Wehr zu setzen. Insgesamt kann es zu einem Kompromiß zwischen Es, Ich und Über-Ich kommen, was der Abwehr der genannten Ängste dienen kann.

Aus diesem Grundverständnis erklären sich auch die Schwierigkeiten beim Hören zeitgenössischer Musik, da diese sich gerade den herkömmlichen und von den Subjekten verinnerlichten Strukturen verschließt. Damit können die archaischen Ängste mit den Mitteln der Musik nicht überwunden werden.

Musik führt bei den Hörern einen Realitätsverlust herbei und errichtet eine Welt des schönen Scheins. Das wird von Rauchfleisch prototypisch an Opern ausgeführt. Darin können die schlimmsten Handlungen und Gefühle vor Aug' und Ohr geführt werden, als Hörer kann man sich dem rückhaltlos hingeben und ist sich doch in jedem Moment bewußt, daß diese Erfahrungen sich auf der Bühne abspielen, der reale Schein ist nicht Wirklichkeit.

Selbstverwirklichung rechnet zu den narzißistischen Aspekten. Der Narzißmus ist stets mit Autoerotik gekoppelt. In der Pubertät ermöglicht die Musik die Entwicklung eines stabilen Selbstwertgefühls. Wie bei R. G. Klausmeier festgestellt wird, ermöglicht Musik der Jugendkulturen die *Regression zum grandiosen Selbst*. Die Musik führt in dieser Entwicklungspassage nicht nur in die Regression, son-

dern darüber hinaus zu einem Selbst, das sich mit den von den Medien präsentierten Vorbildern zu verbinden sucht – das Idol ist das grandiose Selbst, so lautet die narzißtische Interpretation.

Der Autor versteht die psychoanalytische Sichtweise immer wieder auch mit Fragezeichen, so wenn er davon spricht, daß dem von ihm herangezogenen „wie anderen psychoanalytischen Modellen zum Verständnis der Musik – viel Spekulatives an[hafte]“ (S. 82) oder an anderer Stelle heißt es: „Es ist schwierig, die Allgemeingültigkeit solcher im Einzelfall sicher zutreffender psychoanalytischer Hypothesen nachzuweisen“ (S. 85).

Ist man sich der Begrenzungen der Studie bewußt (dazu gehört auch die Nachlässigkeit, daß die Zitate noch nicht einmal mit Seitenzahlen nachgewiesen werden), so findet man als Leser/Leserin eine Fülle von Anregungen und wird immer wieder dazu verleitet, eigene persönliche Erfahrungen erneut zu sichten und neu zu interpretieren.

Literatur

- Simonton, Dean Keith (1996). Creative expertise: A life-span developmental perspective. In: K. A. Ericsson (Ed.), *The Road to Excellence. The Acquisition of Expert Performance in the Arts and Sciences, Sports, and Games* (pp. 227–270). Mahwah, N. J.: Erlbaum.
- Weisberg, Robert W. (1989). *Kreativität und Begabung. Was wir mit Mozart, Einstein und Picasso gemeinsam haben*. Heidelberg: Spektrum der Wissenschaft (Original: Creativity: Genius and other myths, 1986). Günter Kleinen

Günther Rötter: Musik und Zeit. Kognitive Reflexion versus rhythmische Interpretation. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 9, hrsg. von Helga de la Motte-Haber). Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang 1997, 349 S.

Die außergewöhnliche Zeitverbundenheit der Musik legt nahe, unterschiedlichste Ansätze zwischen philosophischer Reflexion und Experiment zu prüfen, wenn die Erörterung dieser Verbundenheit ansteht. Zeigt der Titel einer Abhandlung an, daß ein weiter thematischer Bogen intendiert ist, gilt dies zumal. Mit der Vorstellung von Zeitverständnissen, welche Natur- und Kulturwissenschaften gewonnen oder beschrieben haben, sodann mit der Nachzeichnung der sich in der abendländischen Musik manifestierenden temporären Dispositionen wird einer für die Musikwissenschaft zentralen Thematik der Horizont eröffnet. Eine Besprechung von Ansätzen empirischer Forschung schließt sich an. Nachfolgend steht die Verifikation in ein Modell geronnener Vorstellungen zur Produktion von musikalischen Zeitabläufen durch das Experiment im Fokus der Darstellung.

Gerne wird sich der Konsterniertheit des Augustinus erinnert, wenn es gilt, bei Was-Fragen aufkommende Imponderabilien zu demonstrieren. Da er tatsächlich im 11. Buch der „Confessiones“ das Rätsel vom Dasein der Zeit zu lösen suchte, mag auch im vorliegenden Zusammenhang das Zitat gefällig sein. Der Kirchenlehrer hatte allerdings die Lagezeit diskutiert, während gerade Musikwahrnehmung vor dem Hintergrund entfalteter Gegenwart die Modalzeit thematisch werden läßt. Die Aufarbeitung von Erklärungsbemühungen philosophischer Provenienz nach wenigen Seiten abbrechen und in die Besprechung physikalischer Ansätze übergehen zu lassen, ist für objektive Zeitkonzepte wohl mit Gleichmut hinzunehmen.

Für die gelebte Zeit allerdings wäre vorstellbar gewesen, etwa Gedankengänge der Phänomenologie in Erinnerung zu rufen. Pointiert werden die Aussagen der Physik über die elementaren und die schlechthin großen temporären Verhältnisse vorgestellt. Im 20. Jahrhundert sind musikkonzeptionelle Erwägungen von physikalischen Erkenntnissen her inspiriert worden, ohne daß indes die psychologischen Bedingungen immer hinreichend rekapituliert wurden.

Den Ausführungen Rudolf Wendorffs folgend, werden kulturelle Differenzen der Zeitauffassung dargelegt. Solche Unterschiede, zyklische oder lineare Konzepte, wirken ein auf die Gestaltetheit von Musik. Dennoch, das darf nicht unerwähnt bleiben, setzen auch die Hopi-Indianer mit ihren so ganz anderen Wirklichkeitskonzepten psycho-physische Gegebenheiten nicht einfach aus. Die Objektivierung und Differenzierung musikalischer Zeit sowie die Kontingenzbefreiung mittelst Notation lassen die Besonderheit des abendländischen Musikdenkens hervortreten. Als geschichtlich bedeutsam ist sodann die Veränderung von Tempoauffassungen und -bezeichnungen, sind zumal die Hilfsmittel für die geforderte Einhaltung des Tempos zu nennen.

Mit der Besprechung von empirischen, d.h. experimentellen Ansätzen zur Erforschung der Zeitwahrnehmung tritt der Hauptgegenstand der Arbeit, das „Timing“, hervor. Die Besprechung eines weiten Themas verengt sich sehr bald auf die eigentliche, dann letztthin spezifische Fragestellung. Wobei im Fortgang der Erörterung keinerlei Rückbezüge von jener speziellen Problematik zu den allgemeinen Darstellungen auszumachen sind. Auch der Untertitel der Abhandlung vermag diesbezüglich kaum etwas zu beleben. Es wird nun ein Modell als „komplexe Hypothese“ vorgestellt, in welchem als innere Variablen für die Einhaltung der Tempogenauigkeit physiologische Bedingungen, Lernvorgänge und ein interner Zeitgeber verantwortlich gemacht werden. Die Beschreibung von Wahrnehmungsleistungen und Fähigkeiten zur Produktion von Zeitabläufen ist dabei intendiert. Komponenten des Modells werden sukzessive vermehrt, wobei weitere innere, aber auch Rückkopplungsmomente von der Produktion her Berücksichtigung finden.

Die Erörterung des Timingproblems geht parallel mit der Prüfung der Wirklichkeit der Komponenten des Modells. Der interne Zeitgeber wird als Größe postuliert. Es werden Forschungsansätze, die neuronalem Ort, temporären Bestimmungen und dessen Abhängigkeit vom Wahrnehmungsmaterial nachgehen, besprochen. Dabei finden beide Ebenen, das ist die Audiation und der komplexe Prozeß der akustisch-motorischen Realisation, in ihrem Wechselbezug und im Hinblick auf die Wirkkraft des Zeitgebers Berücksichtigung. Erkennbar wird das Bemühen, aus einer Fülle von Untersuchungen die Summe zu ziehen und sie mit den eigenen experimentellen Resultaten in Übereinstimmung zu bringen.

So kann festgestellt werden, daß die motorische und akustische Rückmeldung eher von unterstützender Natur ist. Es ist aber auch ohne diese möglich, zu verlässlichen inneren Tempovorstellungen zu gelangen. Tempogenauigkeit darf primär als das Resultat eines internen Prozesses gelten. Das Experiment läßt nach dem Geschlecht Unterschiede in der Zeitwahrnehmung erkennen. Wobei nun von diesem Tatbestand her Argumente für die Existenz des Zeitgebers, vor allem aber für die Bedeutung von Lernprozessen beim Aufbau von Tempovorstellungen abgeleitet werden. Verbleibende Unstimmigkeiten lassen sich abschwächen durch die Vermutung, daß der interne Zeitgeber auf einer physiologischen Ebene eine Grundfrequenz liefert, welche die Basis für eine an die Außenwelt angepasste Tätigkeit darstellt. Unsicherheit bleibt, auch wenn als wenig wahrscheinlich genommen wird, daß Zeit lediglich durch die Information, die in einem Zeitintervall enthalten ist, bestimmt wird. In der Tat sprechen Untersuchungen, etwa zu Trancephänomenen,

für Synchronisierungseffekte. Aber die Forschung will nicht recht einsichtig machen, wie denn eine allgemeine Beziehung, die die Variabilität der Tempi mit berücksichtigt, gefaßt werden könnte.

Verlässlicher gestalten sich hingegen – und das erweist die vorliegende Untersuchung – Aussagen bezüglich der Bedeutung der Motorik für das Timing. So machen die Überlegungen und Experimente Postulate über die musikalische Zeitgestaltung mit der Konzentration auf die Aspekte Motorik, „Innere Uhr“ und Lernprozesse wahrscheinlicher. Manche Resultate sind allerdings noch mit Bedacht und abwägend auszugeben, da ihnen Vorläufiges anhaftet. Dennoch erbringt das Buch Befunde, die für einige Aspekte eines weiten Themas Interpretationsansätze bestärken.

Marcel Dobberstein

Susanne Schedtler: Das Eigene in der Fremde. Einwanderer-Musikkulturen in Hamburg. (Populäre Musik und Jazz in der Forschung. Band 6). Münster: Lit 1999, 238 S.

Vier Jahre im Ausland scheinen den Blick von Susanne Schedtler auf ihre alte Heimat Hamburg verändert zu haben: Stärker als jemals früher sah sie nun die gut 260 000 Ausländer aus 184 Staaten, ehemalige Gastarbeiter und ihre Nachkommen, Flüchtlinge, internationale Studenten, Wissenschaftler, Musiker und andere, sah eine bunte Weltmusiklandschaft, und sie sah auch die vielen Deutschen, die sich in dieser internationalen Musikszene tummelten. Etwa 15 Prozent beträgt der Ausländeranteil in Hamburg, und das ist nicht einmal besonders hoch für eine deutsche Großstadt: In Stuttgart erreicht er 24 Prozent, in Frankfurt a. M. 29 Prozent. Dennoch steht die Erforschung musikalischer Folgen der Migration in Deutschland noch ganz am Anfang. Seit Max Peter Baumann vor 16 Jahren den kleinen Sammelband „Musik der Türken in Berlin“ (Kassel: Landeck 1985) herausgab, ist keine größere wissenschaftliche Arbeit über Musik zugewanderter ethnischer Minderheiten in Deutschland mehr erschienen. Schedtlers Dissertation über „Musikkulturen und Musikambiente von Einwanderern in Hamburg“ kann also tatsächlich als Pionierarbeit gelten.

Im Zentrum ihrer Untersuchung stehen 32 Tiefeninterviews ausländischer, aber auch deutscher Musiker, sofern diese „sich vorwiegend mit traditioneller, nicht aus ihrem Kulturkreis stammender Musik beschäftigen.“ (S. 9). In drei Blöcken erfragte Schedtler dabei zunächst biographische Daten, Informationen zu Ensembles, Proben und Auftritten sowie dem Musikstil. Ein zweiter Interviewteil befaßte sich mit Auftritten und dem Publikum, ein dritter mit persönlichen Meinungen und Einschätzungen bezüglich kultureller Veränderungen: „Welche Erfahrungen haben sie gemacht? Was bedeutet Tradition für sie? Gibt es einen unaufhaltsamen Verfall der Herkunftskultur im Exil oder gewinnt sie neue Qualitäten? Welchen Einfluß hat das soziale Umfeld auf die musikalische Kreativität der Einwanderer im Verhältnis zur Tradition? Wie sehen die Erfahrungen der Zusammenarbeit mit deutschen Musikern aus? Wie sieht die Rezeption traditioneller nicht-deutscher Musik durch deutsche Musiker aus? Wie ist das Verhältnis deutscher Ethno-Musiker zur eigenen Tradition?“ (S. 9f.). Ergänzt wurden die Interviews durch Beobachtungen der Autorin, Ton- und Videoaufnahmen, statistisches Material der Stadt Hamburg sowie einschlägige Auszüge aus der Hamburger Presse.

Eine theoretische Aufarbeitung des Themas und der Interviews dagegen findet nur am Rande statt, und auch die Rückblicke auf bisherige Untersuchungen der

Migrations- und Ausländerforschung (erwähnt sind eigentlich nur Friedrich Heckmanns Theorie der Ethnische Kolonien, daneben Hans Esser und Richard Sennet) sowie Sozial- und Kulturanthropologie sind auffällig knapp geraten.

Problematisch erscheint zunächst die Abgrenzung der Zielgruppe: „in Hamburg lebende Musiker, die traditionelle Musikstile – im Sinne der Musikethnologie sind das in der Regel mündlich überlieferte Volksmusiken – und Mischstile bzw. Fusionen spielen“ (S. 31). Weder national noch musikstilistisch wurde diese etwas diffuse Gruppe weiter eingegrenzt, angestrebt wurde vielmehr ein „vielschichtiges Gesamtbild“ (S. 32).

So erscheint Kapitel 3, „Materialsichtung“ (S. 29–59), denn auch mitunter etwas additiv. Wie auch ließen sich musikalische Biographien von Musikern aus Polen, Iran, Sri Lanka, Argentinien, Elfenbeinküste und neun weiteren Länder sinnvoll zusammenfassen? Die Altersspanne der Interviewten liegt zwischen 22 und 78 Jahren, die Aufenthaltsdauer in Hamburg zwischen einem und vierzig Jahren. Auch musikalisch bestehen zwischen Salsa, Klezmer, türkischer Volksmusik und esoterisch-meditativem Jazz kaum Gemeinsamkeiten, entsprechend schwierig die Zusammenfassungen zu Themen wie Repertoire, Gruppenstrukturen, Improvisation etc. Vor allem bei den Themenblöcken Manager, Medienpräsenz (S. 55–58) und Auftritte und Publikum (S. 58f.) scheint dann jedoch immer stärker der neue Bezugsrahmen der Weltmusiklandschaft Hamburgs auf.

Kapitel 4, „Zwischen Akkulturation und ethnischer Orientierung“, leidet unter dem erwähnten Theoriedefizit. Anstelle neuere Konzepte von Hybridisierung, Creolisierung oder kultureller Bricolage heranzuziehen, rekurriert Schedtler auf das mittlerweile etwas angestaubte und allzu enge Konzept von Akkulturation. Dabei wird gerade in ihren überaus interessanten Darstellungen immer wieder gerade die enorme Vielfalt interkultureller Interaktion deutlich, etwa bei Musikern wie dem Kolumbianer Gino Romero Ramirez, der mit 16 begann, nach Musiktraditionen von Catagena zu suchen, später in Bogotá Musik studierte, 1982 nach Hamburg kam, dort am Konservatorium Geige studierte, daneben aber auch Jazz, Komposition und Dirigieren, später mit einem ukrainischen Klezmermusiker zusammenspielte, ein Gamelan-Orchester suchte und schließlich begann, Salsa zu spielen (S. 66f.). Angesichts solcher Lebensläufe scheint die Frage nach dem „musikalisch Eigenen und Fremden“ (S. 61) allzu einfach und beinahe schon anachronistisch. Auch der Begriff „Einwanderer-Musikkulturen“ im Untertitel des Buches ist irreführend: Überwiegend handelt es sich wohl eher um individuelle musikalische Entwicklungen denn um zusammenhängende „Kulturen“. Am ehesten scheint es noch bei den beiden größten ethnischen Gruppen Hamburgs angemessen, von Kulturen in einem umfassenderen Sinn zu sprechen, bei Migranten aus dem Iran (13 000) und solchen aus der Türkei (70 000), beide gegenüber der deutschen Mehrheit durchaus abgegrenzt. Auch hier konzentriert sich die Autorin jedoch auf herausragende Einzelmusiker und skizziert das iranische bzw. türkische Leben Hamburgs nur cursorisch.

Sechs Musiker verschiedener musikalischer Ausrichtung werden sodann genauer vorgestellt: Wolf Kerschek (Ethno-Jazz, S. 92–96), Sergio Boré (Brazilian free music, S. 96–108), Siawash Barati und sein Sohn Khashayar Barati (Iran, S. 108–125), Fuat Saka (türkischer Liedermacher, S. 125–136), sowie der erwähnte Kolumbianer Gino Romero Ramirez (S. 136–157). Und wiederum wird bei den zugehörigen kurzen Musikanalysen deutlich, wie schwierig es ist, derart heterogene Musiktraditionen in einer Arbeit zu vereinen: immer wieder müssen – unvermeidlicherweise kurz und oberflächlich – spezifische musikalische Hintergründe nachgetragen werden, Zusammenhänge zwischen den Analysen sind kaum erkennbar. Erfreulich, daß eine beiliegende CD die Beispiele auch hörbar macht. Kurze

Exkurse behandeln die Idee einer Weltmusik (von Mozart, über – ausführlich – Stockhausen, bis hin zu Paul Simon und David Byrne, S. 80–86) sowie die Vorgeschichte von Hamburg als Zuwanderungsmetropole (S. 87–92).

Vielleicht am interessantesten wird die Arbeit da, wo man es am wenigsten erwartet hätte. Schon früh war Schedtler aufgefallen, daß „in beinahe allen der in dieser Untersuchung vertretenen nicht-deutschen Musiktraditionen deutsche Musiker mitwirken“ (S. 32). Sowohl die 13 Interviews deutscher Musiker, als auch die Einschätzung nicht-deutscher Musiker von Deutschen werfen viele weitere Fragen auf. „Mehrfach wurde ich während der Erhebungsphase von meinen ausländischen Interviewpartnern auf unsere deutsche Volksmusik angesprochen. Sie waren befremdet darüber, daß alle deutschen Musiker ohne Ausnahme, die mit ihnen ihre Musik machen, kein Verhältnis zur eigenen deutschen Volksmusik haben, sogar abfällig davon redeten“ (S. 78). Auch im letzten Kapitel, „Musik und ethnische Pluralisierung“ (S. 159–205), sind vor allem diejenigen Abschnitte am anregendsten, die behandeln, wie sich deutsche Musiker in nicht-deutschen Gruppen fühlen, und wie sie von diesen gesehen werden. Exkurse widmen sich traditioneller Volksmusik in Deutschland (S. 166–176), insbesondere in Bayern (S. 176–182) und Hamburg (S. 182–187).

Insgesamt bleibt die Arbeit in ihrer thematischen Ausrichtung unentschieden. Um das in ihr so anschaulich gewordene Kaleidoskop der interkulturellen Musikszene Hamburgs einschätzen zu können, wäre eine Einordnung in das allgemeine „deutsche“ Musikleben der Stadt sinnvoll gewesen. Die Frage nach kulturellen Veränderungen im Zusammenhang mit Migration hingegen hätte sich wohl klarer und tiefschürfender anhand nur einer oder zweier Herkunftskulturen untersuchen lassen. Was aber bleibt, ist eine Fülle faszinierender Musikerbiographien und, am Ende der Lektüre, eine noch viel größere Fülle von Fragen und deutlich gewordenen Forschungsdesideraten. Eine Pionierarbeit eben.

Martin Greve

Carina Schmiedke-Rindt: „Express Yourself – Madonna Be With You“. Madonna-Fans und ihre Lebenswelt. Augsburg: Sonnentanz-Verlag 1998, 347 S.

Bereits im Titel ihrer Dissertation „Express yourself – Madonna be with you. Madonna-Fans und ihre Lebenswelt.“ macht Carina Schmiedke-Rindt deutlich, daß Fandom nicht als hysterische Spinnerei Jugendlicher abgehandelt werden darf, sondern daß es sich dabei um eine spezifische Form der Lebenserfahrung und -gestaltung handelt.

Die wenigen Forschungsarbeiten, die es zum Thema Fandom bislang gibt, zeigen, daß diese fanspezifische Lebenswelt einer genaueren wissenschaftlichen Untersuchung erstens würdig ist, was – betrachtet man die derzeitige Forschungslage zu diesem Thema – durchaus nicht selbstverständlich zu sein scheint. Von der Autorin, einer Augsburger Ökonomin und Sozialwissenschaftlerin, wird die bisherige weitgehende wissenschaftliche Nichtbeachtung des Themas u. a. darauf zurückgeführt, daß die Zurechnung des Fandoms zur sogenannten niederen Kultur möglicherweise „eine ernsthafte Beschäftigung mit dem Phänomen wenig relevant und noch weniger ruhmversprechend erscheinen“ läßt (S. 18). Daß das Fandom einer wissenschaftlichen Behandlung zweitens auch dringend bedarf, zeigt die vorliegende, bei einer Fallzahl von zehn Interviewteilnehmern als explorativ einzustu-

fende Studie über die Lebenswelt von Madonna-Fans, die einen bemerkenswerten Einblick in das Phänomen Fandom und eine Orientierung in diesem „wissenschaftlichen Notstandsgebiet“ (S. 13) gewährt.

Die Autorin verwendet zur Untersuchung der Lebenswelt der Madonna-Fans einen methodenpluralen Ansatz. Sie analysiert zunächst Madonna-Materialien wie den Videoclip „Express yourself“ und Zeitschriftenartikel über Madonna, um sich der Patchwork-Identität anzunähern, mit der sich die öffentliche Person Madonna selbst inszeniert und in der sich kulturelle Muster der Pluralität widerspiegeln (S. 14). Nach dieser Annäherung an Madonna als dem einen Part der Fan-Star-Beziehung, wendet sich die Arbeit den Madonna-Fans als eigentlichem Untersuchungsgegenstand zu. Funde wissenschaftlicher Annäherung an Madonna wie die Arbeiten John Fiskes und Lisa A. Lewis', Funde kultureller Produktionen der Fans (Fanclubzeitschriften) sowie ein Experteninterview mit einem Bay City Rollers-Fan werden ausgewertet, um auf der so gewonnenen Erkenntnisbasis verschiedene theoretische Fragestellungen zu entwickeln. Diese werden im folgenden dann anhand von problemzentrierten bzw. fokussierten Interviews mit insgesamt fünf weiblichen und fünf männlichen Madonna-Fans untersucht.

Die Fragestellungen beziehen sich auf die Überprüfung verschiedener theoretischer Konzepte aus den Bereichen der Soziologie und der Psychologie. Als rahmengebend wird das soziologische Konzept der Medienkarriere (Roland Eckert & Rainer Winter) angesehen, anhand dessen verschiedene Stufen einer Fankarriere – Fremder, Tourist, Buff und Freak – beschrieben werden können. Während die Herangehensweise des Fremden an Madonna durch Naivität gekennzeichnet ist, ist die Orientierung des Touristen durch Neugierde und Faszination charakterisiert. Als „echte Fans“ (S. 138) werden Buffs und Freaks aufgefasst. Innerhalb der Fankarriere sind Stufenwechsel in beide Richtungen sowie Ausstiege auf jeder der Stufen möglich.

Die interviewten Personen sind bzw. waren allesamt als Buffs einzustufen, zwei befanden sich als Fanclubleiter bzw. Herausgeber eines Fanzines bereits einmal auf der Stufe eines Freaks. Schmiedke-Rindt versucht mittels der Interviews Wendepunkte bzw. Auslöser für Übergänge zwischen verschiedenen Karrierestufen herauszukristallisieren, um so den Karriereverlauf eines Madonna-Fans nachzeichnen zu können. Allerdings lassen die Interviewdaten dazu nur wenige Aussagen zu: Festzuhalten ist, daß der Übergang vom Touristen zum Buff in der Regel durch ein audiovisuelles Ereignis markiert ist – z.B. das Sehen eines Madonna-Videos. Die das Kapitel abschließende Beschreibung der einzelnen Madonna-Fankarrierestufen gibt dennoch einen erhellenden Einblick in verschiedene Phasen und Bedeutungen des Fandoms und schafft einen guten Rahmen erstens für die Auswertung der Interviews bezüglich der weiteren in den vorangegangenen Kapiteln entwickelten Fragestellungen und zweitens für weitere Forschungsarbeiten, die sich mit dem Thema Fandom beschäftigen.

Im folgenden untersucht die Autorin auf der Basis des Coping-/Stressbewältigungskonzeptes von Lazarus, inwiefern Fandom als Beitrag zur Bewältigung kritischer Situationen gesehen werden kann; inwiefern es also Reaktionsformen zur Verfügung stellt und beinhaltet, mit denen belastenden Situationen, die ihren Ursprung entweder innerhalb des Fan-Seins haben oder von außen herantgetragen werden, begegnet wird. In großer Ausführlichkeit wird ein Kategorienschema (Thomas/Thomae) zur Codierung der Reaktionsformen der Fans vorgestellt. Die in den Interviews genannten Reaktionsformen werden beschrieben und ausgewertet, so daß verschiedene Reaktionsrangfolgen für die befragten Madonna-Fans extrahiert werden können. Nach der etwas zu ausführlich geratenen Vorstellung des

Kategorienschemas droht ein sehr wichtiges Ergebnis der Untersuchung fast etwas unterzugehen: So kann die Autorin zeigen, daß die befragten Fans in ihrem Dasein außerhalb des Fandoms gerade „nicht maßgeblich von negativen Selbsteinschätzungen ‚geplagt‘ werden, wie es Fans vielfach unterstellt wird“ (S. 221), wenn stereotyp davon die Rede ist, daß sie ihren Mangel an Identität durch ihr Fan-Sein zu kompensieren versuchen. Statt hilfloser, resignativer oder ängstlicher Reaktionsformen können auf den ersten Plätzen der Rangskala nicht-hilflose Reaktionsformen gefunden werden wie *sich den Umständen überlassen, kritische Reaktionen, Hoffnung, widerständige und (selbst-)behauptende Reaktionen*.

Im folgenden wird Fandom im Lichte der Theorie der Symbolischen Selbstergänzung untersucht. In den Interviews können zum einen Hinweise darauf gefunden werden, daß Madonna den Fans als Symbol für unterschiedliche Selbstdefinitionen dienen kann – z.B. dafür, eine bedeutende Persönlichkeit, eine Kreative/Künstlerin oder eine Individualistin zu sein. Zum anderen scheint das Fan-Sein selbst bei allen Befragten Teil der eigenen Selbstdefinition zu sein. Die Bedeutung von Fandom bei der Konstruktion von Identität wird gerade in diesem Kapitel sehr anschaulich. Indem die Autorin das Konzept der Symbolischen Selbstergänzung auf das Konzept der Fankarriere bezieht, eröffnet sich darüber hinaus ein produktives Erklärungsmodell für das Auftreten von Wendepunkten innerhalb des Verlaufs einer solchen Karriere.

Die Bedeutung der Fan-Sammlungen, die von Tonträgern, Büchern, Videomitschnitten, Zeitungsartikeln, Fotos, Autogrammen, Eintrittskarten von Konzerten im Prinzip alles umfassen können, was auch nur im Geringsten mit Madonna zu tun hat, wird in dem folgenden Kapitel beleuchtet. Sammlungen werden dabei nicht nur als materielle oder immaterielle Grenzziehungen gedeutet, sondern auch als Symbole, die Gemeinsamkeit schaffen und somit als konstituierendes Element der Fankultur zu sehen sind.

Darüber hinaus wird die Bedeutung von Madonna als imaginärer Gefährtin untersucht. Durch die Analyse der in den Interviews beschriebenen Funktionen der Tagträume kann für das befragte Sample gezeigt werden, „daß sie ihre Probleme im Austausch mit ihrer phantasierten Gefährtin Madonna bearbeiten“ (S. 278). Des weiteren zeigt die Analyse der Interviews, daß Fans mit Hilfe von Madonna Gefühlsmanagement betreiben.

Auf der Basis der Ergebnisse ihrer Untersuchungen entwirft die Autorin zwei Fantypenpaare: den auf Öffentlichkeit bedachten Fan und als Gegenpol dazu den privaten Fan, sowie den empathischen Fan und als Gegenpol dazu den selbstorientierten Fan. Dabei ist davon auszugehen, daß Fans gleichzeitig Merkmale verschiedener Fantypen aufweisen: Sie werden durch ihre jeweilige Nähe oder Distanz zu den beschriebenen Fantypen faßbar. Der auf Öffentlichkeit bedachte Fan nutzt sein Fandom zur Selbstpräsentation – über seine Leidenschaft für Madonna strebt er soziale Anerkennung an. Der private Fan bildet hierzu den Gegenpol: Er kultiviert seine Leidenschaft „unsichtbar im Verborgenen. [...] Mit diesem inneren Austragungsort werden sichtbare Symbole oder eine verbale Veröffentlichung des Kults zur sozialen Anerkennung überflüssig“ (S. 291). Der empathische Fan wird charakterisiert durch eine Anteilnahme und das Hineinversetzen in freudige wie leidvolle Ereignisse, die um Madonna kreisen, während der selbstorientierte Fan Madonna für sich selbst als Stütze und Halt sieht. Die Definition dieser Typen kann für weitere Untersuchungen eine wichtige Orientierung darstellen.

Die Arbeit Schmiedke-Rindts gewährt dem Leser einen intensiven Einblick in die Lebenswelt der befragten Madonna-Fans. Indem sie sich dem Phänomen im Rahmen ihrer Studie aus verschiedenen Richtungen mit unterschiedlichen Frage-

stellungen immer wieder neu annähert, werden am Beispiel der Madonna-Fans ganz verschiedene Facetten von Fandom sichtbar: Ebenso facettenreich und vielfältig wie die Patchwork-Identität Madonnas, die in einem der ersten Kapitel des Buches beschrieben wird, sind die Funktionen, die sie und die Leidenschaft für sie für ihre Fans haben können. Was den Genuß der Lektüre dieses Buches für den einen oder anderen Leser möglicherweise etwas schmälern könnte, ist die teilweise vor Wortspielen und Wortschöpfungen, die um Madonna bzw. Fandom kreisen, zu sehr strotzende Sprache – auf die hohe Qualität dieses Expeditionsberichts in die Welt des Fandoms hat dies jedoch keinen Einfluß. Die Arbeit der Autorin zeigt, daß eine ernsthafte Beschäftigung mit dem Phänomen Fandom alles andere als „wenig relevant und noch weniger ruhmversprechend“ (S. 18) ist.

Stefanie Rhein

Robert A. Sharpe: *Music and Humanism. An Essay in the Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press 2000, 221 S.

Ein methodischer Leitgedanke der gegenwärtigen angelsächsischen Philosophie figuriert unter dem Titel „Naturalismus“. Dieser Leitgedanke gehört in den Wirkungskontext des späten Wittgenstein, obgleich der Terminus als solcher bei Wittgenstein selbst m. W. nicht vorkommt. Die Grundthese des Naturalismus ist, daß alles, was existiert, zur natürlichen Welt gehört und durch Methoden erkannt werden kann, die letztlich die Methoden einer Naturwissenschaft sind. Es ist offensichtlich, daß ein Philosoph, der dieser Grundthese folgt, ungewohnte Aufgaben vor sich hat, wenn er Aussagen über Entitäten machen will, die *prima vista* gerade nicht zur natürlichen Welt gehören, etwa logische Wahrheiten oder mathematische Gebilde, angefangen schon bei den Zahlen. Bereits hier deutet sich an, daß der Naturalismus auch in der Musik eine Herausforderung finden könnte, denn deren Strukturen sind in der Geschichte sehr früh und später zumindest häufig in Zahlenverhältnissen gedeutet worden.

Das geschah gerade nicht naturalistisch, sondern eher im Sinn des Platonismus, in welchem der Naturalismus einen geborenen Gegenspieler hat.

Das Buch von Robert A. Sharpe, *Music and Humanism*, hat seinen wichtigsten Ausgangspunkt weniger in der klassischen Debatte Naturalismus versus Platonismus, als vielmehr in der Beobachtung, daß in unser Erfahren von Musik und unser Reagieren auf sie immer eine ganze Reihe kulturell entstandener Vorstellungen *über Musik* eingehen, die mit unserer Lebensform als Mitglieder der jeweiligen Kultur eng verbunden und zumindest auf den ersten Blick nicht naturalistisch deutbar (nicht auf *bloß* „Natürliches“ reduzierbar) sind. Der Autor kündigt an: „I shall pave the way for my claim that our experience of music is through and through imbued with ideas about the music, ideas which vary from the uncontroversial to the highly ideological.“ (S. 23) Von daher erscheint klar, daß es für den Autor eine „reine“, gleichsam begrifflose Musikerfahrung allenfalls bei sehr kleinen Kindern geben kann, und daß *diese* Erfahrung der Musik schwerlich ganz angemessen ist. Daß vielmehr die vollständig entwickelte Erfahrung von Musik eine sein wird, die mit jenen Vorstellungen *über Musik* gesättigt und von ihnen kulturell geprägt ist. – Das Problem für einen Philosophen, der Musik in einem naturalistisch denkenden Umfeld behandelt, ist damit offenkundig: Wie läßt sich eine Musikerfahrung, die immer von kulturell (also durch menschliche Lebensformen) herausgebildeten Vorstellungen mitbestimmt ist, verteidigen gegenüber einer

Tendenz zu ihrer Reduktion auf rein naturalistisch Erfäßbares? Ich nehme an, diese Fragestellung motiviert den Autor zu seinem Titel: *Music and Humanism*.

Seinen eigenen Zugang zu dem Problem nennt Sharpe „kognitivistisch“ und seine Position „Kognitivismus“. Daß Kunst eine kognitive Funktion habe, ist freilich ein Gemeinplatz. Der Kognitivismus Sharpes bedarf also weiterer Präzisierung. Deren Richtung ist folgende: Als kognitive Elemente werden nicht diejenigen Vorgänge beim Komponieren oder Aufnehmen von Musik betrachtet, die traditionell dem Bereich der Psyche angehören, oder psychische Zustände als solche, die die Musik „ausdrückt“, sondern vielmehr 1) das *Erkennen* (d.h. auch: *Beschreibenkönnen*) von Musik als ernst oder ironisch, heiter oder traurig (usw.), und 2) die stets präsente Rolle der erwähnten *Vorstellungen* („ideas“) über die Musik. Beispiele für letztere sind „that we can see how a piece develops, or that we can make comparisons between one work and another and one performance and another. Without such beliefs about it, we have no basis for having an interest in music as opposed to merely taking pleasure in it“ (S. 37)

Die Detailarbeit des Buches ist bestimmt durch Auseinandersetzungen mit verschiedenen Theoretikern, insbesondere der angelsächsischen, teils auch der deutschen Tradition. Sie ist ferner bestimmt durch das dabei geschehende Herauspräparieren von Elementen, die Sharpe für das kognitiv angemessene Aufnehmen von Musik als unverzichtbar erachtet, und die doch nicht naturalistisch reduzierbar sind. Hierher gehören etwa bestimmte Prädikate für den Charakter der Musik, die sich weder auf die Psyche des Komponisten, noch die des Hörers beziehen müssen (also bei der Anwendung auf Musik selbst keinen speziell psychischen Bezugspunkt brauchen) wie z.B. „sad“ und „optimistic“. Sie tragen auch bei zur angemessenen Beurteilung wie zur angemessenen kognitiven Erfassung von Musik im Kontext ihrer langen *rhetorischen* Tradition. Diese Tradition liefert wichtige Teile unseres Bestandes an Beschreibungsmitteln für musikalische Formen und eo ipso wichtige Stücke jenes Bestandes an kulturell entwickelten Vorstellungen („ideas“) über die Musik, die unserem Hören Struktur und kognitive Effizienz geben können. Die kritische Diskussion metaphysischer Positionen der Musikdeutung bereitet eigene Aussagen des Autors über Wertprädikate wie „sincerity“ und „authenticity“ vor.

Das Buch kulminiert in einem Schlußkapitel, in dem ein weder psychologisch noch hermeneutisch geprägter Begriff des *Musikverstehens* vorgestellt wird. Er stützt sich weitgehend auf die kulturell vermittelten Vorstellungen, die es einem Hörer erlauben, einem Stück zu folgen, seine Strukturen zu erkennen und es in einen weiteren musikalischen Kontext zu stellen. Zu diesem Verstehen gehört auch das Anwendenkönnen emotionaler bzw. expressiver Prädikate ohne die Unterstellung, sie bezögen sich auf die Psyche des Komponisten oder des Hörers. Weder jene kulturell vermittelten Vorstellungen, noch diese Prädikate kann jemand in ihrer vollen Bedeutung lernen, ohne zu einer Gemeinschaft lebender Menschen zu gehören. Mit Wittgenstein gesagt: Er kann sie nicht lernen, ohne an einer menschlichen *Lebensform* teilzuhaben. So weit ich sehe, liegt darin für Sharpe der Hauptgrund für die Unmöglichkeit naturalistischer Reduktion musikalischen Verstehens.

Die Argumentationen des Buches werden sorgfältig und ohne humanistischen Überschwang vorgetragen. Dadurch, daß der Autor eine Gratwanderung zwischen den Anforderungen auf wissenschaftliche Ausweisbarkeit, die sein philosophisches Umfeld verlangt, und den Gegebenheiten des angemessenen Aufnehmens von Musik zustandebringen muß, fallen seine eigenen Thesen durchaus vorsichtig, nüchtern, sachlich aus. Ich habe das Buch mit Gewinn gelesen. Störend und ein wenig wie Füllsel wirkte auf mich das häufige Diskutieren von Positionen der akademi-

schen Literatur. Aus meiner Sicht hat es das Entwickeln der eigenen Gedankenlinien des Autors eher verlangsamt und gelegentlich verwirrt, als gefördert. Das im letzten Kapitel vorgestellte Verstehenskonzept fordert zu empirischer Überprüfung heraus, insbesondere an den Punkten, an denen der Autor (wie mehrfach zuvor) auf Prädikate verweist, die einen emotionalen Bezug mit sich führen, ohne daß die sprechende Person als Bezugspunkt dieser Prädikate das Erleben des Komponisten oder ihr eigenes Erleben nehmen muß. Ich frage mich insbesondere: Wie verbreitet ist die „richtige“ Anwendung solcher Prädikate bei kundigen Musikhörern? Die Theorie würde an Wert verlieren, wenn ein in ihrem Sinn angemessenes Hören nur sporadisch vorkäme.

Ulrich Pothast

Stadler Elmer, Stefanie: Spiel und Nachahmung. Über die Entwicklung der elementaren musikalischen Aktivitäten. Mit einer Einführung von Hanuš Papoušek. CH-Aarau: HBS Nepomuk 2000, 193 S.

Die vorliegende Publikation von Stadler Elmer ist in der Reihe „Wege – Musikpädagogische Schriften“ erschienen. Die Autorin richtet sich hiermit vor allem an Eltern und Erzieher. Ihre ausdrückliche Absicht ist es, musikpädagogische Praxis und Forschung zu verbinden und hierfür ein allgemein verständliches Buch vorzulegen. In fünf Kapiteln befaßt sie sich aus psychologischer Perspektive mit Fragen zur Entwicklung elementarer musikalischer Aktivitäten und Kompetenzen von Kindern.

Zum Inhalt: Ausgehend von der Frage „*wie* ein Mensch in unsere Kultur hineinwächst und zu einem kultivierten Mitglied der Gesellschaft wird“ (S. 13) beschreibt Stadler Elmer individuell unterschiedliche musikalische Kompetenzen als Folge von Anpassungsnotwendigkeiten an Regeln und Konventionen der Umwelt. Sie unterscheidet hierbei zwischen kulturübergreifenden (universellen) und kulturspezifischen (tradierten) Aktivitäten von Kindern. Aus dieser Perspektive beschreibt sie, angefangen mit den vorgeburtlichen Wahrnehmungsfähigkeiten, „die Entwicklung elementarer musikalischer Aktivitäten“ der frühen Kindheit bis hin zur Pubertät.

Sie hebt drei Aktivitätsbereiche in der Entwicklung von Kindern hervor: 1. das *Hören* i.S. von Wahrnehmen und Verstehen, 2. die vokalen *Laut- und Klangerzeugungen* i.S. des stimmlichen Ausdrucks und 3. das *Sich-Bewegen* i.S. des körperlich-sinnlichen und motorischen Mitvollzugs. Im Zentrum aller Ausführungen stehen die Aktivitäten mit der Stimme, worauf sie die Höraktivitäten und die Bewegungsvollzüge bezieht. Die Autorin stellt Gemeinsamkeiten zwischen dem Spracherwerb und der Entwicklung der Singfähigkeit heraus und postuliert für beide Bereiche sowohl universell ablaufende Prozesse als auch kulturspezifische Anpassungsnotwendigkeiten. Sie mißt bei allen Entwicklungsprozessen dem Spiel und der Nachahmung besondere Bedeutung bei. Entsprechend beschreibt sie auf der Basis der Piagetschen Spieltheorie das Spiel als die wichtigste kulturübergreifende Aktivität für die kindliche Entwicklung.

Unter Berücksichtigung vorhandener Theorien und Forschungsergebnisse zu Singfähigkeiten und zum Liederwerb, auf deren Mängel die Autorin hinweist, fordert sie eine differenziertere Sichtweise des stimmlichen Ausdrucksvermögens von Kindern. Hierzu schlägt sie auf der Basis ihrer eigenen Beobachtungen folgende Unterscheidung vor: 1. Sprechen, 2. Sprechgesang, 3. Singen, 4. Lieder-Singen, 5. Präkonventionelles Singen, 6. Lieder-Lernen, spontanes Singen, Lieder-Erfinden

(S. 87–88). Die Vielseitigkeit dieser gestalterischen Ausdrucksmöglichkeiten zeigt sich laut Stadler Elmer auch in Kinderzeichnungen, die sie daher zur Veranschaulichung der vokalen Produktionen der Kinder heranzieht.

In Anlehnung an H. und M. Papoušek fordert Stadler Elmer im 4. Kapitel: „Es braucht eine übergeordnete Theorie, d.h. Grundsätze, die für die menschliche Entwicklung allgemein und so auch für den musikalischen Bereich gelten können.“ (S. 137). Sie stellt eine „*Entwicklungssequenz*“ für die musikalische Entwicklung in Anlehnung an Piagets Stufentheorie zur Diskussion, in der sie die musikalische Entwicklung von Kindern als progressiven Prozeß darstellt, der in 6 aufeinander aufbauenden aber nicht altersgebundenen Stufen abläuft. Entscheidend ist der jeweilige „*sprach-musikalische Entwicklungsstand*“ (S. 143), wobei sie die vokalen Ausdrucksweisen der Kinder als Spiegel für entwicklungsbedingte Veränderungen betrachtet.

Sicherlich wäre an dieser Stelle ein Hinweis auf die aktuelle Diskussion um die Piagetsche Entwicklungstheorie im musikpsychologischen Kontext (vgl. Gembris 1998) wünschenswert gewesen. So könnte z.B. die Beschreibung der elementaren vokalen Entwicklung im Sinne einer bereichsspezifischen Entwicklung (vgl. Fischer 1980) hilfreich sein. Dabei sollten dann auch Forschungsergebnisse anderer auf Piaget beruhender Ansätze (z.B. Serafine 1988; Swanwick & Tillman 1986) berücksichtigt werden.

Als methodische Neuerung stellt Stadler Elmer ein „Tonhöhenanalyse-Programm“ vor, mit dem Kindergesänge computergestützt aufgezeichnet, analysiert und graphisch notiert werden sollen. Am Beispiel der Vokalisationen und den dabei beobachteten Verhaltensweisen von vier Kindern im Alter zwischen 4 und 10 Jahren zeigt sie auf, wie sich deren „Entwicklungszustände“ mit Hilfe der vorgegebenen 6 Stufen beschreiben lassen. Mit Blick auf die musikpädagogische Praxis weist sie darauf hin, daß musikalische Fähigkeiten von Kindern gleichen Alters durchaus erhebliche Divergenzen aufweisen können. Abschließend appelliert sie an ihre Leserschaft, sich sensibel auf die Besonderheiten der Kindheit einzustellen und nach Möglichkeit den Kindern eine anregende Umwelt zu schaffen. Sie empfiehlt eine gezielte individuelle und frühe Förderung musikalischer Kompetenzen, wobei die tatsächlich zu beobachtenden spielerischen Aktivitäten der Kinder als Maßstab dienen sollten.

Insgesamt bleibt festzuhalten, daß die Autorin ihrem Anspruch gerecht werden konnte, einer breiteren Leserschaft einen gut verständlichen Überblick über die Entwicklung vor allem vokaler Aktivitäten und Fähigkeiten von Kindern vorzulegen. Die von ihr angeregte wissenschaftliche Diskussion ihres Forschungsansatzes steht noch aus. Diese sollte auf der Basis weiterer empirischer Forschung und unter Berücksichtigung des aktuellen psychologischen und musikpsychologischen Diskussionsstandes erfolgen.

Literatur

- Fischer, K. W. (1980). A Theory of Cognitive Development: The Control and Construction of Hierarchies of Skills. *Psychological Review*, 87 (6), 477–531.
- Gembris, H. (1998). *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*. Augsburg: Wißner.
- Serafine, M. L. (1988). *Music as Cognition. The Development of Thought in Sound*. New York: Columbia University Press.
- Swanwick, K. & Tillman, J. (1986). The Sequence of Musical Development. A Study of Children's Musical Composition. *British Journal of Music Education*, 3, 305–339.

Renate Beckers