

## 2 Zwischen Popmusikforschung und Musikpsychologie

Ein Buch, das an der Schnittstelle von Popmusikforschung und Musikpsychologie operiert, sollte die Frage nach dem Verhältnis beider Disziplinen zueinander zumindest kurz thematisieren. Die Popmusikforschung wie auch die Musikpsychologie sind in Deutschland Disziplinen der Musikwissenschaft, welche sich theoretisch mit Musik beschäftigen. Die Beschäftigung mit Musik ist traditionsreich, die zwei perspektivisch sehr unterschiedlichen Fachrichtungen sind hingegen relativ jung.

### 2.1 Popmusikforschung

Nach Pfeiderer (2011) kann die aktuelle auf populäre Musik bezogene Forschung in vier thematische Kategorien eingeteilt werden:

1. Geschichte der populären Musik (Genres, bestimmte Künstler),
2. Theorien und Methoden der Populärmusikforschung (z.B. Musikanalyse),
3. Ökonomie, Technologien und Medien der populären Musik (z.B. Journalismus, Film), sowie
4. verschiedene systematische Aspekte (z.B. Gender, Ethnie, Jugend, Musikrezeption, Improvisation).

In der Einleitung des aktuellen *Kompendium Populäre Musik* (von Appen, Grosch & Pfeiderer 2014, S. 7-15) heißt es, die Popmusikforschung ist im

Lehrangebot deutscher Hochschulen und in aktuellen Musiklexika unterrepräsentiert. Auf der Website des ASPM<sup>2</sup> waren im Januar 2013 fünf Masterstudiengänge mit einem Profil in der Populärmusikforschung und vier entsprechende berufsorientierte Masterstudiengänge für Deutschland gelistet. Im Vergleich dazu listet die Gesellschaft für Musikforschung (GfM)<sup>3</sup> insgesamt 59 musikwissenschaftliche Institute, Seminare und Lehrinheiten für Deutschland auf. Aus der Ferne betrachtet scheint die Populärmusikforschung mit einem Anteil von ca. 13% in der deutschen Musikwissenschaft vertreten zu sein. Das Deutsche Musikinformationszentrum (MiZ)<sup>4</sup> listet für Deutschland insgesamt sogar 89 Hochschulen mit musikwissenschaftlichen, musikpädagogischen und sonstigen musikrelevanten Instituten oder Seminaren auf sowie 62 Spezialausbildungsstätten für Musikerberufe und 27 Musikhochschulen. Diese Zahlen lassen die Bilanz noch weiter sinken. Zu einem ähnlichen Ergebnis kam Pfeleiderer (2011), der sich ebenfalls die Anzahl der popmusikrelevanten Kurse anschaute, um festzustellen, dass diese fast ausschließlich von Doktoranden gegeben werden und es kaum Professoren mit einer Spezialisierung auf populäre Musik in Deutschland gibt. Als Grund für die mangelnde akademische Auseinandersetzung mit populärer Musik gibt Pfeleiderer (2011) die immer noch viel diskutierten Schriften Adornos an, die ein negatives Bild der populären Musik als trivial und ästhetisch wertlos zeichnen. Nach Pfeleiderer (2011) verselbstständigte sich der Jazz als eigenständiges künstlerisch-akademisches Fach. So erklärt sich die Differenz zwischen der Jazzforschung als Beschäftigung mit einer anerkannten Kunstform und der Populärmusikforschung, die eher soziologisch ausgerichtet ist. Einen halbwegs aktuellen und informativen Überblick über Ausbildungsmöglichkeiten im Bereich populärer Musik in

---

2 <http://aspm.ni.lo-net2.de/info/mastudiengaenge.html> (03.12.2013).

3 <http://www.musikforschung.de/index.php/studium-musikwissenschaft> (03.01.2013).

4 <http://www.miz.org/themenportale/bildung-ausbildung/> (03.01.2013).

Deutschland gibt Endreß (2013).

Der Aufbau des oben erwähnten Kompendiums (von Appen et al. 2014) ist an der historischen Entwicklung der populären Musik orientiert, und reicht von der populären Musik in den USA von 1890 bis 1955 über Jugendkulturen bis zu empirischen Methoden in der Popmusikforschung. Im Kapitel zu Forschungsperspektiven beschreiben Pfeleiderer, Grosch & von Appen (2014) das Verhältnis von Musikwissenschaft und populärer Musik als „spannungsreich“ (S. 199). Populäre Musik wurde vielfach als Unterhaltungsmusik, leichte Musik oder Trivialmusik abgewertet, und aus der analytisch orientierten Musikwissenschaft heraus entstand eine Abneigung gegen die Beschäftigung mit dem Klanggeschehen. In den USA findet bereits seit den 1940er Jahren eine wissenschaftliche Beschäftigung mit populärer Musik statt, und zwar überwiegend aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive. In Kontinentaleuropa führte seit den späten 1950er Jahren das Interesse Jugendlicher an Rock’n’Roll und verwandten Musikgenres zu einer soziologisch und pädagogisch motivierten Beforschung populärer Musik. In Großbritannien entstanden Anfang der 1960er Jahre die Cultural Studies mit dem Ziel der Beforschung von Subkulturen, einschließlich populärer Musik und Jugendkulturen. Nach 1980 wurde dann die Popmusikforschung schrittweise institutionalisiert. 1981 wurde die IASPM (International Association for the Study of Popular Music) gegründet. Im selben Jahr erschien die erste Ausgabe der Zeitschrift *Popular Music*<sup>5</sup>. 1983 wurde das Forschungszentrum für populäre Musik an der Humboldt-Universität zu Berlin gegründet und 1984 entstand der ASPM, inzwischen umbenannt in GFPM (Gesellschaft für Populärmusikforschung). 1993 wurde schließlich die erste Professur für Geschichte und Theorie der populären Musik an der Humboldt-Universität zu Berlin eingerichtet. Es finden vermehrt internationale Konferenzen statt und weitere Zeitschriften und erste Sammelbände und Überblicksdarstellungen erscheinen. Die deutsche Popmusikfor-

---

5 <http://journals.cambridge.org/action/displayJournal?jid=PMU> (09.06.2015).

sung setzt ihren Schwerpunkt auf medienwissenschaftliche Ansätze wie Verbreitungsformen, mediale Vernetzung und audiovisuelle Darbietungsformen. Aktuell wird versucht, das vorhandene Wissen zu systematisieren und es differenzieren sich Richtungen der Popmusikforschung heraus die kulturwissenschaftlich, musikwissenschaftlich, historisch oder an einzelnen Genres orientiert sind.

Die Forschungsrichtung wurde zwischenzeitlich als Populärmusikforschung oder Populärmusikforschung bezeichnet, womit sich einzelne Strömungen abzugrenzen versuchten. Verwendung findet hier die umfassende und allgemeinverständliche Bezeichnung *Popmusikforschung*.

■ Zurzeit befindet sich die Popmusikforschung an einem Punkt der internen Ausdifferenzierung und damit verbundenen Neuordnung der bisher zusammengetragenen methodischen Zugänge und Wissensbestände.

## 2.2 Populäre Musik - Was ist das?

Eine Frage, der sich die Popmusikforschung definitionsgemäß stellen muss, betrifft ihren Forschungsgegenstand.

Sorry to clutter up the inbox of anyone uninterested in the music part of popular music. Feel free to ignore this unless you'd like to know how music scholars might be able to clean up part of their contribution to the epistemic mess that is the IASPM rift between those who study 'nothing but the music' and those interested in 'anything except the music'. (Philip Tagg via IASPM Mailing-list on 26.09.2014)

Die Popmusikforschung beschäftigt sich selten mit Musik, vielmehr geht es meist um gesellschaftliche Bezüge, die entsprechend auch in die Definition von populärer Musik mit einbezogen werden. Im Handbuch der populären Musik (Wicke, Ziegenrucker & Ziegenrucker 1997) findet sich folgende Definition für den Begriff *populäre Musik*:

Ensemble sehr verschiedenartiger Genres und Gattungen der Musik, denen gemeinsam ist, dass sie massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden, im Alltag wohl fast aller Menschen, wenn auch im einzelnen auf unterschiedliche Weise, eine bedeutende Rolle spielen. Die Zusammensetzung dieses Ensembles musikalischer Genres und Gattungen befindet sich in ständiger Veränderung. *Populäre Musik* lässt sich als Kategorie daher nicht auf einen Katalog von Merkmalskomplexen festlegen, sondern ist vielmehr als Resultat eines komplexen sozial-kulturellen Prozesses anzusehen, dessen Hauptakteure - Musiker, Publikum und Industrie - ihre Vorstellungen davon, was populäre Musik jeweils sein soll oder werden kann, gegeneinander aushandeln und durchzusetzen suchen. Institutionalisiert ist dieser Prozess in den globalen, regionalen und lokalen Musikmärkten, die ihm mit ihrer Struktur und den hier herrschenden, zumeist ökonomisch vermittelten Machtverhältnissen einen Rahmen setzen. Eben deshalb sind alle Definitionsversuche, die ausgehend von dem jeweils aktuellen Resultat dieses Prozesses musikalisch-strukturelle Verallgemeinerungen auf ein Gattungsmodell vornehmen wollen, meist schon bei ihrer Niederschrift überholt. (...)

In der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ist der Eintrag zu *Populäre Musik* unterteilt in Begrifflichkeit, Systematik und Geschichte (Wicke 1997). Entstanden aus dem zur Abgrenzung von höfischer Kunstpraxis gebrauchtem Begriff der 'Popularität' wurde Ende des 18. Jahrhunderts damit unter anderem die Musikanschauung des europäischen Bürgertums verstanden. Mit zunehmender Vermarktung von Noten und später Tonträgern erhielt die Begrifflichkeit marktwirtschaftliche Bedeutung, ohne an Genres gebunden zu sein. Die Vermarktung von Tonträgern seit Anfang des 20. Jahrhunderts verengt den Begriff weiter auf Funktion und Wirkung und beschreibt dadurch kulturelle Auseinandersetzungsprozesse.

Populäre Musik ist verbunden mit der Entstehung musikalischer Öffentlichkeit im bürgerlichen Musikleben, wie beispielsweise der Tanzsaal oder die CD. Sie ist Bestandteil eines sich beständig im Wandel befindlichen Konfliktfelds zwischen Künstlern, Musikindustrie und Publikum - und nicht an bestimmte soziale Gruppen gebunden. Die Kategorie populäre Musik wird als ein Vermessungsinstrument kultureller Territorien verstanden, das unter sich verändernden Bedingungen jeweils neu produziert wird.

Der Artikel zu *popular music* im New Grove Dictionary of Music and Musicians weist auf die Dimension der Qualität und auf die geographische Dimension des Begriffs hin:

**Popular Music.** A term used widely in every day discourse, generally to refer to types of music that are considered to be of lower value and complexity than art music, and to be readily accessible to large numbers of musically uneducated listeners rather than to an élite. It is, however, one of the most difficult terms to define precisely. (...) Even if 'popular music' is hard to define, and even if forms of popular music, in some sense of the term, can be found in most parts of the world over a lengthy historical period, in practice its most common references are to types of music characteristic of 'modern' and 'modernizing' societies - in Europe and North America from about 1800, and even more from about 1900, and in Latin America and 'Third World' countries since the 20th century, and even more strongly since World War II. (...) (Middleton & Manuel 2001, S. 128)

Im aktuellen Riemann Musiklexikon wird populäre Musik definiert als „Oberbegriff für eine Vielzahl musikalischer Praktiken mit dem erklärten Ziel, einem öffentlichem Publikum (oder einem definierten Segment daraus) zu gefallen“ (Hemming 2012). Die Abgrenzung der populären Musik von Kunstmusik einerseits und Volksmusik andererseits als definitorisches

Moment hat laut dem Lexikoneintrag ihre Trennschärfe verloren. Populäre Musik hat es vermutlich schon immer gegeben, der Begriff fand aber erst seit dem 18. Jahrhundert Eingang in die Sprache. Seit der entsprechenden Erfindung gelten auf Tonträgern fixierte Aufnahmen als Werke populärer Musik. Seither spielen Technologien (Radio, Mehrspurtechnik, Computer, etc.) eine große Rolle für die Weiterentwicklung und Verbreitung populärer Musik.

Von Appen et al. (2014, S. 8ff.) unternehmen im oben erwähnten Kompendium der populären Musik den Versuch einer Eingrenzung. Dort heißt es, Popmusik ist durch moderne Massenmedien geprägt und wird häufig abgegrenzt von mündlich überlieferter Volksmusik einerseits und Kunstmusik andererseits, wobei letztere Abgrenzung problembehaftet ist. Dies steht im Gegensatz zu Aussagen aus dem Riemann Musiklexikon. Die Autoren kommen zu dem Schluss: „Populäre Musik ist allgegenwärtig und damit die repräsentative Musik unserer Gegenwart.“ (von Appen et al. 2014, S. 7).

■ Der Begriff *Populäre Musik* ist ein sich beständig wandelnder Terminus, der derzeit in folgender Minimaldefinition vorliegt: Populäre Musik ist ein Oberbegriff für musikalische Praktiken die auf das Gefallen eines öffentlichen Publikums zielen (vgl. Hemming (2012) & Hemming (2015, S. 430)).

## 2.3 Musikpsychologie

Die Musikpsychologie ist ein Teilgebiet der Systematischen Musikwissenschaft (Auhagen, Busch & Hemming 2012). Nach Stoffer (2008) entwickelte sich die Musikpsychologie, wie nachfolgend verkürzt dargestellt, in fünf voneinander abgrenzbaren Phasen. An dieser Entwicklung waren viele namhafte Personen beteiligt.

Den Anfang bildeten aus heutiger Sicht philosophische Vorläufer bis zum 19. Jahrhundert. Pythagoras entwirft um 500 v. Chr. die heute sogenannte

Resonanzmetapher: Die Ordnung der Welt, also auch der Musik, lässt die Seele mitschwingen. Platon sah später in den ganzzahligen Schwingungsverhältnissen harmonischer Tonleitern eine allgemeine Ordnung der Welt: So wie beim Monochord eine Halbierung der schwingenden Seite jeweils einen neuen Ton einer harmonischen Tonleiter bewirkt, sind auch die anderen Elemente der Welt entsprechend geordnet. Aristoteles führte Musik mit Assoziationen von Emotionen zusammen und entwarf damit den Empirismus, da somit Erkenntnis aus Erfahrung entsteht. Die barocke Affektenlehre des 17. Jahrhunderts greift auf das *Mitschwingen der Seele* zurück und versuchte über Figurenlehren Gefühle in der Musik abzubilden. Der empirische Ansatz von Aristoteles setzte sich in der Romantik des 19. Jahrhunderts schließlich durch. Die romantische Einfühlungstheorie lässt den Hörer neutrale musikalische Eindrücke mit Empfindungen und Erlebnissen assoziieren. Theodor Lipps schränkt die beliebige Assoziation ein und setzt eine Ähnlichkeit der Musik mit dem Erleben des Hörers voraus.

Ein zweiter Schritt schlägt im 19. Jahrhundert den Bogen von der Introspektion zum Experiment. So trieb Gustav Theodor Fechner unter anderem in Anlehnung an die objektiveren Methoden der Naturwissenschaften die Forschung mittels Experimenten voran. Hermann Helmholtz erklärte später die Wahrnehmung von Konsonanz und Dissonanz über die Zusammensetzung der Obertonreihe eines Klangs. Wilhelm Wundt vollzog die Trennung der Psychologie von der Philosophie und begründete somit die Psychologie als empirisch arbeitende Naturwissenschaft. Carl Emil Seashore entwickelte dann im 20. Jahrhundert einen Musikalitätstest und Charles Hubert Farnsworth entwickelte eine Sozialpsychologie der Musik. Empirische Forschungsmethoden kamen erst nach dem zweiten Weltkrieg in der Psychologie Europas an.

In einem dritten Schritt wurden parallel zu Schritt zwei Tonpsychologie und Psychophysik zu Gestaltpsychologie und Musikpsychologie weiterentwickelt. Carl Stumpf bildete mit der elementaristischen Tonpsychologie einen Vorläufer der Gestaltpsychologie mit der Perspektive, musikalische



Phänomene zu erklären. Der Begriff Musikpsychologie tauchte nach Stoffer (2008) erstmal 1904 in einem Buchtitel von Mario Pilo auf. Christian von Ehrenfels entwickelte das Konzept der Gestaltqualitäten: Die Identität einer transponierten Melodie bleibt erhalten. Max Wertheimer formulierte 1923 die Gestaltgesetze und etablierte damit die Gestalttheorie. Ernst Kurth wendete die Gestalttheorie auf Musik an und machte sie so zu einem Bestandteil der Musikpsychologie.

Die vierte Phase lässt sich als *kognitive Wende* beschreiben. Ulrich Neisser stellte mit seinem Buch *Cognitive Psychology* (1967) den Namen für ein neues Forschungsparadigma, dass innere Vorgänge schematisch (Analog zur Funktionsweise von Computern) beschrieb und deren Auswirkungen auf beobachtbares Verhalten mit Hilfe von Experimenten beforscht wurde. Die kognitive Psychologie machte in den USA die Musikpsychologie zu einem wichtigen Forschungsbereich. In Deutschland war die Musikpsychologie näher an der Musikwissenschaft angesiedelt. Hans-Peter Reinecke begründete die Hamburger Schule, die sich dem subjektiven Erleben von Musik zuwendete. Schüler der Reinecke-Schule waren unter anderem Günter Kleinen mit dem Schwerpunkt der musikalischen Sozialisation, Klaus-Ernst Behne, der Musikpräferenzen und Medienwirkung beforschte und Helga de la Motte-Haber, die das Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft publizierte. 1983 gründeten diese drei die Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie (DGM).

Der fünfte Schritt bezieht sich auf die kognitive Neurowissenschaft. Die Computermetapher der kognitiven Wende wurde dahingehend instrumentalisiert, dass neuerdings mit neurowissenschaftlichen Methoden die Verarbeitung von Musik im Gehirn beforscht wird: Wahrnehmung, Gedächtnisfunktionen sowie Motorik und in geringem Ausmaß auch Emotionen.

1994 wurde die *Fachgruppe Systematische Musikwissenschaft* der GfM ins Leben gerufen<sup>6</sup>. Wie groß der Anteil der musikpsychologischen Forschung

---

6 Gesellschaft für Musikforschung, <http://www.musikforschung.de/>

in Deutschland ist, wurde offenbar bis jetzt nicht evaluiert. Einen Studiengang für Musikpsychologie gibt es noch nicht, 2008 kündigten Kopiez, Lehmann & Bruhn (2008) Aufbaustudiengänge an. Auf der Website der DGM<sup>7</sup> als musikpsychologisches Pendant zur GfPM ist keine Auflistung musikpsychologischer Studiengänge oder Seminare zu finden.

Im Angloamerikanischen Raum ist die Musikpsychologie ausschließlich ein Teilgebiet der Psychologie, nicht angebunden an die Musikwissenschaft.

■ Die Musikpsychologie in Deutschland versteht sich als ein Forschungsbereich an der Schnittstelle zwischen Psychologie und Systematischer Musikwissenschaft, der sich „mit psychologischen Fragestellungen musikalischen Verhaltens beschäftigt“ (Stoffer 2008).

## 2.4 Populäre Musik und Musikpsychologie

Im Jahr 2002 stellte Hemming (2002, S. 6) fest, die Schnittstelle Popmusikforschung und Musikpsychologie sei nicht gut beforscht. In der obigen Darstellung der Popmusikforschung wird deutlich, dass musikpsychologische Themen nicht als eigenständiges Themenfeld auftauchen, ganz zu schweigen von einer Sozialpsychologie des Musizierens. Von Appen zeigt das Missverhältnis von Musikpsychologie und Populärmusikforschung direkt auf, indem er schreibt:

“Bedenkt man, dass es der Musikpsychologie um ein möglichst allgemeines Verständnis des menschlichen Umgangs mit Musik geht und dass sich die weltweit meist verbreitete Musik als Ausgangspunkt für die Erforschung des alltäglichen Umgangs mit Musik offensichtlich anbietet, so ist kaum nachzu-

---

index.php/en/field-units/systematische-musikwissenschaft (09.06.2015).

7 Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie e.V. | <http://www.music-psychology.de> (03.01.2013).

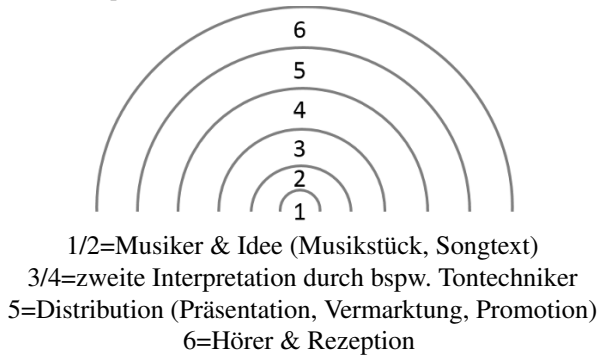
vollziehen, warum ein Austausch zwischen beiden Fächern nur in sehr geringem Ausmaß stattfindet.” (von Appen 2012, S. 8)

Von Appen geht davon aus, dass populäre Musik nur selten zum Gegenstand musikpsychologischer Forschung gemacht wird und diese wenigen Studien von den Popmusikforschern nicht wahrgenommen werden und diese auch selbst psychologische Fragestellungen aus der Fachliteratur ausklammern. Daraus resultierende negative Auswirkung, die von Appen explizit anspricht, sind verzerrte Erkenntnisse in Bezug auf Entwicklung, Begabung, Lernpsychologie und Musikpädagogik, bei deren Herleitung die Reflektion der soziokulturellen Einbettung von Musik fehlt. Lehmann & Kopiez (2013) reagierten als Vertreter der Musikpsychologie auf von Appens Kritik mit einem Entwurf eines Forschungsparadigmas für die empirische Erforschung Populärer Musik. Diese wird hier als Musik definiert, die gefallen will und dafür einen sich immer wiederholenden Prozess durchlaufen muss. Um erfolgreich zu sein, sind demnach sechs Phasen notwendig, die jeweils eine optimale Passung zum vorangegangenen und nachfolgenden Schritt aufweisen können, wobei das Modell weniger linear als vielmehr iterativ aufzufassen ist. Dabei dient die musikalische Idee als Kern, die bis zum Rezipienten transportiert und dabei auch transformiert wird:

- 1 Musikstück (Akkorde, Melodie, Refrain)
- 2 Songtext
- 3/4 weitere Produktionsschritte (Klangbild, Live-Konzept, etc.; Interaktion von Studiomusiker, Produzent, Sounddesigner)
- 5 Distribution (Präsentation, Vermarktung, Promotion)
- 6 Rezeption (Passung der Musik zum Nutzungszusammenhang)

Dieser Vorschlag wäre seitens der Popmusikforschung zu ergänzen (vgl. 2.1). Ob der Songtext oder die musikalische Idee zuerst entstehen,

Abbildung 2.1: Multiple optimierte Passung als Ansatz für eine Popmusikpsychologie adaptiert nach Lehmann/Kopiez (2013, S. 36ff.).



ist von Musiker zu Musiker bzw. Musikgruppe unterschiedlich. Weitere Produktionsschritte können als *zweite Interpretation* im Zuge des Produktionsprozesses von Live-Performances oder Tonträger durch die Musiker selbst und auch durch dritte wie Tontechniker oder Tonmeister, etc. bezeichnet werden. Die Distribution ist ebenfalls meist durch die Mitwirkung von Dritten geprägt. Die Rezeption wirkt mehr oder weniger direkt auf das Schaffen der Musiker zurück. Von entscheidender Bedeutung sind hier vor allem die Vokalistinnen und ihre Anbindung an kulturelle Kontexte (vgl. Pfeleiderer, Hähnel, Horn & Bielefeldt (2015)). Lehmann & Kopiez (2013) plädieren insgesamt für eine datenreiche empirische Popmusikforschung. Im vorliegenden Buch wird in diesem Zusammenhang versucht zu zeigen, dass Datenreichtum relativ ist und empirische Forschung nicht gleichgesetzt werden kann mit der Befragung vieler Personen oder experimentellen Designs.

Die Kritik von Appens enthielt die Forderung nach einer entsprechenden musikalischen Sozialisation des Forschers, wie sie auch Smith (2013) als sehr vorteilhaft für seine Arbeit beschreibt. Lehmann & Kopiez (2013) reagieren darauf mit der Aussage, eine Vertrautheit mit allen Phasen des Passungsvorgangs sei utopisch. Vermittelnd zwischen diesen beiden Ex-

trempositionen sei auf die Ergebnisse von Wöllner, Ginsborg & Williamon (2011) hingewiesen, nach denen die meisten Musikwissenschaftler musikalisch aktiv sind und zumindest die Hälfte auch komponieren oder improvisieren, und dies auch in populären Musikstilen: „Strong relationships between respondents’ musical practice and research were found, leading to the conclusion that music research is a highly practice-informed field.” (S. 364).

Rosenbrock (2006) fasst die Forschung an der Schnittstelle von Popmusikforschung und Musikpsychologie zusammen und kommt der Forderung nach Erkenntnisgewinn in Bezug auf Gruppenprozesse und Teamfähigkeit von Hemming (2002, S. 205) nach. Weitere „interdisziplinäre“ Arbeiten sind bei Lehmann & Kopiez (2013, S. 31) genannt. Erste Annäherungen der Fachbereiche sind also zu beobachten.

■ Popmusikforschung und Musikpsychologie befinden sich zurzeit in einem Prozess der gegenseitigen Annäherung.

## 2.5 Sozialpsychologie des Musizierens

Im Kontext der Interaktion von Musikgruppen, in dem das vorliegende Buch steht, sollten Rückgriffe auf Erkenntnisse und Methoden der Sozialpsychologie nicht fehlen:

„Auf der Ebene des Individuums untersucht sie (die Sozialpsychologie, TM) Verhalten in Dyaden- oder Gruppenkontexten, die Wirkung sozialen Einflusses und die Verarbeitung von sozialer Information (Fachgruppe Sozialpsychologie 2009). (...) Als empirische Wissenschaft bedient sie sich dem in der Psychologie etablierten Repertoire an quantitativen, aber auch qualitativen Methoden.” (Gudehus, Keller & Welzer 2010, S. 761ff.).

Eine Sozialpsychologie des Musizierens gibt es bislang noch nicht. Bücher mit dem Titel *Psychology for Musicians* sind ebenfalls rar. Eines der

ersten dieser Art stammt von Buck (1944) und ein aktuelles stammt von Lehmann, Sloboda & Woody (2007). Beide Bücher enthalten in Bezug auf Gruppenforschung nur spärliche Informationen. Der ansonsten ansprechende Entwurf einer *Sozialpsychologie des Musikertums* von Woody (2013) enthält diesbezüglich einige Anregungen, jedoch nicht in Bezug auf das Musizieren in der Gruppe (Marx 2014). Die Musikpsychologie beschäftigte sich im Kontext der Gruppenforschung mit dem Orchester als Arbeitsplatz (Boerner & von Streit 2007, u.a.). In Bezug auf Kleingruppen fand in der Musikpsychologie vor allem das Streichquartett Beachtung (Young & Colman 1979, Butterworth 1990, Murnighan & Conlon 1991, Davidson & Good 2002, Seddon & Biasutti 2009b, u.a.). Im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen hingegen kleine Musikgruppen populärer Musik mit einer Anzahl zwischen drei und fünf Mitgliedern. In der populären Musik ist eine Kleingruppe mit dem Begriff *Band* assoziiert. Allerdings setzt eine Band für die meisten Musiker eine längerfristige Bindung der Musiker an die Gruppe und an die gemeinsam gespielte Musik voraus. Zudem muss zwischen Coverbands und Musikgruppen unterschieden werden, die eigenes musikalisches Material erarbeiten und performen. Prozesse zwischen Komponieren und Präsentieren, also die Band als Arbeitsgruppe, wurde bisher wenig beachtet. Die Jazzforschung betreibt im Prinzip Kreativitätsforschung, allerdings leider häufig abgekoppelt von Popmusikforschung und Musikpsychologie. Das Musizieren in Jazzensembles als Gruppenarbeit weist Bezüge in beide Richtungen auf. Es werden einerseits meist komponierte Themen interpretiert, deren Arrangements allerdings - wenn kreativ - als kompositorische Leistung angesehen werden können. Andererseits wird über das Thema und die *Changes* (Akkordfolgen) ad hoc improvisiert, wobei meist auf die Kombination vieler einzeln geübter Phrasen zurückgegriffen wird, was ebenfalls eine Art kompositorische Leistung darstellt. Im Jazz sind aber häufig wechselnde Besetzungen an der Tagesordnung und Musiker werden wegen ihrer Fähigkeiten und ihres Sounds zum Musizieren eingeladen. Das dauerhaft bestehende gemeinsam kom-

ponierende, aufführende und sich selbstorganisierende und vermarktende Ensemble, sprich die Band, bleibt letztlich ein Phänomen der populären Musik. 1994 stellt Rose (1994) fest, dass sogenannte *Performing Groups* (Hackman 1989), also Gruppen die vor einem definierten Publikum auftreten, in der Kleingruppenforschung wenig Beachtung finden. Sie schließt daraus, dass Jazz durch den hohen erforderlichen Interaktionsgrad interessanter für die Forschung sei als klassische Musik, die nur minimale Interaktion erfordert. Diese Annahme konnte von Seddon & Biasutti (2009b) eindrucksvoll widerlegt werden: Bei einem professionellen Streichquartett identifizierten diese spontane musikalische Äußerungen als die "eigentlich musikalische Komponente" bei Auftritten<sup>8</sup>.

Aus dieser Ausgangssituation heraus - ein schwieriges Verhältnis von Popmusikforschung und Musikpsychologie zueinander und fehlende Konzepte einer Sozialpsychologie des Musizierens - wird im vorliegenden Buch versucht, Ansatzpunkte für eine fruchtbare Forschung zur Interaktion kleiner Musikgruppen populärer Musik zu finden.

■ Eine *Sozialpsychologie des Musizierens* ist bislang in der Musikwissenschaft nicht vertreten.

---

8 Für eine Diskussion des Spannungsfeldes Jazz - Popmusik - Kunstmusik siehe Kapitel *Leistung*.

Musiker unter sich  
Kohäsion und Leistung in semiprofessionellen  
Musikgruppen

Marx, T.

2017, VIII, 347 S. 64 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-18483-4