

Christian G. Allesch

Musikpsychologie und Musikerziehung

Vortrag beim „Tag der Musikpädagogik“ der Universität „Mozarteum“ Salzburg, 16.11.2001.

Zusammenfassung: Die Musikpsychologie stellt für die Musikpädagogik einerseits eine Grundlagenwissenschaft dar, die empirisches Wissen über die alters- und entwicklungsbedingten motivationalen und emotionalen Grundlagen für die Rezeption und das Ausüben von Musik (einschließlich der neurophysiologischen Grundlagen) liefert, andererseits aber auch einen möglichen inhaltlichen Aspekt musikalischen Unterrichts und ästhetischer Erziehung. Im Vortrag soll ein Überblick über neuere Entwicklungen der Musikpsychologie gegeben werden, soweit diese für die musikpädagogische Anwendung von Interesse erscheinen, und im Besonderen auf den interdisziplinären Charakter psychologischer Musikforschung eingegangen werden.

Ich möchte meine Überlegungen zum Verhältnis von Musikpsychologie und Musikpädagogik mit einer scheinbar banalen Feststellung beginnen, nämlich mit der Feststellung, dass die Musik wie kaum ein anderes Phänomen der menschlichen Lebenswelt im Schnittpunkt verschiedenster Disziplinen steht. Schon die verschiedenen Bedeutungsdimensionen des Begriffs „Musik“ spiegeln diese disziplinäre Vielfalt wider: Wir bezeichnen das, was der gedruckte Notentext einer Partitur bezeichnet, mit „Musik“, auch wenn diese nicht erklingt oder sogar nie erklungen ist. Mit „Musik“ bezeichnen wir aber auch bestimmte Schwingungen unserer Umgebungsluft unabhängig davon, ob sie bei ihrer Ausbreitung nach physikalischen Gesetzen auf ein Cortisches Organ und in weiterer Folge auf ein wahrnehmendes Bewusstsein treffen oder nicht. „Musik“ ist zweifellos auch das, was im Kopf eines Komponisten vorhanden ist, noch ehe ein Ton davon in geschriebenen Noten codiert oder durch einen Interpreten in eine akustische, wahrnehmbare Struktur umgesetzt wurde.

Mit dieser Gegenüberstellung von musikalischer Idee und den Möglichkeiten ihrer zeichenhaften Codierung, dem physikalisch bzw. psychakustisch messbarem Schallereignis und dem, was im Innewerden des zuhörenden, lauschenden oder auch dazu tanzenden Menschen daraus entsteht, ist zugleich die Spannbreite möglicher wissenschaftlicher Zugänge im Spannungsfeld zwischen Natur- und Geisteswissenschaften skizziert. Zieht man zusätzlich in Betracht, dass das Produzieren und Wahrnehmen von Musik, aber auch die Konventionen der Codierung musikalischer Strukturen nicht in einem ahistorischen Raum stattfinden, sondern eng mit der Entwicklung der menschlichen Kultur und ihrem aktuellen Wandel verknüpft sind, so ist dieses Spannungsfeld noch um die kulturwissenschaftliche Dimension zu erweitern.

Fasst man nun die Psychologie nicht, wie das gar nicht so selten geschieht, als Naturwissenschaft auf, sondern als Humanwissenschaft im eigentliche Sinne, so ist sie in diesem Spannungsfeld nicht nur an einem Punkt zu verorten, sondern ihre Kompetenz wäre dann durchaus auch in Bezug auf Fragestellungen gegeben, die man traditionellerweise als geisteswissenschaftlich oder kulturwissenschaftlich bezeichnen würde. Musik als Gegenstand der Naturwissenschaft umfasst dabei nur einen Teil der von der Psychologie erfassbaren Aspekte des Phänomens Musik, nämlich:

- die physikalischen Vorgänge im Umgebungsmedium, im äußeren Gehörgang sowie im Mittel- und Innenohr,
- die elektrophysiologischen Vorgänge im Hörnerv und im Gehirn bis zu den kortikalen Zentren und
- die hormonalen Regelvorgänge, die durch Musik ausgelöst oder beeinflusst werden.

Musik als Gegenstand einer ganzheitlich (humanwissenschaftlich) verstandenen Psychologie hätte dagegen über diese Aspekte hinaus wohl noch folgende Betrachtungsebenen einzuschließen:

- die Ebene des psychosomatischen Reagierens auf Musik unter Einschluss der damit verbundenen Erlebnisvorgänge (etwa im Sinne der „anthropologischen Physiologie“ BUYTENDIJKS (1967)),
- die Ebene des persönlichen Umgangs mit Musik, die auch auf die persönliche Erfahrungsbiographie verweist,
- die Ebene des sozialen Erlebens von Musik, und
- die Ebene des kulturellen Verhaltens, die (im Sinne des Kulturverständnisses von Boesch [1991, 29]) den Umgang mit Musik einerseits ermöglicht, andererseits aber auch formal beeinflusst und steuert.

Schon von dieser Breite der Zugangsebenen her zeigt sich, dass es kaum ein inhaltliches Teilgebiet der Psychologie gibt, das nicht in eine Entsprechung innerhalb der Musikpsychologie hätte. Diese Querbezüge lassen sich skizzenhaft etwa folgendermaßen darstellen:

- **Allgemeine Psychologie:** Wahrnehmung, Erkennen und Wiedererkennen musikalischer Strukturen (Melodien, Tonhöhen, Klangfarben etc.), **Psychakustik**, emotionale Wirkungen von Musik;
- **Physiologische Psychologie:** Physiologie und Neurophysiologie des Hörens;
- **Entwicklungspsychologie:** Entwicklung musikalischer Fähigkeiten; altersspezifische Musikpräferenzen u.a.;
- **Persönlichkeitspsychologie:** Präferenzen, „subjektive Funktionalität“;
- **Sozialpsychologie:** soziokulturelle Geschmacksbildung; soziale Funktionen der Musik;
- **Kulturpsychologie:** kulturelle Funktionen der Musik; Kulturvergleich;

- **Klinische Psychologie:** Musiktherapie.

Dies ist meines Erachtens notwendigerweise vorzuschicken, wenn man über den Beitrag einer konkreten, einzelnen Disziplin wie der Musikpsychologie innerhalb des interdisziplinären Projekts Musikforschung reden will oder auch darüber, was sie anderen Teilbereichen und Anwendungsgebieten wie der Musikpädagogik an konkreten Anregungen und Fundamenten liefern kann. Im Übrigen ist auch die Bewertung dieser Beiträge selbst wiederum ein kulturelles Phänomen, dh.: Welchen Methoden und Zugängen man im engeren Gebiet der Musikforschung einen besonderen Erklärungswert zuschreibt, hängt von der Bedeutung ab, die man in der jeweiligen Phase der Kulturentwicklung der geistigen Reflexion oder der sinnlichen Erfahrung, dem Normativen oder der Empirie, der phänomenologischen Beschreibung oder der kausalen Erklärung, der naturwissenschaftlichen Messung oder der hermeneutischen Interpretation im Allgemeinen zubilligt,

Dafür ließen sich in der Wissenschaftsgeschichte zahlreiche Belege finden, die ich aber im Hinblick auf den zeitlichen Rahmen meines Referats nicht ansprechen kann. Ich möchte aber doch wenigstens kurz auf jene markanten Entwicklungsimpulse verweisen, die die Musikpsychologie in ihrer heutigen Gestalt entscheidend geprägt haben. Das 19. Jahrhundert brachte den Aufstieg der Naturwissenschaften und damit auch die zunehmende Orientierung der Psychologie an den Methoden der Naturwissenschaften, insbesondere der Physiologie. Was den Einfluss auf die psychologische Musikforschung angeht, so ist diese Phase vor allem verbunden mit dem Namen von Hermann VON HELMHOLTZ, seiner Resonanztheorie des Hörens und seinen ausgedehnten Versuchen zum Intervallhören und zur Konsonanz.

War die Psychologie am Beginn des 20. Jahrhunderts durch die vom WUNDTschen Labor in Leipzig ausgehende, rasche Verbreitung der experimentellen Methoden gekennzeichnet, so war sie doch gleichzeitig auch geprägt durch die grundlegende Kritik am Elementarismus des experimentellen Vorgehens, wie sie insbesondere durch die Gestaltpsychologie vorgebracht wurde. Es ist sicher kein Zufall, dass Max WERTHEIMER, einer der bedeutenden Mitinitiatoren dieser Strömung, immer wieder die Musik ins Spiel brachte, um die Notwendigkeit einer ganzheitlichen Sicht des Wahrnehmungsprozesses zu unterstreichen, und, wie fotografische Dokumente beweisen, auch nicht davor zurückscheute, im Hörsaal der Frankfurter Universität höchstpersönlich zur Geige zu greifen, um die Wirksamkeit von Gestaltgesetzen zu demonstrieren. Auch hier muss ich darauf verzichten, die bedeutenden Impulse im Einzelnen darzustellen, die von den Arbeiten der Gestalttheorie auf die Musikpsychologie ausgegangen sind. Die Namen Carl

STUMPF und Ernst KURTH mögen hier stellvertretend für diese Generation stehen. Das Werk beider habe ich neueren Publikationen im Einzelnen gewürdigt (Allesch, im Druck; Allesch 2000) und möchte mich aus Zeitgründen an dieser Stelle auf diesen Hinweis beschränken.

Wichtiger für das Verständnis der Entwicklung der gegenwärtigen Musikpsychologie sind sicherlich die Auswirkungen, die von der sogenannten kognitiven Wende auf sie ausgegangen sind, und zwar aus zwei Gründen. Zum ersten ist das, was man landläufig mit „kognitive Wende“ bezeichnet, zweifellos mehr als ein Paradigmenwechsel innerhalb der Psychologie gewesen. Es handelte sich vielmehr um ein interdisziplinär geprägtes, kognitionswissenschaftliches Projekt, das mit guten Gründen den Anspruch erheben könnte, eine neue Konzeption einer *theory of mind*, also von „Geisteswissenschaft“ in einem völlig neu verstandenen Sinn, zu entwickeln. Zum zweiten erst hat die kognitive Wende die Entwicklung der kognitiven Musikpsychologie in den USA ermöglicht und ausgelöst, die zweifellos zu den eindrucksvollsten und fruchtbarsten empirischen Forschungsansätzen der systematischen Musikwissenschaft in der Gegenwart zählt. Um dies verständlich zu machen, muss ich die zentrale Intention der kognitiven Wende und ihre Folgerungen für die kognitive Musikpsychologie wenigstens in wenigen Worten darstellen:

Der kognitive Ansatz in der Psychologie geht davon aus, dass Wahrnehmung nicht einfach ein Reagieren auf Reize darstellt, sondern die Anwendung teils angeborener, teils soziokulturell erlernter Schemata auf die alltägliche Erfahrungswelt. In ähnlicher Weise sieht die kognitive Musikpsychologie die Wahrnehmung von Musik nicht als Reaktion auf musikalische Reize an, sondern als einen Verarbeitungsprozess, in dem der bzw. die Wahrnehmende das Tonmaterial aktiv nach bestimmten Ordnungsprinzipien strukturiert. Viele der Strukturierungsprinzipien, mit denen das menschliche Bewusstsein musikalische Formen erfasst, sind zwar in den mentalen Strukturen angelegt, werden aber durch soziokulturelle Lernprozesse ausdifferenziert. Dadurch erhalten ja auch Tonsysteme, die durch die kulturelle Tradition geschaffen und überliefert werden, eine starke Verankerung in der individuellen Wahrnehmung. Zu den ersten, die sich empirisch mit der Frage befassten, nach welchen Gesetzmäßigkeiten sich Tonhierarchien im menschlichen Bewusstsein entwickeln, gehört die amerikanische Psychologin Carol KRUMHANSL, die an der Cornell Universität wirkt. Ich kann auf diese klassischen "KRUMHANSL-Versuche" hier nicht im Einzelnen eingehen, möchte aber das Resumé zitieren, das Carol KRUMHANSL aus diesen Befunden gezogen hat, nämlich dass die phänomenale Wahrnehmung nicht einfach den

psychakustischen Gesetzmäßigkeiten folgt, sondern variablen Gruppierungsstrategien, die wesentlich durch den situationalen Kontext beeinflusst werden. Die Versuche zeigten also, wie KRUMHANSL (1990, 3) es formulierte, dass das Erleben von Musik "kein direktes *mapping* des externen musikalischen Ereignisses darstellt", und dass Musikpsychologie daher versuchen müsse, "die Zusammenhänge zwischen dem strukturierten Tonmaterial der Musik und der Fähigkeit des Hörers zu erforschen, Beziehungen zwischen den Klangereignissen zu erfassen und zu erinnern".

Versuche und Gedankengänge dieser Art haben in den Vereinigten Staaten eine sehr umfangreiche und erfolgreiche Forschungstätigkeit ausgelöst, die ihren ersten Niederschlag in dem 1982 von Diana DEUTSCH herausgegebenen Sammelband *The Psychology of Music* gefunden haben, der im Jahr 1999 in einer zweiten, wesentlich erweiterten und aktualisierten Auflage erschienen ist. Dieser Sammelband stellt zweifellos *das* Standardwerk der heutigen Musikpsychologie dar, spiegelt aber meines Erachtens zugleich die Ambivalenz des Einflusses der kognitiven Wende wider. So sehr die kognitive Orientierung und damit die Abkehr von den naiven Reiz-Reaktions-Schemata des Behaviorismus die Musikpsychologie befruchtet hat, so hat sie doch auch zu einer gewissen Einseitigkeit geführt, was die Musik und das Musikerleben als mentales Phänomen angeht. Kultur tritt in den experimentellen Designs der kognitiven Musikpsychologie, wenn überhaupt, dann bestenfalls als Moderatorvariable auf. Musik als sozio-kulturelles Phänomen, als ästhetischer Gegenstand, wird mehr oder weniger ausgeblendet oder anderen Disziplinen überlassen. Obwohl die kognitive Wende in den 50er Jahren als interdisziplinäres Projekt begann, hat sie also gerade in der musikpsychologischen Forschung eher doch zu einer Verengung der Forschungsinteressen geführt, die weitgehend der gängigen naturwissenschaftlichen Auffassung von Psychologie entspricht. Gerade in dieser Hinsicht bedarf die Musikpsychologie also mehr denn je einer interdisziplinären Vernetzung über jene zu den Bio- und Neurowissenschaften hinaus.

Zu den Teilgebieten der Musikpsychologie, die einerseits von der kognitiven Orientierung wesentlich profitiert haben und andererseits von besonderer Bedeutung für die musikpädagogischen Anwendung sind, gehört die Erforschung der Entwicklung musikalischer Fähigkeiten, also, wenn man so will, die musikalische Entwicklungspsychologie. Bereits der 1986 von David J. HARGREAVES herausgegebene Sammelband *The Developmental Psychology of Music* hat gezeigt, dass hier ein eigenständiger Forschungszweig mit einer respektablen Forschungskapazität entstanden ist. Neben HARGREAVES, der an der Universität Durham in England lehrt, möchte ich als bedeutende AutorInnen noch Jay

DOWLING erwähnen, der an der University of Texas lehrt und für die Neuauflage des bekannten Musikpsychologie-Readers von Diana DEUTSCH (1999) einen lesenswerten Übersichtsartikel über die Entwicklung der musikalischen Wahrnehmung geschrieben hat. Ein weiterer Name ist Adrian NORTH, der ein langjähriger Mitarbeiter von David HARGREAVES war und in seiner *Musical research group* an der University of Leicester unter anderem mit dem Thema "Musik in der Adoleszenz" befasst ist. Wesentliche Forschungsarbeiten wurden auch von Sandra TREHUB und ihrer Forschungsgruppe an der Universität Toronto geleistet. Auch hier kann ich nicht auf Details eingehen, im Wesentlichen zeigen aber die Untersuchungen, dass Kinder im Großen und Ganzen die gleichen kognitiven Unterscheidungs- und Wiedererkennungsstrategien anwenden wie Erwachsene, unabhängig davon, in welchem Alter sie diese kognitiven Fähigkeiten entwickeln.

Neben dieser musikalischen Entwicklungspsychologie hat sich ebenfalls primär in den USA auch ein Zweig der psychologischen Musikforschung entwickelt, den man als Sozialpsychologie der Musik oder musikalische Sozialpsychologie bezeichnen könnte. Er geht im wesentlichen auf Paul FARNSWORTH zurück, der dort in den 40er Jahren erste systematische Untersuchungen zum musikalischen Geschmack angestellt hat. Auch hier steht mit dem 1997 erschienenen Sammelband *The Social Psychology of Music*, herausgegeben von David HARGREAVES und Adrian NORTH, ein ausgezeichnete neuerer Reader zur Verfügung, der die aktuelle Forschungssituation sehr gut wiedergibt.

Ein weiterer wichtiger Forschungsbereich kann mit dem Titel „Musik und Emotion“ umschrieben werden. Die Frage, ob es tatsächlich eine allen Kulturen gemeinsame musikalische "Gefühlssprache" gibt oder ob sich der Gefühlsausdruck in den einzelnen Kulturen unterschiedlicher musikalischer Idiome bedient, ist ja in der Musikwissenschaft immer wieder angesprochen worden. Bis in das 20. Jahrhundert hinein blieb der Zusammenhang zwischen Musik und Emotion eher spekulativen Deutungen überlassen. Erste empirische Untersuchungen finden wir ab den 30er Jahren wiederum in den Vereinigten Staaten, wobei der klassische methodische Zugang die Zuordnung von Eigenschaftswörtern oder die Verwendung des OSGOODSchen Polaritätenprofils war. In neuerer Zeit sind dazu ergänzend physiologische Messungen getreten, die sich in den Arbeiten der von meinem Lehrer Wilhelm REVERS und dem Neurologen Gerhart HARRER hier in Salzburg initiierten Herbert VON KARAJAN-Forschungsstelle zunächst vorwiegend auf Puls- und Atmungsfrequenz, Blutdruck und elektrischen Hautwiderstand beschränkten und in weiterer Folge von Hellmuth PETSCHKE in Wien auf das EEG ausgedehnt wurden. Grundsätzlich ist als Problem dieses methodischen Zugangs zu sehen, dass er mit hoher Präzision quantitative

Aspekte des neurobiologischen Erregungsvorgangs abbilden kann, aber nur in eingeschränktem dessen qualitativen Korrelate sichtbar macht. Darüber hinaus sehe ich die Gefahr, dass die konkreten Designs in stärkerem Maße immer noch von behavioristischen Reiz-Reaktions-Modellen geprägt sind als von der Suche nach den neurobiologischen Korrelaten von Erwartungen, Erfahrungsbereitschaften und Intentionen, die für das Zustandekommen von Emotionen von entscheidender Bedeutung sind. Die einfache Gleichsetzung von Emotion mit Reaktion ist jedenfalls aus meiner Sicht vom Stand der heutigen Emotionsforschung her jedenfalls nicht mehr zulässig.

In dieser Hinsicht möchte ich explizit auf die interessanten Überlegungen verweisen, die der schwedische Musikpsychologe Alf GABRIELSSON zum emotionalen Erfahren von Musik beigesteuert hat. GABRIELSSONS spezieller Zugang besteht darin, die Vpn. nach ihren **intensivsten** musikalischen Erlebnissen zu befragen und diese inhaltsanalytisch auszuwerten. Dabei zeigt sich nach GABRIELSSON (1993) einerseits der einzigartige Charakter jeder Erfahrung, andererseits aber auch einige übereinstimmende Merkmale in den körperlichen Reaktionen und in den von den Vpn. berichteten Bewusstseinsvorgängen.

Die durch die Musik ausgelösten emotionalen Zustände können aber sehr eindrucksvoll sein und bis zu Bewusstseinsveränderungen und Trancezuständen reichen. Derartige Phänomene sind aus ethnologischen Beobachtungen seit langem bekannt, haben aber im Zuge der New-Age-Bewegung zu Anfang der 90er Jahre auch in den Industrieländern wieder verstärktes Interesse gefunden; etwa im Rahmen des *techno dancing* oder in Meditationsmusiken. In diesem Zusammenhang möchte ich auf zwei Diplomarbeiten verweisen, die unter meiner Betreuung am Institut für Psychologie unserer Fakultät erstellt worden sind (Mitterlehner 1995, Baldemair 1999), und die in sehr sorgfältiger Weise die mit *techno dancing* verbundenen Bewusstseinsveränderungen untersucht und phänomenologisch-deskriptiv dargestellt haben. Gerade derartige Arbeiten zeigen auf, dass naturwissenschaftlich-messende Untersuchungen der damit verbundenen körperlichen Vorgänge und psychologisch-deskriptive Studien einander in wertvollster Weise ergänzen können.

Ein weiterer Bereich, in dem vor allem die deutschsprachige Musikpsychologie wesentliche Pionierarbeit geleistet hat, ist der der musikalischen Präferenzforschung, dh. die Erforschung der Ursachen der Entstehung musikalischer Urteile und musikalischer Vorlieben und ihre individuellen und sozialen Hintergründe. Ganz generell gesehen geht es in der musikalischen Präferenzforschung darum, zu erforschen, welche Menschen welche

welche Formen von Musik mögen bzw. anderen vorziehen und warum sie dies tun. Dabei ist wichtig, zwischen musikalischen Urteilen und musikalischen Präferenzen zu unterscheiden, denn nicht jede musikalische Präferenz beruht auf einem bewussten musikalischen Urteil. Es war auch meines Erachtens ein methodischer Fehler der frühen Präferenzforschung, Präferenzen vorwiegend über Gefallensurteile abzufragen. In der musikalischen Präferenzforschung hat es in den 80er Jahren eine grundlegende Wende gegeben, die durch die Arbeiten von Klaus-Ernst BEHNE (1993) und Heiner GEMBRIS (1990, 1994, 1999) in den 80er Jahren herbeigeführt wurde. Während man nämlich bis dahin "Musikpräferenzen" im Wesentlichen als eine Art Persönlichkeitsvariable betrachtet hatte, zeigten BEHNE und GEMBRIS mit ihren Untersuchungen auf, dass Präferenzen situationsspezifisch erfasst und interpretiert werden müssen. Musikpräferenzen dienen darüber hinaus im Rahmen eines kognitiven Gesamtsystems auch der Selbstinterpretation des Individuums, sind also stets auch **Ausdrucksmittel** und werden als solche auch im sozialen Kontakt eingesetzt. Musikalisches Verhalten von Jugendlichen ist ja, wofür Musikpädagogen aus ihrer täglichen Praxis eine fast unbegrenzte Zahl an Beispielen liefern könnten, von sozialen Orientierungen und Umorientierungen in der *peer-group* gesteuert. Studien zur Rezeptionsforschung sind übrigens auch in Salzburg im Rahmen von Diplomarbeiten durchgeführt worden (z.B. Văcărecu 1995), und auch hier könnte ich mir eine noch stärkere Schwerpunktsetzung im Rahmen der Kooperation unserer Universitäten vorstellen.

Ich habe es in dieser (zugegebenermaßen etwas breit geratenen) Übersicht über aktuelle musikpsychologische Forschungsansätze bewusst unterlassen, Ihnen gleichsam normative Empfehlungen zu geben, was denn davon nun in der Musikpädagogik umgesetzt werden könnte oder vorrangig umgesetzt werden müsste. Solche Überlegungen ließen sich sicher in der anschließenden Diskussion ansprechen oder könnten Gegenstand weiterführender Gespräche sein. Dennoch möchte ich einige Eckpunkte angeben, die sich für dieses Gespräch ergeben:

- 1) Es war mir ein Anliegen, Ihnen den Umfang und die Breite der derzeit laufenden, weltweiten Forschungsaktivitäten wenigstens anzudeuten. Daraus ergibt sich, etwas zugespitzt formuliert, die Konsequenz, dass nicht jede Frage, die sich im musikpädagogischen Alltag stellt, erst beforscht werden muss. Es geht oft weniger um das Problem, neue Forschungsdesigns zu entwerfen, als darum, die Stelle im Internet zu finden, wo man sich bereits fertige Ergebnisse abholen kann. In Bezug auf die in der Einladung zu dieser Veranstaltung angesprochene Frage der Erkennung und

Förderung von Begabungen verweise ich etwa darauf, dass die Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie ihre Jahrestagung im Jahr 2000 dem Thema „Musikalische Begabung und Expertise“ gewidmet hat, in der diese Fragen ausführlich angesprochen und dokumentiert wurden. Gerade die websites der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie (<http://musicweb.hmt-hannover.de/dgm/>) und der European Society for the Cognitive Sciences of Musik (<http://musicweb.hmt-hannover.de/escom/>) stellen in dieser Hinsicht fast unerschöpfliche Fundgruben dar.

- 2) Es war mir wichtig zu zeigen, dass sich der mögliche Beitrag der Musikpsychologie über eine erhebliche Bandbreite von inhaltlichen und methodischen Ansätzen erstreckt und nicht nur auf einzelne Zugänge wie die Emotionsforschung oder die Erforschung der neurobiologischen Korrelate beschränkt. Gerade ein weitgefaster Forschungsschwerpunkt, wie der sich derzeit in der Kooperation zwischen unseren Universitäten abzeichnet, erfordert auch in dieser Hinsicht ein ganzheitliches Konzept. Darüber hinaus kann man die Wahl methodischer Zugänge erst dann seriös treffen, wenn man die konkreten Forschungsfragen ausreichend präzise gestellt hat. Im übrigen halte ich es mit Franz BRENTANO, der betont hat, dass eine kausal-analytische, „genetische“ Vorgangsweise erst dort zu tragfähigen Ergebnissen führen kann, wo die Variablen, deren Zusammenhang man erforscht, hinreichend beschrieben sind. In dieser Hinsicht sollte man die Bedeutung phänomenologischer Zugänge in der Musikpsychologie nicht unterschätzen.
- 3) Gerade die von unseren beiden Rektoren in der gestrigen Ausgabe der Salzburger Nachrichten angesprochene Verklammerung unter dem Titel „Kulturwissenschaften“, die ich außerordentlich begrüße, sollte auch im Hinblick auf die dafür erforderlichen interdisziplinären Querbezüge sehr ernst genommen werden. Sie impliziert einerseits die Entwicklung und Einbindung einer kulturwissenschaftlich und nicht nur naturwissenschaftlich betriebenen Psychologie – ich erinnere daran, dass die Gesellschaft für Kulturpsychologie 1986 in der Stuba Academica der Universität Salzburg gegründet wurde – und andererseits das Anknüpfen an verwandte Traditionen wie etwa jene der Cultural Studies, für die es ja auch an der Paris Lodron-Universität Anknüpfungspunkte gibt. Die Erkenntnis, dass sich das Gestalten und Erfahren von Musik immer in einem kulturellen Umfeld und in einer kulturellen Dynamik vollzieht, sollte dazu führen, dass man innerhalb eines solchen Schwerpunkts nicht zwischen kulturnäheren und kulturferneren Zugängen unterscheidet, sondern den Kulturbezug in allen beteiligten Disziplinen einfordert.

- 4) Gerade weil die Musik im Gesamtgeschehen der Kultur kein isolierbares Faktum darstellt, sollte man auch sehen, dass die Begriffe „Musikpsychologie“ und „Musikpädagogik“ disziplinäre Verengungen widerspiegeln, die sich aus historischen Gründen ergeben haben, aber hinterfragt werden sollten. Es gab am Beginn des 20. Jahrhunderts eine durchaus blühende Forschungstradition der „psychologischen Ästhetik“ (vgl. Allesch 1987), in der psychologische Musikforscher, psychologische Kunstforscher und psychologische Literatur- und Theaterforscher um gemeinsame Konzepte des ästhetischen Gegenstands und der ästhetischen Wahrnehmung rangen. Heute gehören sie separierten wissenschaftlichen Gesellschaften an und kennen einander kaum. Hier könnte aus dem gemeinsamen kulturwissenschaftlichen Problemverständnis auch ein Stück notwendiger Integration geleistet werden. Gleiches lässt sich ja auch für den ästhetisch-pädagogischen Bereich sagen, und in dieser Hinsicht erscheint mir das in diesem Hause von Wolfgang ROSCHER entwickelte Projekt der polyästhetischen Erziehung zwar vielleicht in manchen Punkten als revisionsbedürftig, aber alles andere als überholt.
- 5) Projiziert man schließlich die Forderung nach einer kulturwissenschaftlichen Orientierung auf die Musik- und Kunstpädagogik selbst, so sollte man sehen, dass das in der Einladung zu dieser Veranstaltung formulierte Ziel „auf dem aktuellen Stand pädagogischen Wissens zu unterrichten und Fertigkeiten für den Kunstalltag und Lehrbetrieb zu vermitteln“ vielfach empirisch gesicherte Erfahrungen erfordert, die nicht im Labor, sondern nur durch das Eintauchen in die kulturelle Lebenswelt zu erbringen sind. Kulturwissenschaftliche Arbeit einschließlich der darin eingeschlossenen psychologischen Vorfeldarbeit wird also in hohem Maße Feldarbeit sein müssen und sich stärker an den dafür geeigneten Methoden der systematischen Beobachtung und Beschreibung orientieren müssen als am klassischen naturwissenschaftlichen Experiment.
- 6) Ein abschließender Hinweis auf eine Querverbindung zwischen Musikpsychologie und Musikpädagogik, die vielfach nicht beachtet wird: Einiges von dem, was von MusikpsychologInnen im Experiment im Interesse wissenschaftlichen Erfahrungsgewinns unternommen wird, lässt sich in der pädagogischen Praxis in didaktischer Absicht nachstellen: Diana DEUTSCHS faszinierenden Experimente zu musikalisch-ästhetischen Wahrnehmungstäuschungen geben einen hervorragenden Einblick in die kognitive Steuerung der eigenen Wahrnehmung. Die Reflexion der eigenen musikalischen Präferenzen und ihrer Entwicklung kann zu überraschenden Selbsterfahrungen führen.

Und Rainer Schönhammers „Walkman-Erfahrungen“ (1993) lassen sich problemlos in die Schulsituation übertragen. Der diadaktischen Möglichkeiten in diesem Feld gibt es viele. Man muss sie nur sehen.

Literatur

- Allesch, C. G. (1987). *Geschichte der psychologischen Ästhetik*. Göttingen: Hogrefe.
- Allesch, Christian G. (2000). Form, Gestalt und Ethos in der Musik. In: A. Gerhard (Hrsg.), *Musikwissenschaft - Eine verspätete Disziplin?* (S. 157-178).
- Allesch, Christian G. (im Druck). *Zur Rezeption von Carl Stumpfs "Tonpsychologie"*. Referat beim Symposium anlässlich des 150. Geburtstags von Carl Stumpf, Köln, 3.-6.12.1998.
- Baldemair, Andrea (1999). *TRANCE-ZENDENZ - Trancezustände beim Tanzen auf Techno-Parties und durch das Praktizieren religiös-ritueller Körperhaltungen nach Dr. Felicitas Goodman*. Diplomarbeit Univ. Salzburg.
- Behne, Klaus-Ernst (1993). Musikpräferenzen und Musikgeschmack In H. Bruhn, R. Oerter & H. Rösing (Hrsg.), *Musikpsychologie* (S. 339-353). Reinbek: Rowohlt.
- Boesch, Ernst E. (1991). *Symbolic Action Theory and Cultural Psychology*. Berlin: Springer.
- Buytendijk, Frederik J. J. (1967). *Prolegomena einer anthropologischen Physiologie*. Salzburg: O.Müller.
- Deutsch, Diana (ed.) (1999). *The Psychology of Music*, 2nd ed. Orlando: Academic Press.
- Dowling, W. Jay (1999). The development of music perception and cognition. In D. Deutsch (ed.), *The Psychology of Music*, 2nd ed. (pp. 603-625). Orlando: Academic Press.
- Gabrielsson, Alf & Lindström, Siv (1993). On strong experiences of Music. *Musikpsychologie*, 10, 118-139.
- Gembris, Heiner (1990). Situationsbezogene Präferenzen und erwünschte Wirkungen von Musik. *Musikpsychologie*, 7, 73-95.
- Gembris, Heiner (1994). Das Konzept der Orientierung als Element einer psychologischen Theorie der Musikrezeption. *Musikpsychologie*, 11, 102-118.
- Gembris, Heiner (1999). 100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung. Ein Rückblick in die Zukunft, *Musikpsychologie*, 14, 24-41.
- Hargreaves, David J. (1986). *The Developmental Psychology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hargreaves, David J. & North, Adrian C. (eds.) (1997). *The social psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Helmholtz, Hermann v. (1863): *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. 5. Aufl. Braunschweig 1896.
- Krumhansl, Carol L. (1990): *Cognitive foundations of musical pitch*. New York: Oxford Univ. Press.
- Kurth, Ernst (1931). *Musikpsychologie*. Berlin: Hesse 1931.

- Mitterlehner, Ferdinand (1995). *Let's fly together - Untersuchung des Erlebens veränderter Bewusstseinszustände während einer Techno-Party*. Diplomarbeit Univ. Salzburg.
- Schönhammer, Rainer (1993). Walkman. In H. Bruhn, R. Oerter & H. Rösing (Hrsg.), *Musikpsychologie* (S. 181-187). Reinbek: Rowohlt.
- Stumpf, Carl (1883/90). *Tonpsychologie*, 2 Bde. Reprint Amsterdam: Bonset 1965.
- Văcăreanu, Ulrike (1995). *Der Einfluss des soziokulturellen Kontexts auf die musikalische Entwicklung*. Diplomarbeit Universität Salzburg.