

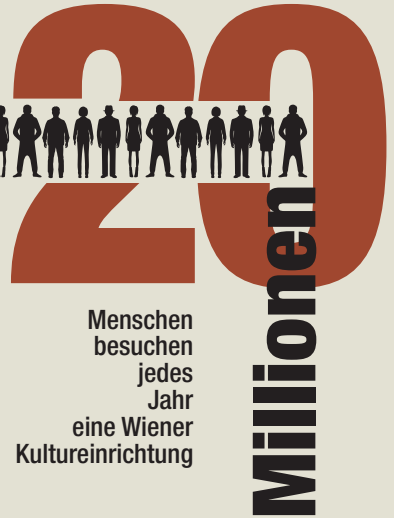
LÄNDERBANK

MUSIK *Z* EITSCHRIFT
ÖSTERREICHISCHE
Ein europäisches Forum

ÖMZ 02 2015

Wie (a-)sozial ist die Musik?





Menschen
besuchen
jedes
Jahr
eine Wiener
Kultureinrichtung



FESTIVALS PRO JAHR

€ 250
Millionen
werden jährlich
von der Stadt Wien
in Kultur investiert



Jeder in Kultur
investierte Euro
kommt **dreifach** zurück



50% aller
internationalen
Medienberichte
über Wien
haben Kultur
zum Thema

KULTUR **STADT** **IN ZAHLEN**
WIEN

Bezahlte Anzeige | pinkhouse.at

Wien.
Die Stadt
fürs Leben.

Weltoffenheit, Lebensgefühl und unverwechselbares Flair. Kultur zahlt sich aus – und Wien hat viel von ihr zu bieten! Das Angebot ist ebenso reichhaltig wie vielfältig und wird auch ausgiebig genutzt: Allabendlich erfreuen sich zehntausende WienerInnen – und zahlreiche TouristInnen – an Open-Air-Festivals, Musik, Film oder Theater. Denn Kultur gehört zum Wiener Lifestyle und ist für alle da!

www.wien.at/kultur-freizeit

Stadt Wien
Wien ist anders.

MUSIK  ÖSTERREICHISCHE
EITSCHRIFT
Ein europäisches Forum

Herausgegeben von der
Europäischen Musikforschungsvereinigung Wien
Jahrgang 70/2015
Heft 2

Wie (a-)sozial ist die Musik?

HOLLITZER



VERLAG

IMPRESSUM

Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ) | Jahrgang 70/02 | 2015
ISSN 0029-9316 | ISBN 978-3-99012-206-8 (pdf)
Gegründet 1946 von Peter Lafite und bis Ende des 65. Jahrgangs
herausgegeben von Marion Diederichs-Lafite

Erscheinungsweise: zweimonatlich

Einzelheft: € 9,50

Jahresabo: € 44 zzgl. Versand | Bestellungen: vertrieb@hollitzer.at

Förderabo: ab € 100 | Bestellungen: redaktion@oemz.at | emv@emv.or.at

Medieninhaberin: Europäische Musikforschungsvereinigung Wien (EMV)
ZVR-Zahl 983517709 | www.emv.or.at | UID: ATU66086558
BIC: GIBAAATWWXXX | IBAN: AT492011129463816600

Herausgeber: Daniel Brandenburg | dbrandenburg@oemz.at
Frieder Reininghaus (verantwortlich) | f.reininghaus@oemz.at

Redaktion: Lena Dražić (Leitung) | l.drazic@oemz.at

Johannes Prominczel | j.prominczel@oemz.at

Julia Jaklin (Assistenz) | j.jaklin@oemz.at

Mitarbeit Heftkonzeption und Redaktion Thema: Stefanie Acquavella-Rauch

Adresse für alle: Hanuschgasse 3 | A-1010 Wien | Tel. +43-664-186 38 68
redaktion@oemz.at | inserate@oemz.at | www.oemz.at

Werden Sie FreundIn der ÖMZ: Unterstützen Sie die
Europäische Musikforschungsvereinigung Wien (EMV) oder
ihren deutschen Partner Verein zur Unterstützung von
Musikpublizistik und Musik im Donauraum e. V. (VUMD) | info@emv.or.at
BIC: COLSDE33 | IBAN: DE07370501981930076995

Verlag: Hollitzer Verlag | Trautsongasse 6/6 | A-1080 Wien
Tel. +43-1-236 560 54 | office@hollitzer.at

Coverbild: Hubert von Goisern 1987 auf der Kärntner Straße in Wien.
© Hansgert Lambers

Layout & Satz: Gabriel Fischer, Wien

© 2015 Hollitzer Verlag. Alle Rechte vorbehalten. Die Redaktion hat sich
bemüht, alle Inhaber von Text- und Bildrechten ausfindig zu machen.
Zur Abgeltung allfälliger Ansprüche ersuchen wir um Kontaktaufnahme.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

KUNST

WIEN 
KULTUR

akm
AUTOREN | KOMPONISTEN | MUSIKVERLEGER

Ist der Warencharakter der
wahre Charakter von Musik?



Liebe Leserinnen und Leser,

als Thomas Hampson unlängst die Festrede zur Verleihung des Karajan-Preises an die Wiener Philharmoniker hielt, führte er wie selbstverständlich den sozialen Charakter der »klassischen Musik« ins Feld. Insbesondere das, was etwa Komponisten »zu sagen haben«, seien »Beiträge zu einer besseren, vernünftigeren, menschlicheren Welt«. Obwohl Musik »längst als Teil der schnelllebigen Unterhaltungsindustrie aufgefasst« würde, rät der Bariton, »die Kunst als Labor des menschlichen Daseins [...] zu erklären«. Er hält sie für pädagogisch wertvoll und sieht sie als »Voraussetzung für erfülltes Menschsein«. »Ja«, sagte er, »ich bin davon überzeugt, dass Platon recht hatte, als er eine unauflösbare Verbindung zwischen dem Guten und Schönen postulierte.«

Vor sechzig Jahren hielt der Regisseur Max Ophüls einen Vortrag bei einer deutschen Industrie- und Handelskammer und erinnerte sich dabei an die Zeit, als er lesen lernte. Sein Großvater Oppenheimer, Kaufmann durch und durch, habe ihn eines Abends gefragt, was er denn den Tag über gelesen habe – und er erzählte stolz, dass er mit der Straßenbahn an einem großen Haus vorbeigekommen wäre, an dem stünde: »Der schönen guten Ware«. Der Wahrheitsgehalt dieses kleinen Lesefehlers sowie die Kollisionen des wahren Charakters und des Warencharakters von Musik durchziehen wie ein Cantus firmus den Thementeil dieses Heftes.

Die Fragen nach dem Sozialcharakter der Musik sind vielschichtig – die real existierenden, erlernbaren und verfügbaren, hörbaren und unüberhörbaren, teilweise noch sicht- und lesbaren, mitunter sogar mit Gerüchen verbundenen Musiken zeigen sehr verschiedene Charakterzüge. Die AutorInnen dieses Heftes stimmen in der Eingangsfeststellung von Sarah Chaker überein: »Musik ist ein grundsätzlich soziales Phänomen.« Unterhalb der Ebene des Grundsätzlichen beginnen die Differenzen.

Einige umstrittene Zonen des Musiklebens wurden fürs Erste ausgeklammert – das (»Volks«-) Lied beispielsweise und seine heutigen Funktionen im Seelenhaushalt des segmentierten Volks. Oder die Fragen von Musik als Teppich und Tapete des Alltags. Auch die Option, überall und »endlos« Musik hören zu können, ist einem späteren ÖMZ-Heft vorbehalten.

MusikerInnen in Mitteleuropa verhalten sich per se nicht sozialer oder asozialer als Angehörige anderer künstlerischer Berufe. Sie beweisen in Teams und Kollektiven (und bereits während der Ausbildung) bei allem strukturell vorgegebenen Konkurrenzverhalten bemerkenswerten Korpsgeist und oft auch Solidarität. Ist bei ihnen eine besondere Affinität zur Wohltätigkeit oder Bosheit zu diagnostizieren? Fest steht: Durch Musik wird weder der Mensch noch die Welt besser. Letztere aber immerhin lebenswerter. Selbst maliziöse Tonkünste können niemanden »verderben« (an diesem Punkt haben sich ältere philosophische Auffassungen als ordnungspolitisch gut gemeinte Irrtümer erwiesen). Ist die ökonomische Situation der Musikschaffenden härter oder günstiger als die in vergleichbaren Berufsfeldern? Es erscheint nicht müßig, dies immer wieder unter die Lupe zu nehmen. » **Das Team der ÖMZ**

Inhalt

Wie (a-)sozial ist die Musik?

Sarah Chaker: Musik als soziale Praxis oder:
Ist/macht Musik sozial? › 6

Harald Huber: Zur sozialen Bedeutung von Musik › 12

Helène Belmine & Siegfried Settembrini: Das (A-)Soziale der Musik › 14

Christian Höppner: Wie (a-)sozial ist unsere Gesellschaft?
Musikalisches Erleben zwischen Inflation und Perforation › 26

Magdalena Pichler: Die Revolution frisst ihre Künstler › 28

Andreas J. Wiesand: Lebenslügen im Kulturbetrieb › 31

Stefanie Acquavella-Rauch: Wozu dient musikalische Bildung?
Das Projekt »JeKi – Jedem Kind ein Instrument« › 34

Martin Hufner: Der soziale Asoziale
Künstlertum zwischen Scheitern, Reichtum und
Grundeinkommen › 39

Otto Brusatti & Isabella Sommer: Der Walzer als soziale Komponente
der Wiener Musik um 1815 › 44

Volker Klotz: Starke soziale Komponenten
Geldsucht und Geldverachtung im heiteren Musiktheater › 52

Arnold Jacobshagen: Asymmetrische Subventionen
Opernfinanzierung in Geschichte und Gegenwart › 63

Berichte

Neue Oper in Europa

Was war eigentlich Ihre Frage? »Politisches Musiktheater heute«
in Heidelberg › 73

Eine neue spanische »Nationaloper«. Sotelos *El Público* in Madrid › 76

Neue Musik zur Leichtigkeit des Seins. Dusapins *Perelà* in Mainz › 77

Historisch-kritisches Kammermusiktheater. Ronchettis *Mise en
abyrne* in Dresden (Frieder Reininghaus) › 78

	Russenklitsche Regensburg. Lubchenkos <i>Doktor Schiwago</i> (Jörn Florian Fuchs) › 79 Stimmen der anderen › 80
Älteres Musiktheater in Europa	Puccinis <i>Gianni Schicchi</i> und Bartóks <i>Blaubart</i> in Berlin › 81 Jommellis <i>Berenike</i> in Stuttgart › 82 Paisiellos <i>Barbiere di Siviglia</i> im Theater an der Wien › 83 Offenbachs <i>Pariser Leben</i> an der Volksoper Wien (Frieder Reininghaus) › 84 Der rotierende <i>Rigoletto</i> an der Staatsoper Wien (Christoph Irrgeher) › 85 Mut zur Veränderung. Salzburger Saison-Zwischenbilanz (Anna-Lena Mützel) › 86 Großes Kino. Korngolds <i>Tote Stadt</i> in Graz (Monika Kröpfl) › 88 Poulencs <i>Dialogues des Carmélites</i> in Klagenfurt (Willi Rainer) › 89 Quantitativer Zuwachs am Landestheater Linz (Michael Wruss) › 90 Ein tristes Ende dämmert den Göttern (Jörn Florian Fuchs) › 91 Humanismus jenseits der Hochglanz-Nische (Lena Dražić) › 92
Konzerte in Wien	Resonanzen (Stefan Gasch) › 93 Wolfgang Rihm (Heinz Rögl) › 95 Über Jazz und die Definition von Neuer Musik (Philip Röggl) › 96
Symposien	Wiener Tage der zeitgenössischen Klaviermusik (Andreas Wildner) › 97 Wort – Ton – Gestalt. 9 Settings of Celan, Harrison Birtwistle (Jette Engelke) › 99
<hr/>	
Rezensionen	Bücher › 100 CDs › 106
Das andere Lexikon	Agitation (Stefan Schmidl) › 112
News	Soziale Bemühungen, milde Gaben, Amt und Würden, letzte Ruh › 115
Zu guter Letzt	Splitter und Splatter (Stefanie Acquavella-Rauch & Frieder Reininghaus) › 119 Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe, Vorschau › 120

Musik als soziale Praxis

oder: Ist/macht Musik sozial?

Sarah Chaker

Grabmal des Nacht, Theben (Ägypten), 15. Jh. v. Chr.

Musik ist ihrem Wesen nach eine gesellschaftliche Praktik. Selbst, wenn wir alleine Musik ausüben oder konsumieren, büßt sie nichts von ihrem sozialen Charakter ein. Ergebnisse der Transferforschung zeigen Zusammenhänge zwischen musikalischen Umgangsweisen und menschlichem Sozialverhalten auf und erhellen u. a. die Frage, ob sich Musik positiv auf die Ausbildung sozialer Kompetenzen (insbesondere bei Heranwachsenden) auswirkt.

Keine Frage: Musik ist ein grundsätzlich soziales Phänomen. Schon Anfang der 1950er-Jahre verwies Alfred Schütz in seinem Aufsatz *Making Music Together* auf die zahlreichen »hidden social references«¹, die zum Tragen kommen, wenn Menschen Musik komponieren, interpretieren, sich aneignen – kurz: mit Musik umgehen. Am Beispiel eines erfahrenen Klavierspielers, der sich eine ihm bis dato unbekannte Sonate aus dem 19. Jahrhundert erschließt, arbeitet Schütz heraus, dass dieser Prozess nicht in einem Vakuum stattfindet, sondern unter Einbezug kontextuellen musikalischen Vor- und Sonderwissens, über das der Pianist verfügt, wobei dieses Spezialwissen – wie jede Form des Wissens – sozial erprobt und abgeleitet sei.² Das Soziale sei im Akt des Musizierens insofern enthalten, als der Interpret mit seinem

»stock of experience refers indirectly to all his past and present fellow men whose acts or thoughts have contributed to the building up of his knowledge. This includes what he has learned from his teachers, and his teachers from their teachers; what he has taken in from other players' execution; and what he has appropriated from the manifestations of the musical thought of the composer.«³

Auch wenn das spezifische Musikstück dem Pianisten unbekannt sei, sei ihm – noch bevor er die erste Taste anschlägt – aufgrund seiner musikalischen Vorerfahrungen bereits klar, *wie* die Klaviersonate in etwa zu spielen sei, um zu einer »angemessenen« (d. h. sozial anerkannten) Interpretation des Werks zu gelangen. Auch das Publikum und seine Erwartungshaltungen sind so in seinem Spiel bereits mitgedacht.

Dass der von Schütz beschriebene Klavierspieler *alleine* vor sich hin übt, ändert dabei nicht das Geringste an der prinzipiell sozialen Verfasstheit seines Tuns. Wie Tasos Zembylas korrekt anmerkt, werden künstlerische Praktiken (so auch musikalische) zwar

»individuell vollzogen, aber sie weisen keinen genuin individuellen Charakter auf. Zu insistieren, dass Praktiken kollektiv geteilt sind, bedeutet, sie als soziales, gemeinschaftliches Phänomen zu definieren.«⁴

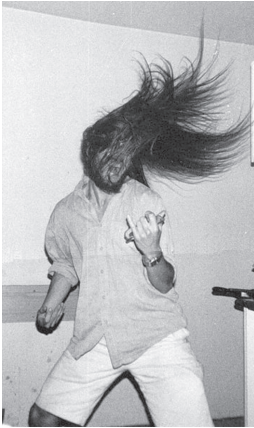
Das bisher Gesagte gilt nicht nur für MusikinterpretInnen, sondern im Grunde für alle Menschen, die sich auf irgendeine Weise mit Musik befassen. Der Metal-Fan etwa, mag er nun allein im stillen Kämmerlein oder auf einem Konzert gemeinsam mit anderen zum Klang seiner Lieblingsmusik headbängen oder Luftgitarre spielen, vollzieht in seinem Tun einen sozialen Akt im Sinne von Schütz, indem er im Moment der Musikaneignung körperlich und mental nacherlebt und -fühlt, was andere vor ihm (und für ihn) erdacht haben. Hierbei nimmt er auf Fertigkeiten und Spezialwissensbestände Bezug, die er von anderen Menschen und damit sozial erworben hat: Wie man zu Metal tanzt, wie man (Luft-)Gitarre spielt usw. lässt sich innerhalb dieser »kleinen sozialen Lebenswelt«⁵ u. a. auf den Events der Szene oder in Musikclips auf YouTube studieren. Auch tanzt er nie nur für sich allein, da ihn stets ein Publikum umgibt – sei es nun tatsächlich physisch präsent oder nur imaginiert.

Auch KomponistInnen agieren nach Schütz in ihrem Schaffen grundsätzlich sozial, indem sie sich an den zum gegebenen Zeitpunkt verfügbaren Musiken und Techniken (noch lebender oder bereits verstorbener) Vorbilder orientieren. Musikstücke sind für Schütz nichts anderes als manifest gewordener Ausdruck musikalischer Gedanken mit einem »communicative intent«⁶. Haben die musikalischen Ideen eines Menschen einen Weg in die »äußere Welt« gefunden – etwa über Notate, Klanguaufzeichnung etc. –, beginnen sie dort ein vom Urheber unabhängiges Eigenleben zu führen.⁷ Dies impliziert, dass ein Mensch in seinem Umgang mit einem Musikstück (sei es als Aufführende, TänzerIn, HörerIn etc.) zu Ausdeutungen gelangen kann, die vom Autor so nicht intendiert waren – mitunter sehr zum Missfallen desselben.

Im Hinblick auf die prinzipiell soziale Verfasstheit von Musik sind die jeweiligen individuellen Auslegungen jedoch von eher nachrangiger Bedeutung – entscheidend ist vielmehr, dass ein Musikstück Menschen zu sozialer Interaktion und Deutung anzuregen vermag; hierüber werden laut Schütz der/die SchöpferIn und die mit dem



Klavierspielen basiert auf sozial erprobtem Wissen, das zu »angemessenen« Interpretationen führt. Pierre-Auguste Renoir, *Jeunes filles au piano*, 1892, Musée d'Orsay.



Auch das Headbängen im stillen Kämmerlein ist ein sozialer Akt.

Musikstück auf welche Weise auch immer Befassten (zwangsläufig) sozial miteinander verbunden:

»Although separated by hundreds of years, the [...] [beholder] participates with quasi simultaneity in the [...] [composer's] stream of consciousness by performing with him step by step the ongoing articulation of his musical thought. The beholder, thus, is united with the composer by a time dimension common to both.«⁸

Aus den bisherigen Ausführungen wird deutlich: Musik ist *per se* sozial. Wer mit Musik umgeht, agiert sozial. Das heißt auch: Während man mit Musik umgeht, mag man alleine sein, einsam ist man nicht – ein Umstand, der vielleicht (mit) den Zauber erklärt, den Musik für viele Menschen besitzt.⁹

Eine andere Frage ist, ob sich aus der Tatsache, dass Musik eine grundsätzlich soziale Praxis darstellt, die Annahme ableiten lässt, Musik wirke sich positiv auf das menschliche Sozialverhalten aus. Macht Musik uns also sozial(er) – und damit gleichsam zu besseren Menschen?

Aus wissenschaftlicher Sicht scheint sich ein solcher Kausalzusammenhang derzeit eher nicht halten zu lassen. Nach kritischer Sichtung der einschlägigen Forschungsliteratur kommt Eckart Altenmüller zu dem Schluss, dass es zwar

»Hinweise auf eine zumindest kurzfristige leichte Steigerung kognitiver und emotionaler Fertigkeiten durch Musizieren [gibt]. Nicht kausal bewiesen sind langfristige Effekte und Effekte auf das Sozialwesen.«¹⁰

Heiner Gembris kommt zu einem ähnlichen Ergebnis: »Transfereffekte [von Musik] auf andere Persönlichkeitsbereiche sind keine automatische oder zwangsläufige Folge musikalischer Aktivitäten«¹¹, fügt aber hinzu:

»Die Idee der persönlichkeitsfördernden Wirkungen musikalischer Aktivitäten hätte sich in der Geschichte nicht so lange gehalten, wenn sie unbegründet und substanzlos wäre. [...] Alltagserfahrungen von [...] LehrerInnen und Praxisberichte zeigen, dass musische Aktivitäten durchaus zu Veränderungen im Sozialverhalten führen können.«¹²

Auch Altenmüller betont, dass die momentan vorliegenden, eher ernüchternden Forschungsergebnisse »nicht im Umkehrschluss als Argument gegen die Bedeutung von Musikerziehung für die kognitiven Fertigkeiten und die Persönlichkeitsentwicklung von Kindern und Jugendlichen eingesetzt werden«¹³ sollten.



Dass die wissenschaftliche Erhellung der (wie auch immer gearteten) Zusammenhänge zwischen musikalischen Umgangsweisen und menschlichem Sozialverhalten bisher kaum gelang, verweist auf verschiedene Problemlagen, mit der die sogenannte Transferforschung konfrontiert ist. Allein schon eine überzeugende Operationalisierung der einzelnen Variablen stellt eine immense Herausforderung dar. Welche Handlungsweisen sind zum Beispiel mit »sozial kompetentem Verhalten« konkret in Verbindung zu bringen – und wie lassen sich die einmal identifizierten Items überhaupt angemessen beobachten und messen, sodass ihre Überführung in ein Testinstrument Sinn macht? Welche Tätigkeiten umfasst der Bereich des »Musikmachens«? Wäre – im Sinne von Schütz – nicht auch das Hören von Musik als Teil des aktiven Umgangs mit Musik zu begreifen und dementsprechend in die Erhebung zu integrieren? Wie sieht es mit dem inneren Nachvollzug von Musik, wie mit dem Nachdenken über selbige aus – und wie ließen sich die genannten Verhaltensweisen wissenschaftlich dokumentieren, sind diese der unmittelbaren Beobachtung doch nicht ohne Weiteres zugänglich? Darüber hinaus: Wie bringt man die schon jeweils für sich genommen hochkomplexen Messinstrumente in einen sinnvollen Zusammenhang, um letztendlich Transfereffekte nachweisen zu können? Eine weitere Schwierigkeit betrifft die zeitliche Dimension – was kann man etwa mit den Mitteln und Methoden, die den Wissenschaften derzeit zur Verfügung stehen, »über die Späteeffekte, die frühe Musikerziehung im Erwachsenenalter erzeugen kann, was über die Einflüsse auf die Lebensqualität«¹⁴ erfahren?

Der Zusammenhang zwischen Musikerziehung und Persönlichkeitsentwicklung ist wissenschaftlich nur schwer nachweisbar. Suzuki-Violin-gruppe im Konzert.

Bild: Stilfehler/wikimedia.org



Auch das Hören kann als aktiver Umgang mit Musik begriffen werden.

»The Edison-Phonograph«, Werbepostkarte der National Phonograph Company, New Jersey, 1905.

Zu überlegen wäre auch, anhand welcher konkreten Musikformen der Einfluss auf soziales Verhalten untersucht werden soll – europäische Kunstmusik, Schlager, Rock? Ob bestimmte Musikarten die Ausbildung sozialer Kompetenzen eher befördern als andere, ist eine spannende und insbesondere für MusikpädagogInnen relevante Frage, die sich anhand der derzeit vorliegenden Forschungsliteratur jedoch nicht seriös beantworten lässt. Aus der musikpsychologischen Forschung ist immerhin bekannt, dass Kinder zunächst eine ausgesprochene Toleranz für unterschiedlichste Musikformen an den Tag legen – David J. Hargreaves prägte Anfang der 1980er-Jahre die sogenannte *open-earedness-These*.¹⁵ Marco Lehmann und Reinhard Kopiez überprüften im Jahr 2005 die »Offenohrigkeit« von 186 Grundschulkindern der ersten bis vierten Klassen aus Hannover und stellten dabei fest, dass »zwischen der ersten und der zweiten Klassenstufe von einer [signifikanten] Abnahme der Offenohrigkeit gesprochen werden«¹⁶ kann. In der Folgezeit prägt sich der individuelle Musikgeschmack aus, je nach Person mit mehr oder weniger deutlichen Vorlieben und Abneigungen.

Wie wir nun aus unserer alltäglichen Erfahrung wissen, kann das, was der/die eine musikalisch als höchst angenehm empfindet, andere verzweifeln lassen. Wissenschaftlich belegt sind verschiedene Funktionen von Musik, wobei Menschen Musik im Alltag »meist zielgenau, wenn auch nicht immer bewusst«¹⁷ einsetzen, um zum Beispiel Stimmungen zu regulieren, sich zu entspannen, zu aktivieren u. v. m. Welche Art(-en) von Musik zur Erfüllung welcher Funktion(-en) aber wann, wo und wie zum Einsatz kommen, ist individuell höchst unterschiedlich. Während der eine auf dem Sofa liegend bei Bach-Kantaten dem Alltag entflieht, kommt eine andere in der Diskothek beim Tanz zu Techno-Beats zu einem ähnlichen Ergebnis – die Zahl an Funktionen, die Musik übernimmt, sind also vergleichsweise übersichtlich, die musikalischen Wege, sie zu erfüllen, hingegen komplex und vielfältig. Entsprechend ließe sich die These aufstellen, dass sich positive Effekte von Musik auf menschliches Sozialverhalten – wenn überhaupt – vor allem dann (wahrscheinlich sogar nur dann) erwarten lassen, wenn Menschen sich einem akustischen Ereignis *gerne* und *freiwillig* zuwenden. Wird Musik für Menschen zum Lärm, weil nicht verstanden wird, was gehört wird,¹⁸ bedeutet das akustische Ereignis für sie Stress – der sich eher negativ auf das soziale Verhalten auswirken dürfte. Insofern wären in einer Transferstudie zu sozialen Effekten von Musik die individuellen musikalischen Geschmacksvorlieben der einzelnen UntersuchungsteilnehmerInnen und ihre individuellen Umgangsweisen mit Musik in der methodischen Umsetzung zu berücksichtigen, was eine ebenso interessante wie ehrgeizige Herausforderung darstellt. AutorInnen wie August Schick, Reinhard Kopiez oder Susanne Binas-Preisendörfer zufolge versteht sich Musik nicht von allein – der Umgang mit ihr sei nicht voraussetzungslos und universell, sondern stelle eine kulturgebundene, soziale Praxis dar, die gelernt und geübt werden muss. Auch Robert Jourdain betont, dass etwa das Hören von Klängen deren Verstehen nicht impliziert – dies gehe schon daraus hervor, dass jeder »eine chinesische Oper auf Plattenaufnahme unmittelbar erleben [kann], ohne sie jedoch zu verstehen – er hört nur Lärm, wo andere großen Genuß empfinden. In einem Fall bedeutet die Musik dem Hörer etwas, im anderen Fall hat die Musik für den Hörer offensichtlich überhaupt keine Bedeutung«.¹⁹ Unterschiedliche Musikformen verstehen zu lernen, Kinder und Jugendliche (im Idealfall möglichst wert- und urteilsfrei) an die Klänge dieser Welt heranzuführen, sie für diese zu öffnen und zum aktiven Umgang mit Musik (in welcher Form auch immer) anzuregen – in diesen Aufgaben liegt die Notwendigkeit und zentrale Relevanz von Musikerziehung und -pädagogik begründet.

Anmerkungen

- 1 Alfred Schütz, »Making Music Together. A Study in Social Relationship«, in: *Social Research* 18/1 (1951), S. 76–97, hier S. 87.
- 2 Siehe ebd., S. 85ff.
- 3 Ebd., S. 86.
- 4 Tasos Zembylas, *Ein Praxisbegriff für die Kunstsoziologie. Vortragsmanuskript für die Tagung Kunstsoziologie in Mainz*, in: http://personal.mdw.ac.at/zembylas/Texte/Der_Praxisbegriff.pdf (Stand: 15.1.2015), S. 3.
- 5 Nach Anne Honer, *Lebensweltliche Ethnographie. Ein explorativ-interpretativer Forschungsansatz am Beispiel von Heimwerker-Wissen*, Wiesbaden 1993.
- 6 Schütz, *Making Music Together*, S. 88.
- 7 Siehe ebd., S. 82 und 88.
- 8 Ebd., S. 90.
- 9 Auch wenn keine direkten Zusammenhänge unterstellt werden sollen, erscheint in diesem Zusammenhang doch bemerkenswert, dass Aspekte des demographischen Wandels (Verkleinerung der Lebensgemeinschaften, steigende Zahl an Single-Haushalten), d. h. eine zunehmende »Singularisierung« (Leopold Rosenmayr) von Menschen in individualisierten Gesellschaften zeitlich auf die durch Digitalisierung ermöglichte Allverfügbarkeit von Musik und ihre Intensivnutzung trifft (vgl. hierzu z. B. Holger Schramm und Reinhard Kopiez, »Die alltägliche Nutzung von Musik«, in: Herbert Bruhn und Andreas C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie – Das neue Handbuch*, Reinbek 2008, S. 253–265, hier S. 253ff.)
- 10 Eckart Altenmüller, »Macht Musik schlau? Zu den neuronalen Auswirkungen musikalischen Lernens im Kindes- und Jugendalter«, in: *Musikphysiologie und Musikermedizin* 14/283 (2007), S. 40–50, hier S. 47; online verfügbar unter: http://www.immm.hmtm-hannover.de/fileadmin/www/immm/Publikationen/Altenmueller_Intelligenz_MM2007.pdf (Stand: 15.1.2015).
- 11 Heiner Gembris, »Musische Bildung und Persönlichkeitsentwicklung. Zur Relevanz kultureller Bildung in allgemein bildenden Schulen«, in: *Kultur macht schlau. Musische Erziehung an den Schulen stärken*. Dokumentation der Veranstaltung vom 1. Juli 2003. Hg. v. Bündnis 90/Die Grünen im Landtag Nordrhein-Westfalen, S. 9–14.
- 12 Ebd., S. 5.
- 13 Altenmüller, »Macht Musik schlau?«, S. 47.
- 14 Ebd.
- 15 Vgl. dazu Wolfgang Auhagen, Claudia Bullerjahn und Richard von Georgi (Hg.), *Musikpsychologie – Offenohrigkeit. Ein Postulat im Fokus* (= Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 24), Göttingen 2014.
- 16 Marco Lehmann und Richard Kopiez, »Der Musikgeschmack im Grundschulalter – Neue Daten zur Hypothese der Offenohrigkeit«, in: *Musikpsychologie* 21 (2011), S. 30–55, hier S. 42.
- 17 Schramm/Kopiez, »Die alltägliche Nutzung von Musik«, S. 253.
- 18 Zum Aspekt des »Musikverstehens« vgl. z. B. August Schick, *Das Konzept der Belästigung in der Lärmforschung*, Lengerich 1997; Reinhard Kopiez, »Der Mythos von Musik als universell verständliche Sprache«, in: Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler (Hg.), *Musikermymthen. Alltagstheorien. Legenden und Medieninszenierungen*, Hildesheim u. a. 2004, S. 49–89 oder Susanne Binas-Preisedörfer, »Musik – eine Weltsprache? Befunde und Vorschläge zur Dekonstruktion eines Mythos«, in: Claudia Emmenegger, Elisabeth Schwind und Oliver Senn (Hg.), *Musik – Wahrnehmung – Sprache*, Zürich 2008, S. 163–173.
- 19 Robert Jourdain, *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*, Heidelberg und Berlin 2001, S. 331.