

Rezensionen

Noraldine Bailer & Michael Huber (Hrsg.): Youth – Music – Socialisation. Empirische Befunde und ihre Bedeutung für die Musikerziehung. Wien (Institut für Musiksoziologie, extempore Heft 6): 2006, 127 S.; 12,00 EUR.

Die deutsch-englische Aufsatzsammlung zum Thema Musikpädagogik und musikalische Sozialisation diskutiert viele bekannte Aspekte und theoretische Konzepte des Themas vor dem Hintergrund empirischer Untersuchungen im europäischen Rahmen. Sie gibt daher einen vielfältigen Überblick über den derzeitigen Diskussionsstand, vielleicht gerade weil sowohl Schwerpunktsetzung, Forschungsmethode und geografische Verortung der Einzelbeiträge stark variieren.

In „Musical self-socialisation of adolescents“ erläutern Renate Müller und Stefanie Rhein vor dem Hintergrund mehrerer an der Universität Ludwigsburg durchgeführter Studien, wie Jugendliche durch musik- und szenebezogene Selbstsozialisation ihre Identität aktiv kreieren. Dies wird als Erfordernis einer individualisierten Welt gesehen, in der ästhetische Entscheidungen Symbolfunktion für das Dazugehören oder Nicht-Dazugehören haben. Von der Musikpädagogik fordern die Autorinnen Respekt für die kulturellen Leistungen und Entscheidungen der Jugendlichen.

„Musik ist Lebensgefühl und Statement zugleich“ von Beate Großegger schließt sich dieser Sichtweise vor dem Hintergrund der österreichischen Musikszenen an; gestützt auf diverse Studien zu Jugendkulturen diskutiert sie die Funktion von musikbezogenen Medien vor dem Hintergrund der medialen Veränderungen der letzten Jahrzehnte und deren Auswirkung auf jugendliche Szenenbildung.

In „Young people’s musical attitudes, preferences and competencies in Poland“ wertet Barbara Kaminska mehrere Umfragen und Musikalitätstests aus, welche unter polnischen Schülern, Musikschülern und Lehramtsanwärtern beiderlei Geschlechts durchgeführt wurden. Sie kommt zu dem Schluss, dass der Stellenwert von Musik sowohl unter den Musikschülern als auch den ‚normalen‘ Schülern sehr hoch ist, bedauert aber explizit, dass diese populäre Musik präferierten; generell bemängelt sie den musikbezogenen Kenntnisstand aller befragten und getesteten Gruppen und fordert die Zurücknahme musikbezogener Modifikationen im polnischen Bildungssystem. In Bezug auf die Stellung populärer Musik in der Musikpädagogik vertritt sie somit eine stark von denen Großeggers, Müllers und Rheins abweichende Position.

„Pupil and teacher identities in music education“ von David Hargreaves, Alexandra Lamont, Nigel Marshall und Mark Tarrant befasst sich mit Umfragen unter Schülern und Schülerinnen, Eltern und Lehrenden zu der Frage, was musikalische Kompetenz (‚being good at music‘) ausmacht, ob sich Musikalität in unterschiedliche Aspekte aufspalten lässt und wie Musikunterricht verbessert werden kann. Ausgangspunkte der Studie sind zum einen wahrgenommene Defizite in der britischen Musikerziehung, zum anderen der Einfluss, den das musikalische Selbstkonzept auf die musikalische Entwicklung junger Menschen hat. Hierbei wurde festgestellt, dass in allen drei Gruppen, nicht zuletzt der der Schüler und Schülerinnen, eine sehr differenzierte und performanceorientierte Sicht von Musikalität vorherrscht; Verbesserungswünsche lagen insbesondere in einer erhöhten Möglichkeit zur Nutzung von Instrumenten und neuer Medien sowie im Wunsch nach mehr und längeren Musikstunden.

„The social dimension of research on music education in Scandinavia“ von Bengt Olsson ist eine Metastudie, welche 55 skandinavische Doktorarbeiten im Bereich Musikpädagogik auswertet. Diese fokussiert den sozialen Kontext von Musikpädagogik, die Identität von Musiklehrern und -Lehrerinnen, welche sich zwischen den Polen ‚Performer‘ und ‚Musiklehrer‘ bewegt sowie Lehr- und Lernformen innerhalb und außerhalb des schulischen Kontextes. Generell bemängelt Olsson, es gäbe in Skandinavien zu wenig Forschung zu musikbezogener Identität, da zu wenig auf die Methoden und Theorien der Musiksoziologie und Musikethnologie zurückgegriffen werde.

Ziel der Studie von Armin Langer, Martin Waldauf und Christine Preyer, „Na, weil’s Spaß macht! Zum musikbezogenen Erinnerungsvermögen Jugendlicher“, war es, über Leitfadeninterviews zu musikalischen Erinnerungen aus dem schulischen und außerschulischen Bereich Indikatoren dafür zu finden, „wer, warum, zu welchem Zeitpunkt, unter welchen Bedingungen usw. bereit scheint, Inhalte aufzunehmen, abzuspeichern und abrufbar zur Verfügung zu haben“ (S. 78). Die Ergebnisse sind wenig überraschend: Das musikalische Erinnerungsvermögen in der Schule wird durch aktivierenden, motivierenden und produkt- bzw. aufführungsorientierten Unterricht gefördert; auch „kommunikative, soziale und künstlerische Lehrerkompetenz“ fördern ein differenziertes Erinnerungsvermögen bei Schülern und Schülerinnen. Außerhalb der Schule hat Singen für Mädchen mehr soziale Funktion im privaten Raum, während in den Erinnerungen der Jungen organisiertes Musizieren, z. B. im Chor, im Vordergrund steht. Generell spielt für die Bewertung musikalischer Erlebnisse die persönliche Musikpräferenz eine große Rolle.

„Veränderung als Chance – Überlegungen zur musikalischen Sozialisation heutiger Jugendlicher aus Sicht der Musikerziehung“ von Gabriele Eder ist der einzige Aufsatz im Band, der sich – abweichend vom Titel der Aufsatzsammlung – nicht auf empirische Befunde stützt. Die Autorin argumentiert, aufgrund des Fernseh- und Filmkonsums Jugendlicher werde deren musikalischer Horizont erweitert; so könne eine Beschäftigung mit der Filmmusik (z. B. John Williams Musik zu „Star Wars“) Jugendlichen einen Zugang zu sinfonischer Musik und anderen für diese ungewohnten (oder eben doch nicht so ungewohnten) Klangwelten ermöglichen.

„Das musikalische Vorleben der Musikerziehung-Studierenden in Wien“ von Michael Huber stellt mittels Diagrammen und Tabellen die relativ umfangreichen Ergebnisse einer quantitativen Befragung zu deren sozialem musikalischem Hintergrund vor. Die Ergebnisse überraschen wenig; so sind die überwiegend weiblichen Studierenden weitgehend durch klassische Musik sozialisiert, ihre Eltern arbeiten besonders häufig im Schuldienst, und eines ihrer Hauptziele als Musiklehrende ist es, Kinder zum gemeinsamen Musizieren anzuleiten. Hierbei wirkt die dargestellte Datenmasse leicht unübersichtlich; eine Konzentration auf wesentliche Punkte, eine statistische Auswertung über die grafische Darstellung von Mittelwerten und Standardabweichungen hinaus sowie eine inhaltlich stichhaltige Diskussion der Ergebnisse wäre wünschenswert gewesen.

„... Ich bin doch Musiklehrer *und* Musiker!“ Über die sich verändernde Bedeutung von Musik in der (berufs-)biografischen Entwicklung junger MusiklehrerInnen“ von Noraldine Bailer erforscht auf der Basis von 30 nach Grounded Theory ausgewerteten Leitfadeninterviews mit Lehrern und Lehrerinnen die Entwicklung von professionellen Kompetenzen in den ersten fünf Jahren ihrer Tätigkeit. Die Befragten zeigen sich zum Teil enttäuscht, dass „der Lehrberuf [...] mit Musik nichts mehr zu tun [hat]“ (S. 119) bzw. das Musizieren innerhalb der Schule wenig musikalische Befriedigung verschafft. Das Musizieren außerhalb der Schule nimmt für einen Teil der Befragten einen großen Stellenwert ein und fungiert als Ausgleich, wobei die meisten Lehrenden in den ersten beiden Dienstjahren hierfür beruflich zu belastet sind; erst später finden sie wieder Zeit und Raum, für sich selbst zu musizieren.

Generell fällt die Aufsatzsammlung positiv dadurch auf, dass in fast allen Texten empirische Forschungsergebnisse so diskutiert werden, dass ein Erkenntniszuwachs zum Wohle der Musikpädagogik erfolgt, auch wenn die behandelten Aspekte und theoretischen Konzepte selten wirklich neu sind. Aufsätze zu ähnlichen Themenbereichen, zum Beispiel zum Werdegang und zur Identität von Musiklehrenden, ergänzen und bestätigen sich gegenseitig und tragen so zur inhaltlichen Vernetzung innerhalb der Textsammlung bei. Fast durchgängig zeigt sich zudem eine Achtung für musikalische Selbstsozialisation, ob nun bei Schülern und Schülerinnen oder bei Lehrenden. Themen wie aktivierende Unterrichtsmethoden, die Förderung eines positiven musikalischen Selbstkonzeptes und Identitätsbildung stehen im Vordergrund, so dass das Buch als Beitrag zu einer modernen musikpädagogischen Diskussion gesehen werden kann.

Anja Rosenbrock

Theo Hartogh: Musikgeragogik – ein bildungstheoretischer Entwurf. Musikalische Altenbildung im Schnittfeld von Musikpädagogik und Geragogik (Forum Musikpädagogik, Bd. 68). Augsburg: Wißner 2005, 236 S.; 25,00 EUR.

Die Relevanz des Themas „Musikgeragogik“ liegt meines Erachtens auf der Hand und erfordert kaum den Verweis auf eine bevorstehende, dramatische Bevölkerungsentwicklung. Die hier vorliegende Habilitationsschrift beginnt mit einem Kapitel zur „Phänomenologie des Alters“, in dem unter Bezugnahme auf Baltes & Baltes (1989) ein weiteres Mal die Äußerungen des alternden Rubinsteins zu seinen Strategien der Selektion, Optimierung und Kompensation (S. 33) dargelegt werden. Die sich anschließende Auseinandersetzung mit dem Begriff „Geragogik“ und der umgebenden Terminologie ist sehr hilfreich und beinhaltet auf diesem Gebiet dringend erforderliche gewordene Klärstellungen (vgl. hierzu auch die Grafik auf S. 187). Ein weiteres, knappes Theoriekapitel macht uns mit den Grundlagen der „Bildung im Alter“ vertraut. Der nachfolgende, ausführliche Abschnitt zum Begriff der „Lebenswelt“ beinhaltet primär eine Darstellung der musikpädagogischen Auseinandersetzung aus den 1990er-Jahren und markiert meines Erachtens insofern einen Schwachpunkt der theoretischen Fundierung des Buches, als das Lebensweltkonzept für das Jahr 2005 nicht mehr als aktuell erachtet werden kann. Ein ernüchterndes Bild bietet auch die Rekapitulation des Forschungsstands im sich anschließenden Kapitel anhand von Studien aus den Jahren 1976–1999 (aber z. B. ohne Gellrich, 1989). Wie Gembris (1998) bereits acht Jahre vor Hartogh dargelegt hat, existiert auf diesem Gebiet ein eklatantes Forschungsdefizit, dem man als Empiriker dringend begegnen möchte.

Von einem Buch mit dem Titel „Musikgeragogik“ darf man also erwarten, dass nicht nur die insgesamt spärlichen Ansätze zu einer bildenden musikalischen Arbeit mit älteren Menschen zusammengetragen werden, sondern dass auch neue, modellhafte Konzepte vorgelegt und einer ersten Anwendung bzw. empirischen Überprüfung unterzogen werden. Derartige Erwartungen werden aber bereits durch den ersten Satz gedämpft: „In meiner musikalischen Arbeit mit alten Menschen [...] stoße ich immer wieder auf die biografische Bedeutung von Musik“ (S. 11). Dieser Allgemeinplatz begründet die Auswahl des Datenmaterials aus „einem größeren Pool biografischer Dokumente“ (ebd.). Gemeint sind Leitfadenterviews, welche teils vom Autor und seinen Studierenden (vgl. ebd. und S. 140) selbst (n = 10), teils von Kolleginnen und Kollegen (n = 9) durchgeführt, und durch 59 bereits publizierte Interviews ergänzt wurden (S. 142). Diese

wurden mithilfe eines „theoriegeleiteten Kategoriensystems“ (S. 143) inhaltsanalytisch ausgewertet. Es wird gezeigt, dass „Musik eine Spitzenposition zugewiesen wird, wenn es um Glückserfahrungen und die Erfahrung von Freude geht“ (S. 175), wobei die einzelnen musikalischen Biografien selbstredend sehr vielfältig ausgefallen sind. Weiter also zu den „Didaktischen Schlussfolgerungen“: Dem Erhalt und der Förderung der Lebenszufriedenheit wird gegenüber einem richtigen und fehlerfreien Musizieren Priorität eingeräumt. Hierzu eigne sich insbesondere das im „Laufe des Lebens erworbene Liedrepertoire“ (S. 179), wobei in der Gruppenarbeit starke inter-individuelle Differenzen berücksichtigt werden müssen. „Grundsätzlich sollte für den Musikgeragogen das biografische Wissen der Klientel handlungsleitend sein“ (S. 180). Neue Arbeitsperspektiven sind dabei erstens der Austausch über die eigenen musikalischen Biografien innerhalb des Klientels, und zweitens die Erkundung des „nicht-gelebten Lebens“ als Grundlage für (noch) nicht erfüllte Bildungswünsche, Sinnressourcen und Deutungsschemata (S. 181). Diese weitgehend neue Erkenntnis wird konzeptuell leider nicht weiter verfolgt; stattdessen mündet Hartoghs Darstellung in einen Katalog offener Fragen zur didaktischen Arbeit (S. 182), deren Antwort man in der vorliegenden Studie vergebens sucht. Stattdessen endet das Buch mit Reflexionen zu „Musikgeragogik als Disziplin“ und einer konstruktiven Konzeption des Ineinandergreifens von Musikgeragogik und Musikpädagogik. Bezeichnenderweise wird auch im hier enthaltenen, ausführlichen Fähigkeitenkatalog eines künftigen Musikgeragogen (man fühlt sich hier deutlich an ein Positionspapier zur Studiengangsentwicklung erinnert) eine mögliche Forschungsausrichtung bzw. -kompetenz mit keinem Wort erwähnt. Konkrete Schritte zur Aufarbeitung des erwähnten Forschungsdefizits werden daher weiterhin Einzelleistungen bleiben. Auch tragen Hartoghs eigene Erkenntnisse kaum dazu bei, das in einer lebenslangen Perspektive des musikalischen Lernens (Gembris, 2006) zu wenig beachtete hohe Alter weiter zu erhellen. Vielleicht ist es aber unangebracht, dies von einem Buch mit dem vollständigen Haupttitel „Musikgeragogik – ein bildungstheoretischer Entwurf“ zu erwarten.

Jan Hemming

Literatur

- Baltes, P. & Baltes, M. (1989). Optimierung durch Selektion und Kompensation. Ein psychologisches Modell erfolgreichen Alterns. *Zeitschrift für Pädagogik*, 35, 85–105.
- Gellrich, M. (1989). Psychologische Aspekte des Musiklernens Erwachsener. In G. Holtmeyer (Hrsg.), *Musikalische Erwachsenenbildung* (S. 91–103). Regensburg: Bosse.
- Gembris, H. (1998). *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*. Augsburg: Wißner (= Forum Musikpädagogik; 20).
- Gembris, H. (Hrsg.). (2006). *Musical development from a lifespan perspective*. Frankfurt: Lang.

Christophe Hinz: Analyse und Performance mit der Software „Rubato“ (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft, Band 10). Osnabrück: epOs 2006, 208 S.; 20,00 EUR.

Bei dem Buch handelt es sich um eine Dissertation an der Universität Osnabrück. Sie zeigt exemplarisch anhand von zwei Etüden Chopins (op. 25, Nr. 11 und 12), wie die Computersoftware „Rubato“ für die musikalische Analyse eingesetzt werden kann und welche Probleme dabei entstehen.

Der Untertitel des Buches lautet „Zur Synthese einer computergestützten Interpretation zweier Etüden von Chopin“. Computergestützte Interpretation? Auf den ersten Blick erscheint das einfach: Man füttert ein Computerprogramm mit einer Partitur und erhält genaue Angaben darüber, wie jede einzelne Note im Hinblick auf Artikulation, Agogik, Dynamik und Phrasierung zu gestalten ist. Doch beim genaueren Hinsehen entpuppt sich dieses Verfahren als höchst kompliziert. Die mathematische Musiktheorie (nach Mazzola) basiert zwar auf komplizierten mathematischen Formalismen – so genannten Modulen, das sind Vektorräume, deren unterliegende Struktur keine Division erlaubt –, aber sie ist auch sehr allgemein und besitzt deshalb viele Freiheitsgrade. Es ist daher nicht verwunderlich, dass ein Computerprogramm, das wie „Rubato“ auf der mathematischen Musiktheorie beruht, viele Parameter besitzt, die (aus Sicht der mathematischen Musiktheorie) beliebig gewählt werden können.

Die große Anzahl der möglichen Parametersetzungen macht die Ergebnisse der computergestützten Analyse arbiträr und angreifbar. Hinzu kommt, dass der zu analysierende Notentext erst in ein Format gebracht werden muss, das von „Rubato“ verarbeitet werden kann; auch hier muss man Entscheidungen fällen, die das Analyseergebnis beeinflussen. Deswegen ist es sehr positiv hervorzuheben, dass der Autor nicht bei der computergestützten Analyse stehen bleibt, sondern diese nutzt, um eine künstliche Interpretation zu synthetisieren und sie von Versuchspersonen beurteilen zu lassen.

Zuvor werden allerdings eine Vielzahl computergestützter Ergebnisse mit einer musiktheoretischen Analyse des Notentextes einerseits – hierzu verwendet der in Kanada aufgewachsene Autor die im angelsächsischen Bereich verbreitete Parametrische Analyse nach LaRue (1992) – und mit den Aufnahmen von fünf Pianisten andererseits verglichen. Die musikalisch stimmigsten Ergebnisse der computergestützten Analyse werden schließlich für die Synthese der künstlichen Interpretationen verwendet.

Die verschiedenen Parameterkombinationen auszuprobieren, und ihre Ergebnisse jeweils auf musikalische Stimmigkeit zu untersuchen ist eine bewundernswerte Fleißarbeit. Die Rezensentin weiß aus eigener Erfahrung, wie mühselig es ist, aus Rechenergebnissen, die mit einer Vielzahl von unterschiedlichen Parametern erzeugt worden sind, eine sinnvolle Hypothese herauszudestillieren.

Es wäre schön, wenn die mathematische Musiktheorie so ergänzt werden könnte, dass die Wahl der Parameter auf einer theoretisch begründeten Basis erfolgt. Hierzu macht der Autor in der abschließenden Zusammenfassung einige vielversprechende Vorschläge:

- Einige Aspekte der Parametrischen Analyse könnten in „Rubato“ integriert werden.
- Statistische Kennzahlen wie Spannweite, Mittelwert und Schwerpunkt könnten zur computergestützten Interpretation herangezogen werden.
- Schließlich könnten auch einige von Sundbergs empirisch ermittelten Regeln eingebaut werden. Zu nennen wäre hier etwa die zum Ambitus proportionale Verzögerung von melodischen Sprüngen oder das Leiserspielen von kurzen Noten.

Vielleicht wäre es auch möglich, induktive Lernverfahren (wie etwa Entscheidungsbäume oder Induktive Logische Programmierung) zu verwenden, um in den akustischen Aufnahmen von „menschlichen“ Interpretationen Regeln zu entdecken, die der musiktheoretischen Forschung bislang nicht bekannt waren und die der Eingrenzung des Parameter-raumes dienen könnten.

An dieser Stelle sollte auch erwähnt werden, dass man im Bereich des maschinellen Lernens (z. B. die Gruppe um Gerhard Widmer in Linz) auf diese Weise auch sub-symbolisch, d. h. ohne Rückgriff auf irgendeine Musiktheorie sondern rein induktiv, zu zufriedenstellenden synthetisierten Interpretationen gelangt ist.

Alles in Allem ist das Buch von Christophe Hinz sehr aufschlussreich und lesenswert, wenn man sich über die Möglichkeiten und Schwierigkeiten der mathematischen Musiktheorie informieren möchte. Man sollte dann aber nach der Einleitung zuerst die Zusammenfassung lesen, bevor man sich auf die Einzelheiten der experimentellen Ergebnisse einlässt.

Edda Leopold

Literatur

LaRue, J. (1992). *Guidelines for Style Analysis* (2. Aufl.). Detroit Monographs in Musicology: Studies in Music, Bd. 12. Michigan: Harmonie Park Press.

Helga de la Motte-Haber & Günther Rötter (Hrsg.): Musikpsychologie (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 3). Laaber: Laaber-Verlag 2005, 720 S.; 118,00 EUR.

Dieses 720 Seiten umfassende Handbuch der *Musikpsychologie* wurde unter Mitarbeit von achtzehn kompetenten Autoren geschrieben. Es bildet nach den beiden Bänden *Musikästhetik* und *Musiktheorie* den dritten Band des *Handbuchs der systematischen Musikwissenschaft*, das einschließlich der kürzlich erschienenen *Musiksoziologie* die Kern-disziplinen der Systematischen Musikwissenschaft umfasst. Aus dieser Einbettung in den Kontext der Systematischen Musikwissenschaft folgt, dass in diesem Band nicht alle Gebiete behandelt werden, auf die sich musikpsychologische Forschung richtet, sondern jene Grenzbereiche weitgehend ausgeklammert sind, die in den anderen drei Bänden angesprochen werden.

Neu und auf den ersten Blick überzeugend ist die Untergliederung des gesamten Inhalts in zwei Bereiche, von denen der erste – die *Musikalische Informationsverarbeitung und ihre Voraussetzungen* – auf den Musikhörer bezogene Forschungsergebnisse referiert, während der zweite – *Der Musiker im Spannungsfeld von Leistungsanspruch und Kompetenz* – auf den mit der Ausübung von Musik befassten Menschen gerichtet ist. Die einzelnen Kapitel innerhalb von Teil I behandeln – als Voraussetzungen für die Wahrnehmung von Musik – grundlegende Fakten der Anatomie und Physiologie des Ohres und der Hörzentren des Gehirns und führen bis zu allgemeinen Modellen der Informationsverarbeitung akustischer und visueller Eindrücke einschließlich des Zusammenwirkens von Auge und Ohr. Es folgen Kapitel, die das Erleben spezieller musikbezogener Aspekte – Harmonik, Rhythmik, Tempo, Klangfarbe und Form – beleuchten. Daran schließen sich umfangreiche Kapitel über Musikwirkungsforschung und deren Anwendung in funktioneller Musik und Musiktherapie, sowie über die Entwicklung musikalischer Fähigkeiten. Der zweite Teil des Bandes behandelt die experimentelle Interpretationsforschung, Aspekte der Musikerpersönlichkeit einschließlich der Genie-Wahnsinns-Diskussion, sowie die beziehungsreichen Zusammenhänge von Begabung und dem Erwerb musikalischer Fertigkeiten durch Übung.

Gerade bei diesem Themenkomplex zeigt sich, dass es problematisch ist, die eng miteinander verzahnten Forschungsgegenstände Begabung, Lernen, Entwicklung musikalischer Fähigkeiten und Kreativität auf verschiedene Kapitel im ersten und zweiten Teil zu zersplittern und dem Leser die Synthese zu überlassen. Die Herausgeberin weist demgegenüber darauf hin, dass das Handbuch in vielen Bereichen den nicht abgeschlossenen Stand der Forschung zeigt, und deshalb unterschiedliche Beleuchtungen der einzelnen Themenbereiche durchaus erwünscht seien. In dieser Hinsicht gibt es also verschiedene Ansichten.

Naturgemäß lassen sich bei der gewählten Gliederung des Stoffes auch innerhalb der beiden Teile des Handbuchs thematische Überschneidungen nicht vermeiden. In manchen Fällen wird der Leser auf ergänzende Erörterungen eines Themas in anderen Kapiteln verwiesen. Dass längere Ausführungen zum gleichen Thema – beispielsweise zur Zweikomponententheorie der Tonhöhe (S. 22 und 149 ff.) oder zu den Konsonanztheorien (S. 137 ff. und 213 ff.) in verschiedenen Kapiteln erfolgen, erschwert allerdings die Benutzung des Handbuchs. Verschiedene Beiträge zeigen, dass ihre Inhalte nicht ausreichend untereinander abgestimmt wurden, so dass es gelegentlich zu überflüssigen Wiederholungen oder zu Widersprüchen kommt. Beispielsweise bringt die zweifache Darstellung von Anatomie und Physiologie des Ohres keinen Gewinn an Information; die Abbildung der Cochlea auf S. 34 zeigt eine Unterteilung in drei Kanäle, während auf S. 129 fälschlicherweise von zwei Teilkanälen gesprochen wird.

Verweise auf Inhalte der übrigen drei Bände fehlen. Diese Problematik wird z. B. im etwas mageren Kapitel *Formwahrnehmung* deutlich, in dem der Bezug zum reichhaltigen Inhalt des Musiktheorie-Bandes nicht hergestellt wird. Es überrascht außerdem, dass Faltins experimentalpsychologische Untersuchungen zur musikalischen Syntax an dieser Stelle nicht erwähnt werden. Auch bei den Ausführungen zur Harmonik wären Bezüge zu Band 2 (Musiktheorie) sinnvoll gewesen.

Diese Anmerkungen sollen nicht den positiven Eindruck schmälern, den mehrere besonders inhaltsreiche Kapitel hinterlassen. Im Paragraphen *Hirnphysiologische Grundlagen* werden die – Musikern normalerweise wenig vertrauten – Vorgänge im Inneren des Gehirns für jedermann so weit wie nötig verständlich gemacht. Das Kapitel *Psychoakustik* stellt eine Fülle von Forschungsergebnissen in ihrer Bedeutung im täglichen Leben und für die Musikwahrnehmung vor. Im Beitrag *Rhythmus- und Tempoempfinden* wird die im musikalischen Schrifttum häufig nur nebulos umschriebene Bedeutung der zeitlichen Ordnung in den „tönend bewegten Formen“ umfassend analysiert. Das Kapitel *Musik und Emotion* führt systematisch von den hirnpysiologischen Vorgängen bis hin zur Anwendung der psychischen Resonanzen in funktioneller Musik. Der Abschnitt *Entwicklung musikalischer Fähigkeiten* besticht durch die übersichtliche Gliederung einer Vielzahl zusammengestellter Fakten.

Demgegenüber wird in manchen Beiträgen zwar eine Unmenge an Literatur referiert, aber vieles erscheint nahezu beziehungslos nebeneinander gestellt. Zu erklären ist dies vor allem in den Gebieten, deren Darstellung dadurch besondere Schwierigkeiten bereitet, dass Wissenschaftler erst seit relativ kurzer Zeit versuchen, bestehende Zusammenhänge experimentell zu erforschen, also Themen wie Interpretation oder Erwerb musikalischer Fertigkeiten. Zum ersteren lautet in diesem Werk das Resümee: „Interpretation erscheint wie eine Kombination von Dutzenden expressiver Variablen und Regeln, deren gegenseitige Abhängigkeiten weitgehend unbekannt sind“ (S. 512). Zum letzteren Thema, dessen Erforschung die Basis der Ausbildung an allen Musikschulen, insbesondere der Hochschulen bilden müsste, erfährt man zwar, dass die Technik planmäßigen, zielgerichteten Übens in der Wissenschaft „deliberate practice“ genannt wird. Unklar bleibt allerdings, was dies genau ist; die Forschung bietet offensichtlich bisher wenig konkrete Hinweise, wie die Praxis des Instrumentalunterrichts effektiver zu gestalten wäre. Die referierten Forschungsergebnisse nehmen sich neben den – auch schriftliche vorliegenden – Empfehlungen erfahrener Instrumentallehrer (noch) bescheiden aus.

Last, but not least sei auf das umfangreiche, im Anhang dieses lesenswerten Werkes befindliche Glossar hingewiesen, das Fachbegriffe aus der empirischen Forschung erklärt. Es gibt einen positiven Vorgeschmack auf das als 5. Band des gesamten Handbuchs angekündigte *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*. Dieses bietet u. a. die Chance, die Verknüpfung der in den Einzelbänden behandelten Themenbereiche zu verdeutlichen.

Horst-Peter Hesse

Anja Rosenbrock: Komposition in Pop- und Rockbands. Eine qualitative Studie zu kreativen Gruppenprozessen. Münster: LIT 2006, 360 S. + CD-ROM; 29,90 EUR.

Die im weitesten Sinne der Kreativitätsforschung zuzurechnenden Arbeiten in der Musikwissenschaft haben sich lange Zeit auf die Beschäftigung mit (toten) Komponisten und ihren heute noch aufgeführten Werken beschränkt. Von diesen Arbeiten haben wir viel gelernt und lernen wir noch. Allerdings ist die Möglichkeit der Verallgemeinerung auf kreative Prozesse im Allgemeinen immer begrenzt, weil zum einen die behandelten Individuen als einzigartig galten und zum anderen das Erkenntnisinteresse der Forscher oft nicht ein psychologisches war. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, wie den Arbeiten von Julius Bahle in den 1930er-Jahren, haben die psychologischen Prozesse, die zu einem Werk führen, kaum Beachtung gefunden. Ganz im Gegenteil ist von Seiten der Komponisten (z. B. Pfitzner) eher eine Abneigung gegen die Erforschung der beteiligten Prozesse erkennbar gewesen (Lehmann, 2005, im Überblick zu generativen musikalischen Prozessen).

Erst in den letzten zwei Jahrzehnten haben die anglo-amerikanischen und skandinavischen Musikpädagogen dann im Zuge der Revision von Lehrplänen, in denen die kreative Beschäftigung mit musikalischen Materialien Einzug halten sollte, die Schaffensprozesse in den Blickpunkt des Interesses gerückt. Zeitgleich hat sich auch in der kognitiven Psychologie ein Interesse an problemlösendem Verhalten ergeben, zu dem im weitesten Sinne auch Komposition und Improvisation zu rechnen sind. Komplizierter wird es dann, wenn nicht der einzelne (vielleicht sogar „geniale“) Schöpfer im Mittelpunkt steht sondern die Frage nach kreativen Gruppenprozessen. Zu diesem Thema gibt es, ganz gleich welche wissenschaftliche Disziplin man anschaut, überhaupt nur ganz spärliche Publikationen.

An dieser Stelle setzt die ungewöhnlich spannende Arbeit von Anja Rosenbrock an, die erforscht, wie Mitglieder von Rockbands zusammen komponieren und unter welchen Umständen diese Gruppenprozesse besonders effektiv ablaufen, Bands also auch gut zusammen komponieren. Biografisch motiviert ist die Arbeit durch eigene Erfahrungen der Autorin als Rockmusikerin. Komposition findet außerhalb des Jazz und der Rock-/Pop-Musik selten in Gruppen statt und gerade deshalb können hier möglicherweise Prozesse offen gelegt werden, die zwar beim Komponieren einer einzelnen Person ebenso stattfinden, aber nicht beobachtbar sind. Die Studie war Bestandteil des BACKDOOR Projekts, das unter der Leitung von Günter Kleinen an der Universität Bremen stand und aus dem bereits einige Publikationen, u. a. von Frau Rosenbrock, hervorgegangen sind (Kleinen, 2003).

Einen besonderen Reiz bietet Rosenbrocks einleitende Diskussion zur Komposition, weil Komposition in der Popmusik innerhalb völlig anderer Rahmenbedingungen stattfindet als Komposition im klassischen Kunstmusikbereich. Hier kommt auch die kulturwissenschaftlich-kritische Sichtweise der Autorin zum Tragen: Sie kontrastiert den Mythos des Kompositionsprozesses in der so genannten E-Musik mit dem von manchen Autoren mit einem schlechteren Image versehenen Schaffensprozess der Rock-/Popmusik. Wie sehr sich Kompositionsprozesse in verschiedenen Genres jedoch ähneln, wird dann auch in der Theoriebildung wieder auffällig, wodurch der Kompositionsmythos als gesellschaftliche und historisch bedingte Konstruktion entlarvt wird.

Die Autorin rückte der Gruppenkreativität mit einem Methodenmix aus Interviews und Beobachtungen auf dem erkenntnistheoretischen Hintergrund der Grounded Theory zu Leibe. Sie interviewte und beobachtete (mit Videoaufnahmen) 5 Bands mit insgesamt 22 Musikern bei Bandproben im natürlichen Lebensraum der Gruppen. Rosenbrock

protokolliert Probensequenzen und analysiert Kommunikationsprozesse sowie Einzelinterviews. Die musikwissenschaftliche und allgemein musikalische Kompetenz der Autorin zeigt sich auch in den vielen musikalischen Transkriptionen aus den Bandproben. Der sehr hohe Aufwand, der für die qualitative Auswertung betrieben wurde, unterstreicht wieder einmal, dass viel Mühe notwendig ist, um über oberflächliche Befunde hinwegzukommen. Wie immer ist für stark ethnografische Forschung die fachliche Expertise des Forschers, hier der Forscherin, entscheidend. Um dem Leser Rechenhaftigkeit über die Vorgehensweise abzulegen, gibt es ein umfangreiches Kapitel zur Methode (S. 135–190), das ein Lektüremuss für alle darstellt, die qualitativ arbeiten möchten. Im Anschluss an eine multidimensionale Auswertung von Interviewmitschnitten und Videos, die gemacht worden waren, wurde eine Theorie der Gruppenkomposition entworfen und anhand von Fallbeispielen verifiziert (die Fallbeispiele sind mehrheitlich auf der beiliegenden CD-ROM zu finden).

Rosenbrocks Analysen belegten die zentrale Bedeutung evaluativer Prozesse und die auf Bewertung bezogene Kommunikation unter den Gruppenmitgliedern. So erfahren die einzelnen Gruppenmitglieder im Kompositionsprozess eine Rückmeldung über ihre eingebrachten Vorschläge bzw. bewerten selbst die Vorschläge anderer. Diese Rückmeldung ist in dem als *trial-and-error* beschreibbaren Kompositionsverfahren eingebettet. Auch wenn die Einsicht, dass professionelles Komponieren vermutlich iterativ funktioniert, bereits länger in der Literatur existiert, kann Rosenbrocks Studie für sich beanspruchen, diesen Prozess erstmalig in all seiner Deutlichkeit und Komplexität in der gemeinsamen Arbeit von Amateurmusikern aufgedeckt und dokumentiert zu haben.

Ein weiteres interessantes Fakt ist, dass effektive Komposition sowohl in stärker demokratisch als auch autokratisch geführten Gruppen erfolgen kann. Der Einfluss der einzelnen Musikerpersonen ist vielschichtig und deshalb entscheidet sich erst aus der Gruppendynamik heraus, ob eine Band erfolgreich zusammen arbeiten kann oder nicht. Oft ist es so, dass stark klassisch-musikalisch vorgebildete Musiker weniger in die gemeinsame Arbeit einbringen können als die Autodidakten und dass Gitarristen häufig diejenigen sind, die besonders stark Einfluss auf die Arbeit in der Gruppe nehmen. Dabei zeigte sich, dass die Gruppenstruktur und Kompositionsweise zurückwirken auf die musikalischen Selbstkonzepte der Mitglieder. Musiker, die sich einbringen und ihr Umfeld als empfänglich für ihre Ideen erleben, sehen sich anschließend als kreative Musiker. Im umgekehrten Fall werden häufige negative Rückmeldungen zu einem Selbstkonzept als nicht kreativem Musiker führen, ein Befund, der für Musikpädagogen besonders relevant ist.

Es wäre unredlich, die Ergebnisse dieser Arbeit auf populäre Musik zu beschränken und nicht auch auf klassische Musik zu beziehen, denn damit würde der traditionelle Antagonismus von entmythologisierter (Rock/Pop und Jazz) und mystifizierter (klassische Musik) Kreativität erhalten, den die Autorin für sich bewusst theoriegeleitet ablehnt. Obwohl die problemlösenden Prozesse und ihre Elaboration in dieser Studie weitgehend aufgeklärt wurden, bleibt laut Autorin eine „Resträtselhaftigkeit“ im Hinblick auf die Generierung von Ideen (S. 305). Vielleicht, so spekuliere ich, müsste man hier von einer rekursiven Dopplung der Prozesse, die Rosenbrock in der Gruppe beobachten konnte, im Innern der Musiker ausgehen. Bevor eine Idee in die Gruppe findet, hat sie möglicherweise bereits eine komplexe Genese im Individuum hinter sich (Johnson-Laird, 2002). Egal. Wer noch Fragen hat, was die Validität der erreichten Schlussfolgerungen angeht, dem sollte es reichen zu wissen, dass die Ergebnisse der Arbeit den beteiligten Bandmitgliedern zur Verifikation zugeführt worden sind.

Die Lektüre dieser Arbeit ist anregend und anstrengend (weil lang und dicht), denn nur so lässt sich ein komplexer Gegenstand in qualitativer Forschung angemessen abbilden. Wer einen aktuellen Überblick zum Forschungsstand im Bereich musikalischer

Schaffensprozesse sucht, findet ihn hier in Hülle und Fülle. Die empirischen Daten und Ergebnisse sind vorbildlich aufgearbeitet und beantworten eine wichtige Frage, die neben didaktischen Konsequenzen auch dazu motivieren könnte, Gruppenkreativität in anderen musikalischen (historischen, ethnologischen) Kontexten zu untersuchen. Sehr zu empfehlen!
Andreas C. Lehmann

Literatur

- Kleinen, G. (Hrsg.). (2003). *Begabung und Kreativität in der populären Musik*. Münster: Lit.
- Lehmann, A. C. (2005). Komposition und Improvisation: Generative musikalische Performanz. In T. H. Stoffer & R. Oerter (Hrsg.), *Allgemeine Musikpsychologie: Allgemeinpsychologische Grundlagen musikalischen Handelns* (S. 913–954). Göttingen: Hogrefe.
- Johnson-Laird, P. N. (2002). How jazz musicians improvise. *Music Perception*, 19, 415–442.

Kathrin Schlemmer: Absolutes und nichtabsolutes Hören – Einflussfaktoren auf das Erinnern von Tonarten. Göttingen: Proprint 2005, 195 S.; 24,75 EUR, online verfügbar unter www.edoc.hu-berlin.de.

Zu Beginn ihrer Dissertationsschrift „Absolutes und nichtabsolutes Hören: Einflussfaktoren auf das Erinnern von Tonarten“ definiert Kathrin Schlemmer das absolute Gehör. Es handelt sich hier um die Fähigkeit, einzelne Töne ohne weiteren Kontext benennen zu können oder zu vorgegebenen Tonnamen die richtigen Töne produzieren zu können. Ihre Arbeit ist jedoch eher als Beitrag zu einer Überwindung dieser sehr engen Definition zu verstehen. Es geht darum, absolute Tonrepräsentationen bei scheinbar nicht absolut hörenden Personen mit geeigneten experimentellen Methoden freizulegen. Dies könnte einer Vorstellung von absoluten Tonrepräsentationen als allgemeinspsychologische Tatsache förderlich sein.

Die Arbeit umfasst in zehn Kapiteln 187 Seiten, wovon allein 15 Seiten die umfangreichen Literaturangaben ausmachen. In den ersten fünf Kapiteln wird der theoretische Hintergrund erarbeitet, und die Hypothesen werden aufgestellt. Darauf folgen vier Experimentalkapitel. Schlemmer stellt insgesamt 11 Experimente unterschiedlicher methodischer Ausrichtung vor. Unter anderem findet sich hier eine Pionierstudie zur Anwendung der Pupillometrie in der Forschung zum absoluten Gehör. Im letzten Kapitel werden die Ergebnisse der Experimente zusammenfassend diskutiert.

Das Thema Tonrepräsentationen wird von der Autorin durch die Frage konkretisiert, wie inzidentell oder intentional gelernte Melodien im Langzeitgedächtnis repräsentiert sind. So ist hier auch die Arbeit von Levitin (1994) zur Erinnerung musikalischer Laien an die Tonarten hoch vertrauter Melodien der Hauptanknüpfungspunkt an frühere empirische Forschung. An der Überschrift der Dissertation ist erkennbar, dass es nicht nur um Unterschiede in den Tonrepräsentationen zwischen den Absolut- und Nichtabsoluthörern geht, sondern um mehrere „Einflussfaktoren“, zu denen im Hypothesenteil vier Hypothesen aufgestellt werden. Der theoretische Hintergrund dazu steht in den Kapiteln 1 bis 4. Kapitel 1 dient der einführenden Beschreibung musikalischer Töne und Melodien, sowie der Beschreibung zugehöriger Befunde aus der Wahrnehmungspsychologie und der Forschung zum Kurzzeitgedächtnis. In Abgrenzung zu diesem Forschungsbereich wird am Ende gefragt, welche Bedeutung die absolute Tonhöhe für die langfristige Repräsentation einer Melodie hat. In Kapitel 2 wird eine Charakterisierung des absoluten

Gehörs als LZG für absolute Tonhöhen gegeben. Zusätzlich finden sich die Beschreibungen empirischer Methodologien zur Erfassung des absoluten Gehörs wie der Tonidentifikation und der Tonproduktion zur Erfassung des passiven und aktiven absoluten Gehörs. Kapitel 2 gibt weiterhin Informationen über neuropsychologische Befunde, die im Zusammenhang mit dem absoluten Gehör stehen. Sehr interessant ist der Abschnitt „Was macht absolutes Hören aus und wie entsteht es?“. Der Befund, dass bei der Benennung der Töne der weißen und schwarzen Klaviertasten Leistungsunterschiede vorliegen, betont hierzu die Bedeutung der Erfahrung für den Erwerb des absoluten Gehörs. Dagegen wird aber auch die Möglichkeit der Vererbung kognitiver Stile diskutiert, die bei der Entwicklung des absoluten Gehörs bedeutsam sein könnten. Darauf aufbauend wird in Kapitel 3 die Frage erörtert, ob eine dichotome Klassifikation in Absoluthörere und Nichtabsoluthörere sinnvoll ist oder ob es mehrere Abstufungen des absoluten Gehörs gibt. In diesem Zusammenhang findet sich die interessante empirische Frage, ob bei Tonbenennungsaufgaben auch nicht-perfekte Absoluthörere charakteristische Empfindungen für Töne mit unterschiedlichen Namen aufweisen, was von Menschen mit perfektem absolutem Gehör bekannt ist. Fragen dieser Art, die Hinweise zu weiterer empirischer Arbeit geben, sind eine allgemeine Charakteristik des gesamten Theorieteils. Wurde nun bisher versucht, anhand früherer empirischer Befunde die spezifischen Eigenschaften absoluter Tonrepräsentationen zu kennzeichnen, so findet in Kapitel 4 ein kompletter Wechsel der Perspektive statt. Aus allgemeinen Begriffen der Gedächtnispsychologie werden hier theoretische Vorhersagen für absolute Tonrepräsentationen abgeleitet. Im Abschnitt zu motorischen Gedächtnisinhalten wird beispielsweise die Bedeutung singmotorischer Erinnerungen für den Abruf musikalischer Informationen diskutiert.

In Kapitel 5 werden nun im Anschluss an den theoretischen Hintergrund vier Hypothesen aufgestellt. Erstens wird als einfacher Häufigkeitseffekt vorausgesagt, dass häufiger gehörte oder geübte Melodien besser aus dem Gedächtnis abgerufen werden können als weniger häufig gehörte oder geübte Melodien. Zweitens wird als Expertiseeffekt vorhergesagt, dass ein „reicherer musikalischer Erfahrungshintergrund“ einen besseren Abruf ermöglicht. Drittens wird ein Tonbenennungseffekt behauptet. Personen, die Töne besser benennen können, also ein absolutes Gehör aufweisen, sollten beim Abruf gelernter Melodien im Vorteil sein. Problematisch erscheint eine Konfundierung der in der zweiten und dritten Hypothese genannten unabhängigen Variablen. So ist nämlich anzunehmen, dass musikalische Expertise systematisch mit der Fähigkeit Töne zu benennen variiert. Darauf wird aber auch von der Autorin hingewiesen. Zumindest bei den unabhängigen Variablen zur Überprüfung der Hypothesen 2–3 handelt es sich also um quasiexperimentelle Faktoren. Beim Lesen sollte man deshalb aufmerksam prüfen, inwieweit Gefährdungen der internen Validität der vorgenommenen Schlussfolgerungen denkbar sind. Schließlich beinhaltet die vierte Hypothese eine Vorhersage zur Bedeutung des motorischen Gedächtnisses für den Tonartabruf. Singmotorische Interferenzaufgaben würden demnach den Tonartabruf nicht beeinträchtigen.

Im umfangreichen Kapitel 6 werden die Produktionsexperimente, die sich an die Arbeiten Levitins (1994) anschließen, an sieben Stichproben behandelt. Beispielsweise lernten Schüler und Chorsänger bestimmte Melodien, die sie zur Untersuchung dann frei singen sollten. Es wurde geprüft, ob die gewählten Anfangstöne der Produktionen rein zufällig verteilt sind oder ob sie sich um die korrekte Tonart konzentrieren. Letzteres könnte als Hinweis auf absolute Tonrepräsentationen der Melodietöne angesehen werden. Neben den genannten Stichproben wurden auch noch erwachsene Laien sowie professionelle Instrumentalmusiker untersucht. Durch diese unterschiedlichen Stichproben konnten quasiexperimentell die verschiedenen Ausprägungen der Expertise oder des absoluten Gehörs realisiert werden. Neben der Realisierung der eher personenzen-

trierten Einflussfaktoren durch die Stichproben aus verschiedenen Personengruppen, wurden auch die Wirkungen der Eigenschaften der Melodien auf absolute Tonrepräsentationen diskutiert. Dazu wurden die Melodien anhand von Expertenurteilen hinsichtlich der Variablen Eingängigkeit, Ausdrucksstärke und Tonumfang eingestuft. Wenn es jedoch um Eigenschaften von Melodien geht, wäre allerdings auch eine Analyse der Melodien hinsichtlich physikalischer Merkmale oder Merkmale des Notentextes denkbar gewesen. Der Notentext wird allerdings nur für drei Melodien der Experimentalreihe angegeben und nur insofern thematisiert, als dass die Melodien unterschiedlich kompliziert sind. Damit liegt also nicht die Prüfung der Auswirkungen verschiedener Reize auf den Tonartabruf vor, sondern die unterschiedlicher psychologischer Merkmale der Melodien, die durch das Expertenurteil ermittelt wurden. Die Autorin gibt allerdings in Diskussionsteil an, dass eine Studie mit genau kontrollierter Variation der Reizmerkmale von Melodien sinnvoll wäre. In Kapitel 7 wird in Ergänzung zu den Produktionsexperimenten ein Experiment zur Wiedererkennung unterschiedlich vertrauter Melodien vorgestellt. Dabei sollten jetzt nicht mehr nur Melodien produziert werden, sondern die Versuchspersonen sollten zwischen vorgespielten Originalmelodien und Transpositionen unterscheiden. In Kapitel 8 wird als Pilotprojekt die Pupillometrie verwendet, um zu prüfen, ob sich der sogenannte schwarz-weiß Effekt im kognitiven Verarbeitungsaufwand bei der Benennung schwarzer und weißer Klaviertasten belegen lässt. Für die schwarzen Tasten wurde ein größerer Ressourcenaufwand vorhergesagt, was durch eine größere maximale Pupillendilatation reflektiert sein sollte. Die Hypothese bestätigend liegt mit dieser Studie neben Verhaltensdaten zum schwarz-weiß Effekt auch ein psychophysiologischer Befund vor. Die zwei in Kapitel 9 beschriebenen Experimente zum motorischen Gedächtnis dienen der Überprüfung der vierten Hypothese, dass der Abruf der absoluten Tonhöhen von Melodien nicht notwendigerweise singmotorische Gedächtnisinhalte erfordert. Im ersten Experiment sollten professionelle Holzblasmusiker, die instrumentenbedingt keine singmotorischen Gedächtnisinhalte aufbauen können, bestimmte Melodien aus ihrem Repertoire singen. Ihre Treffsicherheit für die Originaltonart wurde mit der Treffsicherheit von Chormusikern verglichen, die ebenfalls aus ihrem Repertoire sangen. Im zweiten Experiment wurde der Abruf hochvertrauter Melodien bei singmotorischen und auditiven Interferenzaufgaben geprüft.

Insgesamt liefert Kathrin Schlemmers Dissertation nicht nur empirische Befunde, die auf eine Vielzahl von Einflussfaktoren für absolute Tonrepräsentationen hindeuten, sondern auch einen ausführlichen theoretischen Hintergrund, der allein schon ein guter Einführungstext in dieses Sachgebiet ist. Diese Qualität wird durch die umfangreiche Literaturliste unterstrichen. Dabei ist besonders hervorzuheben, dass auch ältere Beiträge berücksichtigt sind, beispielsweise die Arbeit Otto Abrahams aus dem Jahr 1901 oder die von Christian von Ehrenfels von 1890. Aufgrund der kritischen Auseinandersetzung und der Hinweise auf bestehende Forschungslücken bietet der theoretische Hintergrund viele Anknüpfungsmöglichkeiten für zukünftige Arbeiten. Beispielsweise könnte die Analyse der musikalischen Eigenschaften der Produktionen eine Motivation für Forschungsarbeiten im Anschluss an diese Dissertation darstellen. Alles in allem lernt der Leser aus Schlemmers Dissertation, dass die Annahme, eine Melodie würde ihre Identität durch Transposition bewahren, nicht uneingeschränkt gültig ist. Es wird hier eindrucksvoll demonstriert, dass die absolute Tonhöhe einer Melodie durchaus ein Merkmal der langfristigen Repräsentation hochvertrauter Melodien ist.

Marco Lehmann

Literatur

- Levitin, D. J. (1994). Absolute memory for musical pitch: Evidence from the production of learned melodies. *Perception & Psychophysics*, 56 (4), 414–423.

Jörg Schönberger: Musik und Emotionen. Grundlagen, Forschung, Diskussion. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2006, 193 S.; 59,00 EUR.

Der Zusammenhang von Musik und Emotion wurde in den letzten Jahren zu einem wichtigen Forschungsgebiet der Musikpsychologie. Mit dem Buch „Music and Emotion“ legten Juslin und Sloboda (2001) einen umfassenden Überblick vor. Der Titel des vorliegenden Buch weckt zunächst große Erwartungen. Es handelt sich hierbei aber leider nicht um eine Übertragung des gleich lautenden Titels von Juslin and Sloboda ins Deutsche, sondern um eine Wiederholung von Slobodas (1991) Befragung zu starken Emotionen und körperlichen Reaktionen beim Musikhören. Schönberger kritisiert, dass Sloboda sich bei der Suche nach strukturellen Merkmalen von Musik, die in Verbindung mit starken Emotionen stehen, auf klassische Musik beschränkt habe. Durch ein Internetexperiment sollten Slobodas Ergebnisse im Hinblick auf Popmusik überprüft werden.

Der Titel ist irreführend, denn das Buch beschäftigt sich ausschließlich mit körperlichen Reaktionen auf Musik. Unser Musikhören besteht aber nicht aus einer ununterbrochenen Folge von Gänsehauterlebnissen, Klößen im Hals und Herzrasen, sondern aus einem kontinuierlichen Erfahren verschiedener Emotionen und ihren Veränderungen. Eine Definition von Emotion bleibt das Buch auch schuldig.

Die Publikation beginnt mit einem theoretischen Teil, in dem Schönberger eine unvollständige Auswahl von Studien zusammenfasst. In einzelnen Kapiteln werden hier die Studien von Panksepp (1995) zum Chillerleben und Gabrielsson (2001) zu „Strong experiences with music“ (SEM) erläutert. Die einzelnen Studien werden hier aber nur vorgestellt und wenig miteinander verknüpft. Der neueste Artikel, der verwendet wurde, stammt dabei von 2002. Hier finden auch Studien Erwähnung, die nichts mit Emotionen zu tun haben, z. B. zum Mozart-Effekt und zum Flow (S. 16).

Ärgerlich sind Ungenauigkeiten und Behauptungen ohne Literaturangabe. Z. B. schreibt der Autor, es gäbe einen Unterschied, „ob ich ein Musikstück als traurig bewerte oder ob ich beim Hören wirklich Trauer empfinde!“ (S. 17, 26). Es ist aber keineswegs geklärt, ob diese Unterscheidung möglich ist (Gabrielsson, 2001–2002). Kurz darauf wird behauptet, neue Musik sei nicht geeignet starke Emotionen hervorzurufen: „Moderne Klassik des 20. und 21. Jahrhunderts füllt eben keine Konzertsäle“ (S. 21). „Befragt man Versuchspersonen während des Hörens, konzentrieren sie sich eher auf die emotionalen Reaktionen als auf die Musik“, so eine weitere Meinung auf Seite 22.

Physiologische Messungen werden auf Seite 24 mit der Bewertung erwähnt, sie hätten sich nicht durchsetzen können. Das neueste Zitat hierzu stammt von 1988. Die wichtigen Studien, z. B. von Krumhansl (1997), Witvliet und Vrana (1995) oder Nyklíček u. a. (1997) und der umfassende Review von Bartlett (1996) bleiben unerwähnt. Dass das Gehirn etwas mit den physiologischen Reaktionen zu tun haben muss, ist dabei nicht verwunderlich (S. 31); neurowissenschaftliche Studien hierzu, wie beispielsweise die von Blood und Zatorre (2001), werden aber nicht erwähnt. Später finden physiologische Reaktionen noch einmal Erwähnung in Zusammenhang mit Gabrielssons (2001) SEM-Projekt. Dort handelt es sich dann aber um die Eigenwahrnehmung von physiologischen Reaktionen wie Schwitzen und Herzrasen. Auf viele wichtige Aspekte von Musik in Hinblick auf Emotionen, wie Performanz oder Psychoakustik, geht der Autor überhaupt nicht ein.

Der zweite, empirische Teil besteht aus einer ausufernden Tabellensammlung, in der deskriptive Daten aufgezählt werden. Manche Tabellen werden redundant auch noch als

Balkengrafik dargestellt (S. 104), die eine halbe Seite einnehmen, sodass der Eindruck entsteht, der Autor habe das Buch füllen wollen. Mehr als 121 Seiten Text, die man bei kleineren Absätzen und ohne Direktkopien aus dem Statistikprogramm SPSS auch auf die Hälfte hätte komprimieren können, erreicht der Autor jedoch auch so nicht in einem Buch, das für 59 Euro zu kaufen ist und bis vor kurzem noch als Diplomarbeit kostenlos zum Download im Internet bereitstand.

An den empirischen Teil schließen sich noch 92 Seiten Anhang an, in denen Schönberger Fragebögen und die Antworten seiner Versuchspersonen darstellt. Der erste interessante Aspekt des Buchs findet sich dann auf Seite 117, wo Schönberger Slobodas Ergebnisse bei klassischer Musik auf Popmusik überträgt. Die Übertragung der von Sloboda ermittelten Strukturmerkmale ist interessant und sollte weiter beforcht werden (S. 124) – so jedenfalls das Ergebnis dieser zentralen Frage des Buchs.

Die vorliegende Publikation „Musik und Emotionen“ eignet sich also bestenfalls für fachfremde Leser, die sich die Mühe ersparen wollen, die Artikel von Panksepp, Sloboda oder Gabriellsson im Original zu lesen und eine deutsche Zusammenfassung suchen. Allerdings wäre diese auch bei Sloboda & Juslin (2005) zu finden. „Musik und Emotionen“ steht im Schatten von „Music and Emotion“ und bringt fast keinerlei neue Informationen.

Frederik Nagel

Literatur

- Bartlett, D. L. (1996). Physiological Responses to Music and Sound Stimuli. In D. A. Hodges (Eds.), *Handbook of Music Psychology* (2. Aufl., pp. 343–385). San Antonio, USA: IMR Press.
- Blood, A. J. & Zatorre, R. J. (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 98 (20), 11818–11823.
- Gabriellsson, A. (2001). Emotions in Strong Experiences with Music. In P. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and Emotion. Theory and Research* (pp. 431–449). London: Oxford University Press.
- Gabriellsson, A. (2001–2002). Emotion perceived and emotion felt: Same or different? *Musicae Scientiae, Special Issue 2000–2001*, 123–147.
- Juslin, P. N. & Sloboda, J. A. (2001). *Music and emotion. Theory and research*. Oxford [u. a.]: Oxford University Press.
- Krumhansl, C. L. (1997). An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51 (4), 336–353.
- Nyklíček, I., Thayer, J. & Van Doornen, L. J. P. (1997). Cardiorespiratory differentiation of musically-induced emotions. *Journal of Psychophysiology*, 11 (4), 304–321.
- Panksepp, J. (1995). The emotional sources of „chills“ inducted by music. *Music Perception*, 13 (2), 171–207.
- Sloboda, J. A. (1991). Music structure and emotional response: Some empirical findings. *Psychology of Music*, 19, 110–120.
- Sloboda, J. A. & Juslin, P. N. (2005). Affektive Prozesse: Emotionale und ästhetische Aspekte musikalischen Verhaltens. In R. Oerter & T. H. Stoffer (Hrsg.), *Allgemeine Musikpsychologie* (Enzyklopädie der Psychologie, Themenbereich D: Praxisgebiete, Serie VII: Musikpsychologie, Bd. 1, S. 767–841). Göttingen: Hogrefe.
- Witvliet, C. V. & Vrana, S. R. (1995). Psychophysiological responses as indices of affective dimensions. *Psychophysiology*, 32 (5), 436–443.

Claudia Spahn: Gesundheit für Musiker. Entwicklung des Freiburger Präventionsmodells (Freiburger Beiträge zur Musikermmedizin, hrsg. von C. Spahn, Bd. 1). Bochum, Freiburg: Projektverlag 2006, 151 S.; 16,50 EUR.

Mark F. Zander: Musiker zwischen Gesundheit und Krankheit. Evaluation des Freiburger Präventionsmodells (Freiburger Beiträge zur Musikermmedizin, hrsg. von C. Spahn, Bd. 2). Bochum, Freiburg: Projektverlag 2006, 235 S.; 21,50 EUR.

„Gesundheit für Musiker“ ist ein griffiger Titel für ein Forschungsgebiet, dessen Wichtigkeit und Aktualität kaum noch bestritten wird, dessen Forschungsdefizite immer wieder beklagt werden, dem es jedoch nicht zuletzt auch an konzeptionellen Neu-Ansätzen fehlt. Das hat sich spätestens mit den beiden zu rezensierenden Untersuchungen von Claudia Spahn und Mark Zander geändert. Die Autorin gibt in ihrer Schrift, mit der zugleich die „Freiburger Beiträge zur Musikermmedizin“ eröffnet werden, zunächst einen Überblick über die einschlägige Literatur und belegt, dass die beklagte Situation keineswegs so defizitär ist, wie oft behauptet. Es wird ebenso deutlich, dass Musik-Studierende bzw. MusikerInnen keineswegs als jammernde und klagende Patienten-Spezies einzuordnen sind, dass aber andererseits sehr wohl das Ausmaß an gesundheitlicher Beeinträchtigung ungewöhnlich groß ist. Um diese Konfliktpotenziale von BerufsmusikerInnen auf einem vertretbaren, „normalen“ Niveau zu halten, muss etwas in der Ausbildung geschehen, muss bereits mit Musik-Studierenden (und früher) daran gearbeitet werden, Einfluss auf die eigene Gesundheitsbiografie zu nehmen. Dabei spielen entsprechende Kontrollüberzeugungen, beispielsweise über die selbst gestaltete Entwicklung der eigenen Gesundheit, eine besondere Rolle.

Claudia Spahn zeichnet ein plastisches Bild der Berufsmusiker wie der Musik-Studierenden, um aus diesem Material abzulesen, welche Merkmale des Hilfe suchenden angehenden Musikers als mögliche Risiko-Faktoren einzuordnen sind, wie den Musikern von morgen heute zu helfen wäre, genauer, was Studierende vorbeugend unternehmen können, um als gesunder, im positiven Sinn Motivierter die Hochschule zu verlassen. Ein besonderes Problem stellt sich dadurch, dass die Erst-Semester-Studierenden ihr Studium mit sehr unterschiedlichen Eingangsvoraussetzungen beginnen und es deshalb ausgesprochen schwierig ist, jedem die für ihn oder für sie angemessene „Behandlung“ zukommen zu lassen. Die Autorin löst das Problem auf denkbar elegante Weise, indem sie empirisch verschiedene Risiko-Typen cluster-analytisch ermittelt und jeweils – anhand der gleichen Datensätze – optimale präventive Maßnahmen zusammenstellt, die im Grundstudium für einen Teil der Studierenden angeboten werden. Die Arbeit schließt mit dem Entwurf des Freiburger Präventionsmodells, einem Programm, das realistisch konzipiert ist, differenzialpsychologisch die unterschiedlichen Anfangsbedingungen herausarbeitet und zugleich das aus der Literatur bekannte therapeutische Spektrum berücksichtigt. So bleibt am Ende nur die Frage: Hilft es denn?

Es ist sicherlich glücklichen Umständen zu verdanken, dass die Antwort auf diese Frage unmittelbar im zweiten Band der neuen Schriftenreihe „Freiburger Beiträge zur Musikermmedizin“ gegeben werden kann. Der Autor Mark Zander hat sich zunächst bemüht, für die im Zentrum stehende empirische Studie ein möglichst stabiles Fundament zu schaffen. Zu diesem Zweck hat er für verschiedene Themenfelder den aktuellen Diskussionsstand referiert, so u. a. verschiedene Auffassungen über Gesundheit und Krankheit, etliche sozio-kognitive Modelle (für den denkenden Patienten) sowie die Integration sozialpsychologischer Modelle des Gesundheitsverhaltens.

Medizinische Interventionen bei Musikern in verschiedenen Lebensphasen bedürfen der Legitimation, so vor allem der oft behauptete kritische Gesundheitszustand dieser Klientel. Der Autor hat weit gefächertes Material gesammelt, um zu dem bedrückenden Fazit zu gelangen, dass 50 bis 75 % der Musikerinnen und Musikern unter „schwerwiegenden, berufsbedingten medizinischen und psychologischen Problemen“ (S. 64) leiden. Auch wenn hier nichts grundsätzlich Neues mitgeteilt wird, schließt der allgemeine Teil mit einer anschaulichen Vorstellung des Freiburger Präventionsmodells.

Im Zentrum der Arbeit steht eine Längsschnitt-Studie mit drei unterschiedlichen Befragungs-Zeitpunkten, in der die Auswirkungen präventiver Interventionen überprüft werden sollen. Zu Beginn der Untersuchung wurden Studienanfänger für die Teilnahme geworben, was bedeutete, dass sie mehrfach (drei Mess-Zeitpunkte) im Verlauf der Studie umfangreiches Testmaterial bearbeiten und zum Interview zur Verfügung stehen mussten. Das umfangreiche Testmaterial zur Messung der Veränderungen im Rahmen der dreijährigen Intervention umfasste u. a.: Epidemiologischer Fragebogen für Musiker, Frankfurter Selbstkonzept-Skala, Fragebogen zur Selbstaufmerksamkeit, Kieler Änderungssensitive Symptomliste sowie musikhochschulspezifische Fragebögen. Vermutlich der wichtigste Teil der „Intervention“, dem sich die Studierenden unterziehen sollten, beinhaltete ein ausgesprochen umfassendes zweisemestriges Lehrangebot zur musikerspezifischen Gesundheitsprävention, ergänzt durch ein Angebot von körpergefühlbezogenen Trainingsverfahren (Autogenes Training u. a.). Bevor die Daten einer sehr differenzierten Analyse mit anspruchsvollen Testverfahren (GLM, Clusteranalyse u. a.) unterzogen wurden, prüfte der Autor auch Fragen der missing-data-Behandlung sowie der optimalen Stichproben-Planung.

Die Prüfung der eingangs formulierten sieben Hypothesen geschah mit einer Akkuratess, wie sie dem Rezensenten in einer Dissertation nur selten begegnet ist. Es wurden nicht alle, wohl aber die wichtigsten Hypothesen bestätigt, was im Ergebnis bedeutet, dass das Freiburger Präventionsmodell von Claudia Spahn ohne Einschränkung, genauer, mit Nachdruck für die Praxis empfohlen werden kann, mögliche Weiterentwicklungen sind selbstverständlich nicht ausgeschlossen. Beide Schriften zusammen genommen nötigen dazu, auf gutem Fundament weiter zu forschen, aber auch, das Freiburger Präventionsmodell schon jetzt in der Praxis einzusetzen, um sich nicht dem Vorwurf auszusetzen, man hätte *heute* – im Jahre 2007 – angehenden Musikstudierenden Schmerzen und Erkrankung ersparen können.

Klaus-Ernst Behne