



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Wandlungen in der Musikbetrachtung von 1900 bis
2012 und die Etablierung von Musik als
therapeutisches Medium in Österreich - Eine
Untersuchung der Zusammenhänge“**

Verfasserin

Judith Prieler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

Danksagung

Danke Christian, für die starke Unterstützung in einer herausfordernden Zeit. Großer Dank gilt meinen Eltern, die mir das Studieren ermöglichen und mich auf meinem Weg so ermutigen.

Besonderen Dank richte ich an Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary, für die motivierende und hilfreiche Betreuung dieser Arbeit.

Vielen Dank an Matthias, Magdalena, Kerstin, Angelika, Karina, Adrian, Maria, Rafael, Hanna, Melanie für Unterstützung, Begleitung, Anfeuern, Geduld, Verständnis, Mitfühlen und Mitfreuen.

INHALT

0. Einleitung	7
I. DIE SITUATION DES MUSIKHÖRERS IM 20. UND 21. JAHRHUNDERT	9
1. Musikwahrnehmung – Die Situation des Musikhörers	9
2. Zum Begriff der Mediamorphose im 20. und 21. Jahrhundert	11
3. Die Auswirkungen der Mediamorphosen auf die Musikrezeption	13
4. Zur Entwicklung der ästhetischen Urteilsbildung im Medienzeitalter	16
5. Musikgeschmack und -ästhetik im 20. und 21. Jahrhundert	19
6. Eine Skizzierung des Musik hörenden Publikums im 20. und 21. Jahrhundert	22
7. Hörertypologien – Darstellung verschiedener Kategorisierungsversuche	23
8. Zur Wahrnehmung von Musik im Alltag, und der Nutzung sowie Zweckmäßigkeit des Musikhörens	26
9. Exkurs: Der Einfluss der Mediamorphose auf das Praktizieren von Musik	31
II. EINE UNTERSUCHUNG DER MUSIKANSCHAUUNG IM ÖSTERREICH DES 20. UND 21. JAHRHUNDERTS	33
1. Methodische Vorgehensweise	33
2. Eine Musikanschauung im Österreich des frühen 20. Jahrhunderts (1914-1926)	34
2.1. Musik als Lebensstil im späten Fin de Siècle	34
2.2. Musik von 1914-1918: Patriotin, Trösterin, Mitleidende	35
2.3. Musik ist etwas, das man lernen muss	36
3. Der Einfluss des Nazi-Regimes in den 1930er und 1940er Jahren	38
4. Die Musikanschauung in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie im 21. Jahrhundert	40
4.1 Die Nachkriegszeit – Erneuerung der Musikpflege	40
4.2. 1960er Jahre: Musik als Persönlichkeitsbereicherung, Heilmittel und leichte Unterhaltung	42
4.3. 1970er Jahre: Musik als Massenmedium und Ware, als Dimension des Lebens und Chance	44
4.4. 1980er Jahre: Musik als „Umweltverschmutzung“ mit vielfältigem Potential	46
4.5. 1990er Jahre: Musik ist inneres Erleben, Beziehung und Grundbedürfnis	47
4.6. 21. Jahrhundert: Musik macht intelligent, ist Wellness, ist ganzheitliche Förderung des Individuums	48

5. Fazit	51
III. DIE ETABLIERUNG DER MUSIKTHERAPIE IN ÖSTERREICH	53
1. Die Anfänge der modernen Musiktherapie im frühen 20. Jahrhundert	53
2. Die Institutionalisierung der Musiktherapie in Österreich nach 1945	56
3. Die Bedeutung des Musikhörens und der Stellenwert der Wirkung von Musik in der Musiktherapie	61
4. Musiktherapie und (Alltags-)Kultur	66
IV. UNTERSUCHUNG DER ZUSAMMENHÄNGE	69
V. CONCLUSIO	73
VI. BIBLIOGRAPHIE	75
VII ERKLÄRUNG	85
VIII. ABSTRACT	87
IX. LEBENSLAUF	89

0. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit werde ich Veränderungen in der Wahrnehmung und Vermittlung von Musik aufzeichnen und dazu die Entwicklung des Einsatzes von Musik als therapeutisches Medium aufzeigen. Hier wird die Annahme untersucht, dass zwischen einer Veränderung in der Musikwahrnehmung sowie Musikanschauung und der Etablierung der Musiktherapie in Österreich Zusammenhänge bestehen. Der Zeitrahmen der Untersuchung ist von 1900 bis in die Gegenwart gesteckt. Die Darstellungen betreffen in erster Linie den Raum Österreich. Es wurde auch Information aus deutscher Literatur herangezogen, da die Entwicklungen der Gesellschaften in ihren Grundzügen ähnlich verlaufen (Gebensmair 2001, 157) und vor allem im Bereich der Musiktherapie zwischen den beiden Ländern eine enge Zusammenarbeit besteht (Decker-Voigt/Oberegelsbacher/Timmermann 2008, 93).

Der Fokus dieser Untersuchung liegt auf der Wahrnehmung des Rezipienten¹, des Hörers, des Publikums, nicht unbedingt auf der des Musikschaftenden. Ich möchte die Umstände und Wahrnehmungen des (Zu-)Hörens aufzeigen, und dazu mögliche Veränderungen in der Betrachtungsweise und Anschauung von Musik beobachten.

Die Musikgeschichte des 20. Jahrhundert in Europa ist von starken Veränderungen geprägt: Radio, Film und Fernsehen etablieren sich als Massenmedien, das Internet wird immer populärer und ist jetzt im 21. Jahrhundert nicht mehr weg zu denken. Hausmusik, Kirche, Konzertsäle, Cafés oder Opernhäuser sind längst nicht mehr der einzige Zugang, um in den Genuss von Musik zu kommen. Die Art und Weise der Rezeption verändert sich über die Jahre. Durch die Wandlungen in den Medien, auch Mediamorphose genannt, ist es für die Bevölkerung viel einfacher und mittlerweile selbstverständlich geworden, Musik zu hören.

Auch in der Ansicht über Musik finden Veränderungen statt. Im Laufe der Zeit werden ihr unterschiedliche Aufgaben, Wirkungen und Potentiale zugesprochen, welche man unter anderem in Bereichen wie Medizin, Psychologie, Soziologie und Pädagogik beginnt zu erforschen. Regelrechte Reformbewegungen finden in der Musikpädagogik statt, welche die Wurzeln der sich später daraus entwickelnden Musiktherapie sind (Fitztum 2003, 19). Viele dieser Entwicklungen werden durch das Regime Hitlers unterbrochen oder auf missbräuchliche Weise dem NS-Staat zunutze gemacht. Nach dem zweiten Weltkrieg gilt es, die Ansichten über Musik neu zu definieren. Eine starke Orientierung nach Westen zeichnet sich ab (de la Motte-Haber 2007, 372). Neue und neuartige Musik darf sich entfalten. Die

¹ Anmerkung: Im Rahmen dieser Diplomarbeit wird aufgrund der einfacheren Lesbarkeit auf Gender-neutrale Formulierungen verzichtet.

Programme in Funk und Fernsehen werden internationaler und vielfältiger. Improvisation wird in Musik und Tanz wieder wichtig. Alternative Unterrichtsmethoden setzen sich in der Musikpädagogik durch. Die ersten musiktherapeutischen Ausbildungsstätten werden gegründet. Musikbezogene wissenschaftliche Bereiche etablieren sich, wie die der Musikpsychologie, der Musiksoziologie sowie der Musiktherapie, und gewinnen an Aufmerksamkeit und Interesse in der Gesellschaft. 2009 wird die Musiktherapie in Österreich als eigenständiger Gesundheitsberuf anerkannt und erhält ein eigenes Berufsgesetz.

In Anbetracht all dieser Entwicklungen interessieren mich nun speziell die Wandlungen in der Betrachtungsweise der Hörschaft. Ich untersuche, inwieweit es Zusammenhänge gibt, zwischen der Anschauung von Musik und der Etablierung der Musik als therapeutisches Medium.

Die Arbeit ist in vier Kapitel gegliedert. Kapitel I „Die Situation des Musikhörers im 20. und 21. Jahrhundert“ zeigt verschiedene Aspekte auf, die das Musikhören im Wesentlichen betreffen. Der Begriff der Mediamorphose und ihre generellen Auswirkungen auf die Musikrezeption werden beschrieben, die Relevanz des Musikgeschmacks und der ästhetischen Urteilsbildung wird in dem Zusammenhang aufgezeigt. Der Musikhörer bzw. das Publikum werden beschrieben und anhand verschiedener Modelle von Hörertypologien definiert. Zudem werden aus musikpsychologischer Sicht die Wahrnehmung und Nutzung von Musik im Alltag beschrieben und in einem kurzen Exkurs der Einfluss der Mediamorphose auf das Praktizieren von Musik beleuchtet.

Kapitel II „Eine Untersuchung der Musikanschauung im Österreich des 20. und 21. Jahrhunderts“ beinhaltet die chronologische Untersuchung von österreichischen musikpädagogischen Zeitschriften auf Artikel, welche die Musikwahrnehmung und -Betrachtung der jeweiligen Zeitspanne widerspiegeln.

Das Kapitel III „Die Etablierung der Musiktherapie in Österreich“ gibt einen historischen Überblick über die Entwicklung und Institutionalisierung der Musiktherapie in Österreich, und zeigt die Bedeutung und Behandlung des Musikhörens in der Musiktherapie auf.

Die Zusammenhänge zwischen den Themen der ersten drei großen Kapitel werden in Kapitel IV der Arbeit aufgezeigt.

I. Die Situation des Musikhörers im 20. und 21. Jahrhundert

1. Musikwahrnehmung – Die Situation des Musikhörers

Der Mensch steht zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Zeitalter des aufkommenden selbstbewussten, durch die Französische Revolution des vorigen Jahrhunderts etablierten Bildungsbürgertums. Ständische und aristokratische Sozialstrukturen verlieren immer mehr an Bedeutung gegenüber der Entwicklung des gebildeten und an Kultur interessierten Mittelstandes. Parallel dazu passieren sämtliche, immer rascher aufeinander folgende Veränderungen in der Technik, welche gleichermaßen wesentlich für die Verbreitung, Produktion und Rezeption von Musik werden. Es ist Gegenstand dieses ersten Teils der Arbeit, einen Bogen zu spannen, der das Erleben des Musikhörens hinsichtlich verschiedener Aspekte über das 20. und 21. Jahrhundert hinweg beschreibt, sowie die Erfassung der Tätigkeit des Musikhörens im Alltag. Die Darstellungen basieren auf Erkenntnissen der Musikpsychologie und Musiksoziologie – Wissenschaften, welche in ihren Forschungen sehr nahe und ganzheitlich am Menschen und dessen Auffassung und Wahrnehmung von Musik sind. Die Musiksoziologie schafft hierbei einen Blick auf die soziale Welt, während die Psychologie eher die individuelle Sichtweise und persönliche Wahrnehmung in den Fokus stellt. Mit dem Menschen, dem „Hörer“ oder „Rezipient“ ist keine bestimmte Gesellschaftsgruppe, oder eine bestimmte Gruppe von Kulturliebhabern oder Musikern gemeint, sondern im Allgemeinen jedermann. Auch der Begriff „Musik“ ist hier als sehr weit gefasst zu verstehen, es sind generell alle Arten von Musik gemeint. Der Begriff „Musikbetrachtung“ aus dem Titel dieser Arbeit steht für den Vorgang der Wahrnehmung und der daraus entstehenden Anschauung von Musik. Das „Betrachten“ eines Werkes kennt man eher aus der bildenden Kunst, aber auch von der Musik erhält der Mensch im Laufe der Zeit ein gewisses Bild, eine bestimmte Bedeutung, entwickelt Anschauungen, welche sich auch wandeln und verändern können. Mit dem Begriff „Musik“ werden persönliche Vorstellungen assoziiert, verschiedene Wirkungen werden ihr zugeschrieben, welche sowohl individuell als auch im Kontext der Gesellschaft wahrgenommen werden. Es entsteht gewissermaßen ein wechselseitiger Bezug zwischen Musik, Gruppe und Individuum. Günther Kleinen beschreibt

diesen Bezug als „Triadische Konstituierung musikalischer Lebenswelten“ (Kleinen 2007, S.440) und veranschaulicht diese in folgender Graphik:



Abbildung 1: Triadische Konstituierung musikalischer Lebenswelten.

(Aus: Kleinen 2007, 440)

Er betont die Notwendigkeit einer ganzheitlichen Sicht in Bezug auf eine Untersuchung von „musikalischen Lebenswelten“, wie er sie nennt. Die ganzheitliche Sicht im Hinterkopf, und im Bewusstsein der Vielschichtigkeit dieser gesamten Thematik, wird speziell die Tätigkeit des Musikhörens herausgegriffen und in den folgenden Kapiteln auf jene, das Musik-Hören im Wesentlichen betreffenden Teilaspekte eingegangen, um die Situation des Hörenden und die spezielle Beschaffenheit seiner Hörerfahrung im Medienzeitalter zu analysieren: Die technische und digitale Mediamorphose der beiden Jahrhunderte, die Relevanz der ästhetischen Urteilsbildung und der Entwicklung des Musikgeschmacks, sowie den alltäglichen Umgang des Musik-Hörers mit dem Medium Musik und die Auswirkung auf das Verlangen nach einer persönlichen musikinstrumentalen Praxis.

2. Zum Begriff der Mediamorphose im 20. und 21. Jahrhundert

Der Begriff „Mediamorphose“ wurde von dem österreichischen Musiksoziologen Kurt Blaukopf geprägt. Er beschreibt damit den kulturellen Wandlungsprozess, welcher ab dem frühen 20. Jahrhundert durch die fortschreitende Entwicklung der Technik ausgelöst und ermöglicht wird. Es ist ein Prozess „der alle Elemente der musikalischen Kommunikation erfasst: das künstlerische Schaffen, die Verbreitung der Musik, die Wahrnehmung von Musik, die Berufsbilder der in diesem Bereich Tätigen, die Musikförderungen, das Urheberrecht und – nicht zuletzt – das Medienrecht.“ (Blaukopf 1989, 533) Blaukopfs Hauptaugenmerk richtet sich hierbei auf Musik, welche durch elektronische Medien vermittelt wird.

Der Wiener Kultursoziologe Alfred Smudits erweitert den Begriff. Als Mediamorphose bezeichnet er „dominante Transformationen, die dem aktuellen Stand der Kommunikationstechnologien einer Gesellschaft entsprechen.“ (Sperlich 2010, 277) und unterscheidet hierbei fünf Typen:

1. Die schriftliche oder erste graphische Mediamorphose. Mit ihr ist die Entwicklung von Schriftzeichen, dem Alphabet um ca. 500 v. Chr., und später auch der Notenschrift gemeint (Smudits 2007, 112).
2. Die zweite graphische oder reprographische Mediamorphose. Sie setzt mit der Erfindung des Buchdrucks, des Notendrucks und der Verbesserung der Papierqualität ein.
3. Die chemisch-mechanische Mediamorphose. Ende des 19. Jahrhunderts. Fotografie, Film, Grammophon und Schallplatte werden erfunden.
4. Die elektronische Mediamorphose setzt gleich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein, sie ist von der Entwicklung und Verbreitung von Radio, Fernsehen und Musikkassette gekennzeichnet.
5. Die digitale Mediamorphose (Musikcomputer, CD, MP3 und Musikhandy), seit etwa 1980, ist die aktuelle Mediamorphose (Sperlich 2010, 277).

Folgende Grafik veranschaulicht die verschiedenen Zeitspannen und verdeutlicht die Übergänge, das Ineinander- oder Nebeneinanderlaufen der Mediamorphosen.

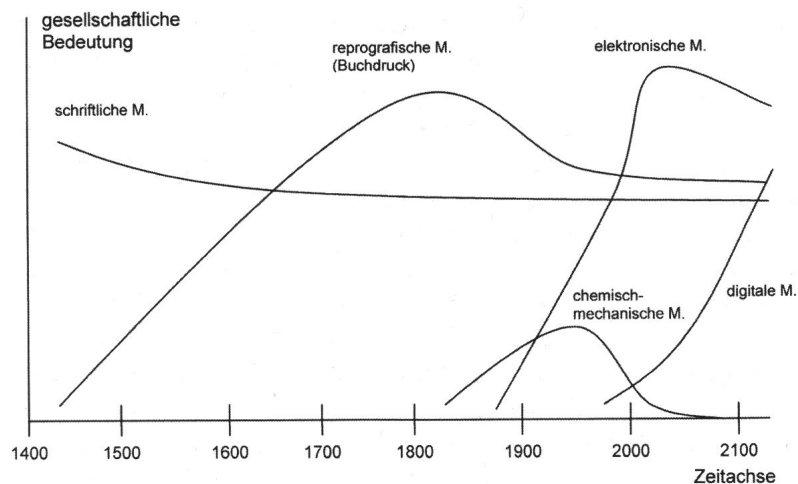


Abbildung 2: Darstellung des historischen Entwicklungsverlaufs der fünf Mediamorphosen.
(Aus: Smudits 2007, 113)

Für den Musik-Rezipienten beginnt gegen 1900 ein spannendes Zeitalter. Grammophon und Schallplatte sind bereits seit etwa 1887 auf dem Markt. Das Radio, um 1900 entwickelt, etabliert sich in den 1920er Jahren bereits zum Massenmedium, ebenso der Tonfilm gegen Ende der 1920er. Musik wird nun nicht mehr „nur“ live, in Form von Hausmusik, Konzerten, Oper, Tanzkapellen, Straßenmusikern etc. wahrgenommen: Die Möglichkeiten, Musik durch chemisch-mechanische und elektronische Geräte hören zu können, nehmen zu. In der Zwischenkriegszeit, und bis zu der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, prägen vor allem das Radio, der Musikfilm und die Schellack-Schallplatten das Musikleben. Mit dem wachsenden Wohlstand für immer breitere Gesellschaftsschichten, beginnt ab Mitte des 20. Jahrhunderts die so genannte Konsumgesellschaft sich herauszubilden, und mit ihr eine gesteigerte Nachfrage „nach Musik in allen und für alle Lebenslagen“, so Alfred Smudits (Smudits 2007, 124). Zwar sind die Investitionskosten für die Privathaushalte nicht zu unterschätzen, aber eine Mindestausstattung von Radio und Schallplatte sind für die meisten Bevölkerungsschichten leistbar. Die Auswirkungen betreffen das gesamte Musikleben – Musikerziehung, Konzerthäuser, Instrumentenhandel und das Verlagswesen. „Die Veränderungen in sozialer und kommunikationstechnologischer Hinsicht stülpten das Musikleben vollkommen um. Die Strukturen der bürgerlichen Musikkultur verschwanden zwar nicht, sie wurden aber von den sich herausbildenden Strukturen der Musikindustrie überformt.“ (Smudits 2007, 124f). Industrialisierung, Rationalisierung, Kommerzialisierung, Mediatisierung – nennt Smudits als beschreibende Schlagworte, sowie die Globalisierung, welche ein weiterer charakteristischer Aspekt der Mediamorphose des 20. Jahrhunderts ist

(Smudits 2007, 125). Hinter der an einem Massenpublikum orientierten Musikindustrie stehen zunehmend Großunternehmen, welche auf Profitmaximierung und Massenproduktion setzen, und den Weltmarkt beherrschen. Die Standardisierung von musikalischen Inhalten, der „Mainstream“, ist die Folge. Die musikalische Entwicklung bleibt jedoch vielfältig, dank kleiner Labels und Radiostationen, technischer Innovationen und wirtschaftlicher Krisen sowie „risikofreundlicher“ Musiker, welche neben dem Mainstream zahlreiche neue Stile und Genres hervorbringen und verbreiten (Smudits 2007, 128).

Ab den 1980er Jahren setzt die Digitalisierung der Musikproduktion ein. Die Entwicklung der Compact Disc (CD) als neues Tonträgerformat und die Etablierung des Musikvideos zu Zwecken des Image-Marketings sind vordergründig charakteristisch für den Beginn der aktuellen, digitalen Mediamorphose. Die Entwicklung des Musikcomputers bringt neue Dimensionen von Klangqualitäten, sowie des Musikschaffens und -produzierens (vor allem im Bereich populärer Musik) mit sich. Der Computer mit Internetanschluss entwickelt sich zunehmend zum Alltagsmedium. Durch die Entwicklung effektiver Kompressionsverfahren (Mp3), die Streaming-Technologie (das Empfangen und gleichzeitige Wiedergeben von Audio und Videodateien) und höhere Übertragungsraten im Netz wird der Umgang mit Musik und Sounds zu einem selbstverständlichen Bestandteil der Internetkultur (Münch 2007, 377). Wie sich die aktuellen Transformationen des Musiklebens in Zukunft entwickeln werden, ist noch nicht eindeutig abzusehen. Smudits geht von einer „grundlegenden Transformation [...] entsprechend der beobachtbaren gesamtgesellschaftlichen Transformation“ aus (Smudits 2007, 145). Deren Ausgang ist allerdings noch ungewiss.

3. Die Auswirkungen der Mediamorphosen auf die Musikrezeption

Eines der wesentlichen Merkmale der technischen Mediamorphose ist, dass der Musikhörer von den Musikschaffenden zeitlich und räumlich getrennt wird. Das spielt hinsichtlich der Wahrnehmung des Hörers eine sehr zentrale Rolle. Durch die Tonaufzeichnung und die Übertragungen in Radio und Fernsehen eröffnen sich ganz neue Formen und Möglichkeiten, Musik anzuhören. In der Musiksoziologie erhält diese neue Form der Musikkommunikation den Begriff der „Übertragungsmusik“. Sie wird neben der „Umgangsmusik“ und der „Darbietungsmusik“ als eine neue Kategorie des Musikhörens bezeichnet. „Übertragungsmusik in diesem Sinne erstreckt sich demnach auf jede musikalische Kommunikation, die

sich eines künstlerisch-technischen Kanals bedient, gleichgültig, ob es sich um Filmton, Fernsehton, Hörfunk, Schallplatte oder Musikkassette handelt“, schreibt Kurt Blaukopf (Blaukopf 2005, 188).

Die Übertragungsmusik bedingt, dass sich Hörer und Musiker nicht mehr zwingend versammeln müssen, um Musik zu erleben. Die soziale Gemeinschaft der am musikalischen Kommunikationsprozess Beteiligten wird aufgehoben, und wird nun auch über die Technik hergestellt. Eine der Folgen hiervon ist, dass immer weniger Live-Musiker benötigt werden, da die Wiedergabe von Musik durch die Technik einfacher, schneller und billiger wird. Dadurch zeichnen sich bald aufkommende Rationalisierungstendenzen am Arbeitsmarkt ab. Interpretinnen oder Interpreten werden „wegrationalisiert“, Kaffeehausmusiker durch Musikautomaten, Salonorchester durch Schallplatten ersetzt (Smudits 2007, 126). Das Angebot an verfügbarer Musik wächst ständig an, und die Nachfrage nach einem vielfältigen Musikangebot steigt. Spätestens ab den 1950ern ist es selbstverständlich, sich ein komplexes Orchesterwerk anhören zu können – man braucht nur die Schallplatte aufzulegen – während solch ein Konzert im späten 19. Jahrhundert noch ein einmaliges Erlebnis gewesen war. So stellt Kurt Blaukopf fest: „Die Wahrnehmung von Musik hat durch die Mediamorphose den Charakter der auratischen Einmaligkeit verloren. Während der „live music“ der Charakter des Ereignisses anhaftet, wird Medienmusik allgegenwärtig und büßt durch ihre Reproduzierbarkeit das Merkmal des Ereignishaften ein.“ (Parzer 2010, 156)

Dass Musik immer leichter verfügbar wird, und es auch immer billiger wird, sie sich anzueignen, dass sie immer mehr zur alltäglichen öffentlichen und privaten Umwelt gehört, wird in der Musiksoziologie als die „Banalisierung von Musik“ bezeichnet (Smudits 2007, 131). Damit verändert sich die Erwartungshaltung des Publikums an das Musikangebot. Zum einen steigt die Hörerwartung in Richtung immer höherer Qualitätsansprüche, sowohl was interpretatorische Leistungen, als auch was die Klangqualität betrifft. Die Aufzeichnungen von Musik und die immer größer werdende Verfügbarkeit von Tonträgern ermöglichen dem Hörer eine Erweiterung des musikalischen Horizonts und der Vergleichsmöglichkeiten von künstlerischer Kreativität und interpretatorischer Qualität. Daraus ergibt sich, dass die Anforderungen des Hörers an die Qualität höher geschraubt werden und somit die Manipulation im Studio und am Mischpult zu einem wesentlichen Arbeitsgang der Komposition und Musikproduktion wird (Smudits 2007, 126). Zahlreiche neue Berufe entstehen in der Musikbranche wie Tonmeister, Produzent, Studiomusiker und Aufnahmeleiter, welche tragende Rollen in der Musikindustrie bekommen, da sie für die künstlerisch-technische Umformung der Musik und somit für das ästhetische Ergebnis einer Aufzeichnung

im Wesentlichen verantwortlich sind. Da in der technisch vermittelten Musik die umfassende Wirkung der Live-Darbietung fehlt, gilt es, diese technisch einzuholen. Die fehlende Aura der Live-Musik, wird durch eine größere Lautstärke ersetzt, ebenso werden der Umfang der Frequenzbandbreite, Anhebung oder Unterdrückung von Frequenzbereichen, Freiheit von Verzerrungen bzw. der bewusste Einsatz von Verzerrungen, und der Zusatz von Hall für das gesamte Klangbild oder für Teile des Klangbildes berücksichtigt (Smudits 2007, 125f).

Ein weiterer, die Hörerwartung beeinflussender Aspekt ist, dass die technisch übertragene Musik in einem Raum gehört wird, dessen Beschaffenheit dem ursprünglichen Raum nicht entspricht. Es kommt zum Verlust des Zusammenhangs zwischen Musik und Raum, und zu einer Veränderung des Raumbegriffes und -Empfindens, wie Irmgard Bontinck feststellt: „Realen Räumen entsprechen unterschiedliche akustische Charakteristika, voneinander abweichende Rituale und andersartige Repertoires. Das Hören von Musik im variablen Raum bringt eine Einengung des akustischen Erfahrungshorizontes mit sich, der wiederum durch technische Manipulation ersetzt wird.“ (Bontinck 1999, 140). Die Musik entwickelt sich von der geläufigen Aufführungspraxis durch die Technik der Tonaufnahme weiter, dazu Blaukopf: „Was vom Lautsprecher (und auch vom Bildschirm her) an die Sinne des Hörers gelangt, ist in Wirklichkeit zumeist nie so exekutiert worden, wie der Rezipient es wahrnimmt. [...] [Die Technik] löst die Musik aus dem ihr zugehörigen musikalischen Raumerlebnis und verändert damit die Erfahrung der akustischen Architektur.“ (Parzer 2010, 156-160). Das hat unter anderem zur Konsequenz, dass die Hörerwartung des Publikums immer mehr von der Technik der Tonaufnahme geprägt wird, und umgekehrt sich nun die Live-Musik bemüht, dem Klangbild der technisch vermittelten Musik nachzukommen.

Das Einsetzen der digitalen Mediamorphose in den 1980ern nimmt der Rezipient auf klangqualitativer Ebene eher beiläufig wahr. „Für durchschnittliche Musikhörer ist es wohl von geringerer Bedeutung, ob ein Musikstück von einer Person am Musikcomputer kreiert, komponiert und interpretiert wurde, oder ob dabei zahlreiche Musikschafter beteiligt waren, ob ein Sound vor allem aus Samples oder aus ‚lebendig‘ gespielten Instrumentalparts besteht“, meint Smudits (Smudits 2007, 140). Das Angebotsspektrum an auf Tonträgern verfügbarer Musik wird jedoch so breit wie nie zuvor. Dies geschieht durch die Neuauflage des beinahe gesamten Repertoires der Kunst- und Populärmusik auf CD zwischen 1980 und 1990, sowie der sowieso weiterhin stetig expandierenden Musikkultur.

Mit dem Internet als neuerem Übertragungsmedium wird der „Banalisierungsprozess“ noch weiter vorangetrieben. Musikhandy, iPod, Computer, Mp3-Player sind mittlerweile im alltäglichen Gebrauch fest eingebunden – vorausgesetzt der Hörer besitzt das Know-how für die

Nutzung dieser Geräte, da die Technikintensität und das damit zusammenhängende Tempo der Verbreitung neuer Stile und Moden eine neue Form von „Kompetenzintensität“ mit sich bringt, welcher nicht jedermann sofort nachkommen kann oder auch möchte. Die Hörerwartungen in der aktuellen digitalen Mediamorphose richten sich nach immer höheren Qualitätsstandards, da sich die Industrie um immer bessere Qualität und größere Kapazitäten bemüht. Musikproduktion über den Computer ermöglicht im Bereich der Klanggestaltung immer feinere Nuancierungen. „Für Rezipienten stellt der Sound daher eine wesentliche Orientierungshilfe in der alltäglichen musikalischen Umwelt dar, d.h. die Entscheidung „gefällt mir/gefällt mir nicht“ wird vor allem vom ersten Sound-Eindruck abhängen“, so Smudits (Smudits 2007, 142).

Mit der Gegebenheit, dass Musik zeit- und ortunabhängig gehört werden kann, und damit die Absichten der Komponisten bzw. Aufführenden unverbindlich gegenüber dem Hörverhalten werden, ist die Voraussetzung für die Herausbildung eines „souveränen Rezipiententyps“ gegeben. Damit ist gemeint, dass jeder zu jeder beliebigen Zeit an (fast) jedem Ort und in jeder Situation jedwede Musik hören, und so für sich selber nutzen und funktionalisieren kann, unabhängig von traditionellen Vorgaben. Diese Rezeptionshaltung wird zur modernen Variante des Musikhörens. Dadurch steigen die ständige Verfügbarkeit und das Erklängen von Musik im Alltag, was zur Folge hat, dass ein konzentriertes, meditatives, hingewendetes Zuhören oft nicht möglich ist. Diese Form des Musikwahrnehmens wird von Musiksoziologen auch als die „zerstreute Rezeption“ bezeichnet. Womit allerdings nicht gesagt ist, dass das bewusste, kontemplative Musikhören dadurch verloren geht. Vom souveränen Hörer wird die Musik einerseits als Distinktionsmedium genutzt, also als alltägliche, den Lebensstil definierende Materie, und andererseits als Medium für intensive Erlebnisqualitäten, als Attraktion im Sinne außeralltäglicher Erfahrungen, als Event (Smudits 2007, 131).

4. Zur Entwicklung der ästhetischen Urteilsbildung im Medienzeitalter

Was dem Musikhörer gefällt, das hört er gerne und möchte er gerne immer wieder hören, und wird es also wohl auch immer wieder hören. Infolge der Darstellung des außermusikalischen Wandels der Bedingungen des Musikhörens, untersuche ich weiterführend die Zusammenhänge der Mediamorphose mit der Entwicklung einer ästhetischen Urteilsbildung und ob,

bzw. inwieweit man anhand dessen festlegen kann, was denn nun die Gesellschaft im Wandel des angeführten Zeitraumes gerne hört.

Mit dem aufmerksamen, kontemplativen Hinwenden zur dargebotenen oder übertragenen Musik erhält das Hören als Tätigkeit einen eigenen besonderen Stellenwert und der Musikgenuss an sich einen selbstständigen Charakter. Das subjektive Empfinden des einzelnen Zuhörers erhält dadurch viel Platz. „Wo der Bezug auf ein spekulatives System bzw. auf eine religiöse oder politische Praxis fehlt,“ (Gebesmair 2001, 26) entsteht Raum für eine Beurteilung der Darbietung. Heraus bildet sich demnach ein Auditorium, welches nicht nur zuhört, sondern sich auch eine Meinung über das Gehörte bildet, und somit die (Darbietungs-) Musik zum Gegenstand angeregter Diskussionen macht.

In der Musiksoziologie und -psychologie wird nach allgemein gültigen Wahrnehmungsgesetzen geforscht, welche nicht nur spekulativ ästhetischen, sondern vor allem empirischen Untersuchungen zugrunde liegen. Fest steht, dass dabei die Zusammenhänge vegetativer, emotionaler und kognitiver Vorgänge berücksichtigt werden müssen (Gebesmair 2001, 37). Speziell seit Bestehen des Rundfunks ist von Interesse, was das Publikum mit Vorliebe hört. Erste Erhebungen über die Zusammensetzung und die Bedürfnisse der Hörer werden im Auftrag von Rundfunkanstalten, später von Marktforschungsinstituten durchgeführt, mit dem Ziel, zu einem Gesamtbild des anonymen Publikums zu gelangen. Der Umfang und insbesondere die Qualität der Medienforschungen lassen sich allerdings nur ungefähr abschätzen, da sie im Kampf mit der Konkurrenz um die Einschaltquoten oft nicht veröffentlicht werden, außerdem methodisch an der Wirtschaft orientiert, und inhaltlich an die Vielfalt der Auftraggeber und deren Probleme gerichtet sind (Behne 2010, 384). In Österreich führte Paul Lazarsfeld eine der ersten Hörerforschungen durch: die Wiener RAVAG-Studie 1932, und begründete damit den Beginn der modernen Rundfunkforschung. Eine umfassende Studie, welche das Alter, Geschlecht, Berufsstand, musikalische Praxis, sowie den Musikgeschmack, die Hörzeit und den Apparat erfragt (Mark 1996, 27ff). Zusammen mit akademischen Untersuchungen durch Hochschullehrer, Doktoranden und Studierende liegt heute eine Fülle von Daten vor, die es zu strukturieren und angemessen zu interpretieren gilt, da seit etwa acht Jahrzehnten über Musikgeschmack geforscht und gesammelt wird, und Theorien zur Erklärung musikalischer Präferenzen aufgestellt werden. Generell ist auch zu berücksichtigen, dass Musikgeschmack in einen zeitgeschichtlichen sowie geographisch-kulturellen Kontext eingebunden ist – mehr als 90 Prozent der in der Musiksoziologie vorliegenden Forschungen stammen aus den USA und Westeuropa, deren Ergebnisse somit nicht als globalgemein gültig anerkannt werden können. Die Urteilsbildung des Hörers über Musik

wird zudem unter vielen verschiedenen Aspekten betrachtet, so unter anderem wahrnehmungspsychologisch, dimensionsanalytisch, entwicklungs- und persönlichkeitspsychologisch, typologisch, pädagogisch und attributiv. Hinzu kommen die Variablen Alter, Geschlecht, Bildung und Persönlichkeit, welche in Bezug auf die Erklärung unterschiedlicher Geschmacksmuster von zusätzlicher Bedeutung sind (Behne 2007, 436).

Folgender grafischer Entwurf des Soziologen Hans NeuhoFFs veranschaulicht einen von sehr komplexen, individuellen, endogenen wie exogenen Faktoren geprägten Prozess der Musikwahrnehmung und musikalischer Urteilsbildung:

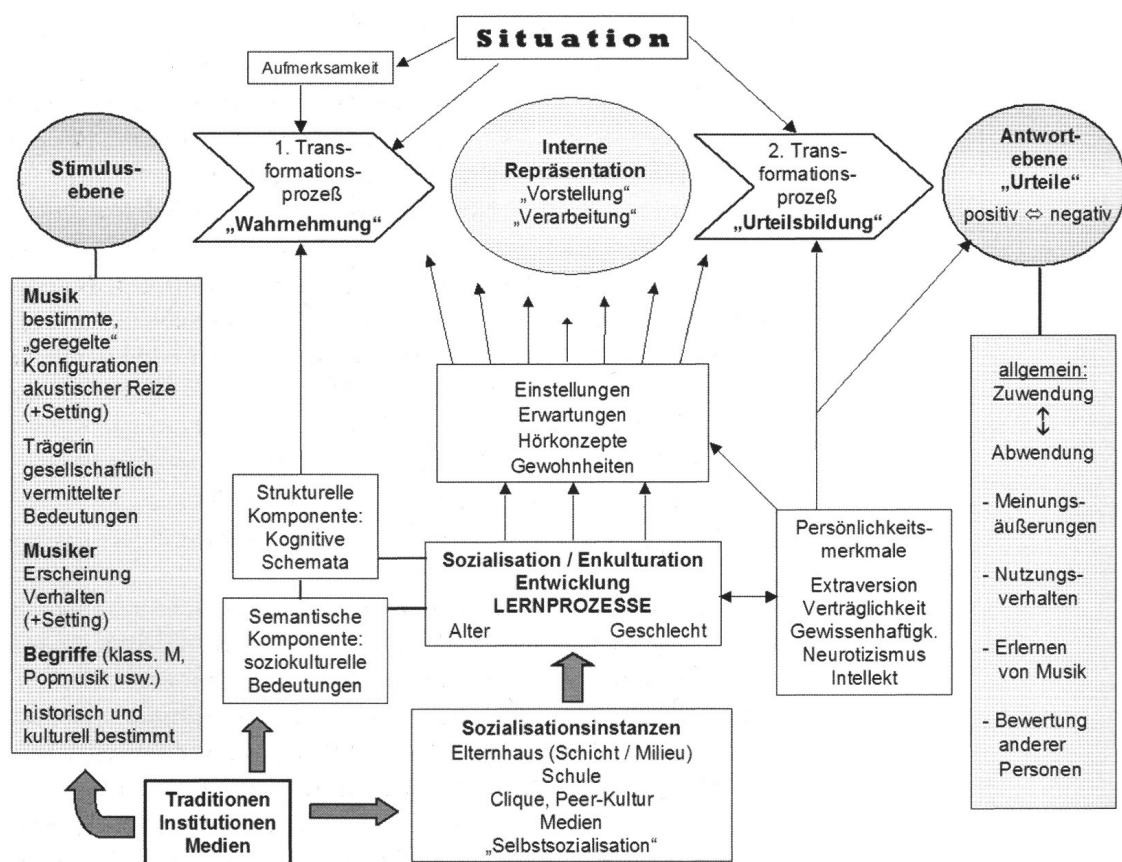


Abbildung 3: Prozessmodell musikalischer Urteilsbildung nach Hans NeuhoFF

(Aus: Motte-Haber/NeuhoFF 2007, 408)

Zur Erklärung der Grafik: „Der Urteilsbildungsprozess verläuft auf der Ebene der grau unterlegten Ovale [siehe Abb. 3] von der Stimulusebene über zwei Transformationsprozesse zur Antwortebene. Mögliche Gegenstände von Urteilen (Stimulusebene) können sein: klingende Musik, Musiker (auch medial repräsentiert), Genrebegriffe. Die Urteile variieren evaluativ zwischen den Polen positiv ↔ negativ, die verhaltensmäßige Seite davon ist Zuwendung versus Abwendung. Zum Nutzungsverhalten zählen beispielsweise der Erwerb

von Tonträgern, aber auch das Anlassen oder Abschalten von Musik beim Radiozappen. Eine besonders intensive Form der Zuwendung ist das Erlernen einer Musik. Beispiele für Situationskomponenten, die den Wahrnehmungsprozess und die Anbahnung des Antwortverhaltens („Urteilsbildung“) beeinflussen, sind die Anwesenheit und das Verhalten anderer Personen. Zwischen den Persönlichkeitsmerkmalen und dem Komplex Sozialisation/Entwicklung bestehen Wechselbeziehungen (Doppelpfeil). Das Verhältnis zwischen anlagebedingten und erworbenen Persönlichkeitsmerkmalen wird in der zeitgenössischen Psychologie auf 40:60 geschätzt.“ (Motte-Haber/Neuhoff 2007, 407f)

5. Musikgeschmack und -ästhetik im 20. und 21. Jahrhundert

Aus der Gegebenheit heraus, Urteile über Musik zu fällen, entwickelt der Rezipient persönliche Vorlieben oder Aversionen gegenüber diversen Stilen, Interpreten und Werken. Die Frage nach dem Musikgeschmack wird wichtig. Musikgeschmack bezeichnet individuelle Sympathien für und Abneigungen gegen ein Musikstück oder ein musikalisches Genre. In der Alltagssprache wird ein Werk als „schön“ oder „hässlich“ bezeichnet, mit Worten wie „das gefällt mir“ oder „das klingt grauenvoll“ gibt man seine persönliche Meinung entsprechend des eigenen Geschmacks an. Mit seinen gegensätzlichen Auffassungen und dem subjektiven Empfinden bei Geschmacksfragen ist der Hörer nicht alleine, sondern teilt seine Vorlieben mit sämtlichen anderen Rezipienten. In mancher Hinsicht vielleicht unterschiedlicher Meinung, teilt er seine Auffassung über ein gewisses Musikwerk, einen Stil, ein Album mit anderen Zuhörern und bildet mit ihnen zusammen eine Gruppe, welche sich durch ihre gemeinsame Vorliebe auszeichnet. Dies wirft in der Forschung die Frage nach so genannten „Geschmacksklassen“ auf (Gebesmair 2001, 13). Zum einen steht hier der Begriff „Klasse“ für einen Platz in einem Klassifikationssystem, musikbezogen also für Werke oder Musikstücke, die auf unterschiedlichen Ebenen klassifiziert werden, also zum Beispiel im weitesten Sinne der E-Musik oder U-Musik zugeordnet, oder im Detail der „Klassik“ oder dem „Indie-Folk“. Zum anderen meint der Begriff „Klasse“ eine Kategorie zur Beschreibung von Gesellschaften, und dient dazu, Menschen anhand einiger grundlegender Beschreibungsmerkmale einem Gesellschaftsausschnitt zuzuordnen, wie zum Beispiel nach dem Einkommen, oder dem Lebensstil. „Viele empirische Studien zur Musikrezeption der letzten Jahre haben gezeigt, dass die Unterscheidung zwischen ‚gehobener Kunst‘ und

„Massenkunst“, zwischen „E-Musik“ und „U-Musik“ nach wie vor ein brauchbares Kriterium zur Bildung von Geschmacksklassen darstellt und sozio-ökonomische „Klassen“-Merkmale, insbesondere Bildungsvariablen, als Prädiktoren der Nutzung musikalischer Angebote sinnvoll zur Anwendung kommen können. Dennoch finden sich in einigen Studien Anzeichen für Geschmacksklassen, die quer zur E- und U-Dichotomie stehen“, so Andreas Gebesmair. Weiter in anderen Worten: „Von jemandem, der ein Rockkonzert besucht, darf keinesfalls angenommen werden, dass er sich nicht auch im Musikverein einfindet.“ (Gebesmair 2001, 14f). Inwiefern nun ein Zusammenhang zwischen den musikbezogenen Geschmacksurteilen, und den von der Soziologie identifizierten Klassen besteht, beziehungsweise ob überhaupt eine Klassifizierung in beiden Bereichen, sowohl in dem des Musikgeschmacks, als auch in jenem des sozialen Oben-und-unten-Denkens (Gebesmair 2001, 15), sinnvoll ist, wenn alltägliche und wissenschaftliche Beobachtungen darauf hinauslaufen, dass diese Gegensätze und Kategorisierungen als soziale Unterscheidungskriterien an Bedeutung verlieren, ist Gegenstand aktueller Forschungen im Bereich der Musiksoziologie. Gebesmair kommt zu der Beobachtung, dass (in Österreich) „quer zur Unterscheidung zwischen Hochkultur und Massenkultur sich in zunehmendem Maße Gruppen identifizieren lassen, deren Geschmack sich durch die Offenheit für sowohl hochkulturelle als auch massenkulturelle Angebote auszeichnet.“ (Gebesmair 2001, 201)

In der Philosophie wird der Musikgeschmack auf theoretischer Ebene diskutiert. Bekannt ist die Definition nach Kant, nach welcher der Geschmack „das auf interesselosem Wohlgefallen oder Missfallen begründete ästhetische Urteil, [...] ein ästhetischer Gemeinsinn [ist]. Dieser beruht auf der Idee eines Urteilsvermögens, welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes anderen in Gedanken [...] Rücksicht nimmt, um gleichsam an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten.“ (Sanio 2010, 154) Er begründet die Urteilskraft in Abgrenzung zur Vernunft und zum Verstand auf dem Gefühl, allerdings einem sehr allgemeinen Gefühl der Lust, bzw. der Unlust, das er säuberlich von allen anderen stärkeren Gefühlen, die durch Reize und Rührungen hervorgerufen werden, zu trennen versucht (Gebesmair 2001, 32f). In der ästhetischen Wahrnehmung interessiert der Gegenstand nicht in Hinblick auf einen Begriff, den wir von ihm haben, denn dies wäre ein Erkenntnisurteil, auch nicht in Bezug auf seine materielle Qualität, die bestimmte Sinnesempfindungen auslöst, sondern nur auf seine Form (Gebesmair 2001, 33). So schlüssig diese Überlegung zur ästhetischen Wahrnehmung klingt, sie entspricht nur teilweise dem realen Rezeptionsprozess. Der Mensch nimmt letztendlich in seinem ganzen Dasein, mit Körper, Geist, Gefühl und Verstand das Gehörte auf. Andreas Gebesmair stellt in seinem Buch

„Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks“ fest, dass die Wahrnehmung von Musik wohl einerseits auf universellen, andererseits aber auch auf gesellschaftlich und historisch variablen, im Zuge der Sozialisation verinnerlichten Prinzipien beruht, welche in uns Gefühle der Lust oder der Unlust hervorrufen. „Auf dieser Grundlage fällen wir Urteile über Musik.“ (Gebesmair 2001, 47) Musikgeschmack beruht demnach sowohl auf kognitiven Fähigkeiten, als auch auf Gewohnheit bildenden Strategien. Musik wird in der Rezeption als Mittel zur Herstellung bestimmter körperlich-emotionaler Zustände genutzt, sowie als Ressource in sozialen Strategien, als Mittel der sozialen Integration und auch der Abgrenzung (Gebesmair 2001, 47).

Kann man nun sozusagen einen roten Faden in der Entwicklung bestimmter Musikgeschmäcker des 20. und 21. Jahrhunderts feststellen? Hierzu greife ich kurz in die Thematik des später folgenden Kapitels 8 dieser Arbeit vor. In dem Artikel „Alltagskultur“ im „Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft“ wird der Begriff „Alltagskultur“ mit dem Begriff der „Popmusik“ gleichgesetzt, und mit dem Wachsen der Definitionsmacht der Popkultur begründet. „Die Klassik kann längst nicht mehr als die dominante Musikkultur angesehen werden, vielmehr ist es die Popmusik.“ Empirische Studien zu dem Thema Massenmusik und Alltagskulturen, die den Stellenwert und die Funktionen der Musik in persönlichen Lebenswelten zum Untersuchungsgegenstand hatten, unterstützen diese Aussage (Kleinen 2010a, 33). Der Musikhörer nimmt ab der Mitte des 20. und im jetzigen 21. Jahrhundert also die Popmusik als Massenmusik wahr, womit sich auch die Ästhetik (im Sinne der Wahrnehmung, Empfindung) entsprechend verändert. „Sie [die Ästhetik] ist nicht länger am traditionellen Kunstwerk oder der Musik der Avantgarde orientiert, sondern unterliegt eigenen Gesetzen, eben denen der Popästhetik. Sie muss alltagstauglich sein, d.h. sie muss anpassungsfähig sein und im Kontext des Alltags funktionieren. Daraus leitet sich der Wert der Musik ab. [...] Bei der Alltagsästhetik liege der Wert der Musik in ihrer Funktion, sie lasse sich nicht objektiv fassen.“ (Kleinen 2010a, 35f)

Wobei diese Aussage natürlich auf jede Art von Musik zutreffen kann, da der Hörer je nach individuellem Geschmack den entsprechenden Musikstil wählt und zu seinem Nutzen einsetzen kann.

6. Eine Skizzierung des Musik hörenden Publikums im 20. und 21. Jahrhundert

Etwa seit dem 18. Jahrhundert spielt das Publikum „im musikbezogenen Diskurs“ eine wichtige Rolle. Im Lexikon der systematischen Musikwissenschaft wird das Publikum definiert als eine dem Komponisten, Interpreten oder Autoren gegenüberstehende Gruppe von Individuen. „Der Begriff bezieht sich einerseits auf die ‚rasonierende Öffentlichkeit‘, also auf die Rolle des Publikums für das Gespräch über Kunst und Musik und die musikalische Kritik, andererseits auf die Bedeutung des Publikums als ‚sozialer Träger‘ der Musik und seine Einwirkungen auf das Erzeugen von Kunst. Ästhetische und soziale Aspekte sind in den Begriffen der ‚Öffentlichkeit‘ also eng miteinander verbunden“, erläutert das Lexikon der systematischen Musikwissenschaft den Begriff „Publikum“ (Meischein 2010, 392).

Die Entstehung des Publikums ist mit der Etablierung der Darbietungsmusik in der Neuzeit verbunden. Das Publikum vollzieht, im praktischen Sinne, die Musik nicht mit, wie bei der sogenannten Umgangsmusik (Blaukopf 1996, 210), sondern sitzt als aufmerksamer Zuhörer gegen Entgelt dem Kunstschaffenden gegenüber. Den Rahmen der Versammlung eines Publikums vor einer künstlerischen Handlung bieten gesellschaftlich begründete Institutionen, also Konzertveranstalter, Musikkritiker, Medienkonzerne, sie geben der Herstellung und Vermittlung der Kunst die Form. Die Wirksamkeit dieser Institutionen ist vordergründig nicht sichtbar, während Szenenbeifall und Schlussapplaus oder auch entsprechende Missfallenskundgebungen die unmittelbare, soziale Rezeption deutlich machen. Die direkte Reaktion setzt am „Gebrauchswert“ der einzelnen Musik an, also daran, wie gut es ihr gelingt, die ihr jeweils zugeschriebenen psychischen und sozialen Funktionen zu erfüllen. (Meischein 2010, 392)

Versammeln sich nun viele einzelne Hörer als Gruppe vor einer Darbietung, werden sie gemeinsam zum Publikum. Schalten viele einzelne Hörer im 20. Jahrhundert ihre jeweiligen Radiogeräte oder Fernseher ein, bekommen auch sie selbige Bezeichnung. Die oben beschriebenen Mediamorphosen führen zu einer neuerlichen Veränderung der Publikumsstruktur. Mit dem Rundfunk wird das Publikum zu einer „unbegrenzten, völlig atomisierten“ (Bessler 1978, 32) Masse. Grammophon, Radio, Fernsehen und alle nachfolgenden technischen Mittel heben, wie bereits erwähnt, die gemeinsame zeitliche und räumliche Bindung auf. Die Verfügbarkeit und Zugänglichkeit des Musikangebots im Alltag

fordert den Hörer zur selbstständigen Auseinandersetzung mit demselben auf. Der Zuhörer wird somit zum „souveränen“ Rezipienten, er kann Musik für sich selbst individuell funktionalisieren, zu jeder Zeit an jedem Ort in jeder beliebigen Situation. Die Zwänge eines bestimmten Rahmens, einer bestimmten Gruppe von Zuhörern, eines von außen bestimmten Ablaufes fallen hiermit weg. Womit nicht gemeint ist, dass eine Publikumsstruktur die andere ablöst, denn die Kunstmusik und ein „dem bürgerlichen Musikverständnis verpflichtetes Musikleben“ bestehen weiterhin (Smudits 2007, 144). Der Zuhörer geht nach wie vor gerne ins Konzert. Ein Konzertbesuch wird oft als besonders intensive Form der Rezeption erlebt, da er aufwendig ist und die Ressourcen Zeit und Geld beansprucht, zudem können die Reize der Live-Atmosphäre eines Vortrags durch technische Geräte nicht ersetzt werden, ebenso der gesellschaftliche und gesellige Aspekt.

7. Hörertypologien – Darstellung verschiedener Kategorisierungsversuche

Mit der Entwicklung der Publikumskultur im 18. Jahrhundert entstanden auch die ersten Versuche, das Hörverhalten der einzelnen Konzertbesucher zu untersuchen und zu typologisieren, beziehungsweise zu kategorisieren (Rötter 2010, 174).

Hörertypologien ordnen Musikrezipienten einem gewissen Hörertyp zu. Die Typologien werden nach unterschiedlichen Kriterien erstellt, unter anderem nach der Art und Weise der Wahrnehmung von Musik, dem Umgang mit Musik oder dem musikalischen Geschmack. Eine der Typologien verfasste Theodor W. Adorno, in welcher er, sehr wertend, die Musikhörer in den „Experten“, den „guten Zuhörer“, den „Bildungskonsumenten“, den „emotionalen Hörer“, den „Ressentimenthörer“, den „Jazz-Fan“, den „Unterhaltungshörer“ und zuletzt den „antimusikalischen Hörer“ unterteilt.² Adorno klassifiziert damit den Rezipienten nach seinem Hörvermögen und seinen Vorlieben, auf die jeweilige Situation des Hörers geht er dabei allerdings nicht ein.

In einer anderen Typologie, von Heinrich Bessler, geht es eher um das Hören als um den Hörer. Der Hörstil wird hier abhängig gemacht von den Epochen der Musikgeschichte. So wird beispielsweise Renaissancemusik „vernehmend“ gehört, Barockmusik wird „verknüpfend“ wahrgenommen, klassische Musik „aktiv“ und romantische Musik „passiv“. Die

² Liessmann, Konrad Paul: „Adorno - Anders/Zur Kunst des Hörens - Typologie des Hörens (nach Adorno)“ In: *Österreichische Musikzeitschrift*, Online im Internet: <http://portraits.klassik.com/musikzeitschriften/template.cfm?AID=860&Seite=1&Start=1>
[Stand 2012-11-15, 21:26]

Musikrezeption wird von dem gesellschaftlich-kulturellen und historischen Umfeld abhängig gemacht (Rötter 2010, 174).

Eine weitere Hörertypologie nach Klaus Ernst Behne setzt in dem Bereich an, welchen Adorno in seiner Typologie außer Acht lässt, nämlich der jeweiligen Situation, in welcher Musik gehört wird. Behne befragte hierbei Jugendliche nach ihren Hörgewohnheiten und stellte in der Auswertung fest, dass die Wahl der Musik vor allem abhängig von dem Gefühlszustand des Hörers ist, sowie von den Funktionen, welche die Musik erfüllen kann (Gebesmair 2001, 60).

Michael Alt untersuchte für seine Typologie ebenfalls die Hörgewohnheiten von Jugendlichen, geht hierbei aber von der Art und Weise des Musikhörens aus. Seine Analyse steht auf der Basis einer umfassenden, empirischen Untersuchung, in welcher er Äußerungen von Schülern zu verschiedenen Musikbeispielen dokumentierte, und aus den Ergebnissen heraus eine Einteilung der Hörweisen in drei Hauptgruppen entwickelte: Die Gruppe des „sensiblen“ Musikhörens (unmittelbar und unreflektierter Eindruck beim Musikhören, Drang zum motorischen Mitvollzug der Musik, Wahrnehmen von Emotionen), des „ästhetischen“ Hörens (Beschreibungen struktureller Merkmale der Musik) und des „beseelten“ Hörens (der Hörer beschreibt emotionale Eigenschaften des Musikstücks). Die Hörweisen können alle nebeneinander auftreten, wobei eine meistens dominiert. Alt kommt hier, ähnlich wie Bessler, von einer Hörertypologie auf eine Hörtypologie. (Rötter 2010, 175)

In Deutschland wurde im Auftrag der Werbeabteilung von ARD und ZDF vor wenigen Jahren eine neuartige Publikumstypologie, die „MedienNutzerTypologie“ (MNT) entworfen, mit dem Ziel, Programmangebote besser auf die Erwartungen und Gewohnheiten des Publikums abzustimmen, welches die Medien nutzt, und auch in Live-Konzerte geht. Die MNT stellt daher alltagsästhetische Präferenzen, sowie den Musikgeschmack der Hörer dar. Eingeordnet in die zwei Dimensionen „traditionell vs. modern“ und „einfach vs. ambitioniert“ wurden neun Personengruppen eruiert. Die Gruppe der „Jungen Wilden“ hat Fun und Action als Lebensziel definiert, ist im Alter zwischen 16 und 23 Jahren. „Erlebnisorientierte“ sind im Durchschnitt etwa 27 Jahre alt, etabliert, aber auf der Suche nach Abenteuer. „Leistungsorientierte“ sind beruflich hoch motiviert, mittleres Alter etwa 36 Jahre; „Neue Kulturorientierte“, mittleres Alter ebenfalls Mitte 30, von musisch, weltoffenem Charakter. „Unauffällige“ sind definiert durch den Rückzug ins Private, etwa 38 Jahre alt. „Aufgeschlossene“ wiederum praktisch orientierte Menschen, Durchschnittsalter 46 Jahre; „Häusliche“ eher sparsam und heimatverbunden, mittleres Alter 59 Jahre. „Klassisch Kulturorientierte“ eine an Hochkultur interessierte Gruppe zwischen 54 und 70 Jahre alt; und

„Zurückgezogene“ im mittleren Alter von 65 Jahren, welche wiederum von häuslich, traditionellem Charakter sind (Kalies/Lehmann/Kopiez 2008, 298ff).

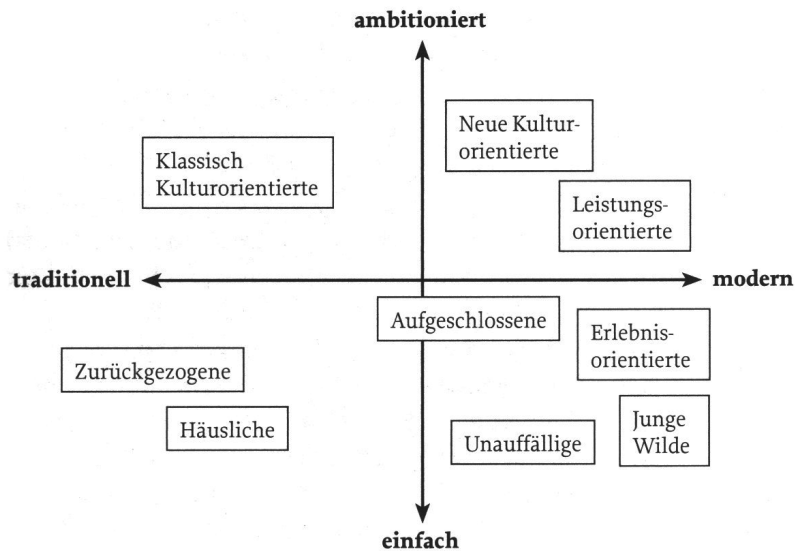


Abbildung 4: MedienNutzerTypologie (MNT). Anhand von zwei Dimensionen werden neun Typen definiert (Aus: Kalies/Lehmann/Kopiez 2008 299)

Ein weiteres sehr aktuelles Modell ist die Analyse der so genannten „Sinus-Milieus“ (Kalies/Lehmann/Kopiez 2008, 300f). Dieses Modell berücksichtigt aus einer sehr ganzheitlichen Perspektive gleichermaßen die Werthaltungen, Bildung und Einkommen in der Gesellschaft und analysiert so die Lebenswelten der Konsumenten im Allgemeinen. Dieses Modell beschreibt zwar kein Hörverhalten oder den Musikgeschmack, ergänzt aber in seiner ganzheitlichen Darstellung die vorher angeführten Publikumstypologien.

Keine Hörertypologie, aber gleichsam eine Typologie der Gesellschaft definiert Gerhard Schulze mit seiner Entwicklung des kultursoziologischen Begriffs der „Erlebnisgesellschaft“ der Gegenwart. Die Erlebnisgesellschaft geht der Idee der Gestaltung „eines schönen, interessanten, subjektiv als lohnend empfundenen Lebens“ nach. Sie orientiert sich in der unübersichtlichen Situation des Alltags- und Kulturlebens in erster Linie am Schönen, wobei Schönheit vom Subjekt unterschiedlich definiert wird. Um eine Übersicht über die vielen kulturellen Szenen sowie die subjektiven Erfahrungen zu schaffen, erstellt Schulze alltagsästhetische Schemata. Als drei der wesentlichen unterscheidet er Hochkultur-, Trivial- und Spannungsschema. Dem Hochkulturschema nach sitzt man still, dem Dargebotenen konzentriert zuhörend und betrachtend da, lässt sich davon ergreifen, verklären, besonders auf psychischer Ebene berühren. Das Trivialschema beschreibt den Geschmack der Masse. Hier

strengt das Erlebnis nicht an, man geht auch körperlich mit, das ästhetische Prinzip ist der Genuss des Altgewohnten, des Schlichten, der Wiederholung. Bei dem Spannungsschema wird die Unruhe bevorzugt. Selbst der häusliche Alltag „braucht eine akustische Kulisse.“ Individuelle Freiheit, Gegenkultur, antiautoritäre Lebenseinstellung, aggressiv in Stil und Rhythmus, bei „hohem Tempo, großer Lautstärke und expressiver Show“, bei welcher die Masse ekstatisch in Bewegung gesetzt wird (Kleinen 2010b, 112f). Eine Untersuchung der Rolle der Musik im Schema der Erlebnisgesellschaft ergibt, dass diese verschiedene Funktionen erhält, wie zum Beispiel die der Emotionalisierung, Authentifizierung, Sakralisierung, Mystifizierung, und der Personalisierung. Die signifikanten Eigenschaften der Musik haben eine wesentliche Bedeutung in der „Bestimmung und Abgrenzung von Lebensstilen, die letztlich zu einer sozialen Standortbestimmung führt.“ (Kleinen 2010b, 113). Die hier angeführten Hörertypologien und Schemata haben ein gemeinsames Ziel, nämlich eine möglichst realitätsnahe, aktuelle Darstellung der Hörgewohnheiten und Geschmacksvorlieben der Rezipienten. Die darin liegende Herausforderung ist der ständige Wandel der Gesellschaft sowie des Musiklebens, welche eine regelmäßige Aktualisierung bzw. Neustrukturierung dieser Untersuchungen verlangt, und die Erstellung von detaillierten sowie anhaltend gültigen Aussagen schwierig macht. Eine Typisierung des Publikums nach Ansatz der Lebensstilforschung, nämlich in ganzheitlicher Sicht auf das Mediennutzungsverhalten, „in der die Auswirkungen der Interessen, Einstellungen und Grundorientierungen des Individuums auf seine Aktivitäten im Mittelpunkt stehen“ (Kleinen 2008, 51), scheint sinnvoll im Hinblick auf die Bemühung einer realistischen Erfassung der Situation und Vorlieben des Rezipienten.

8. Zur Wahrnehmung von Musik im Alltag, und der Nutzung sowie Zweckmäßigkeit des Musikhörens

Eines der Phänomene der Mediamorphose des 20. und 21. Jahrhunderts ist die Zunahme der Beschleunigung der musikkulturellen Austauschprozesse, und nicht zuletzt durch die Medien ist unser Alltag von Musik durchsetzt (Kleinen 2010a, 33). Für den Hörer wird Musik zu einem Medium, welches immer rascher und in zunehmend vielfältigen Formen verfügbar wird, was mit sich bringt, dass Musik einen Ware-ähnlichen Charakter erhält (Smudits 2007, 124f). Die Musik als Ware in Form von CD, Autoradio, Fernsehen, Mp3-Player etc. wird

gewissermaßen zu einem Gegenstand, welchen man sich alltäglich und in jedweder Situation nutzbar machen kann, und welcher das „Musikhören“ zur eigenständigen Tätigkeit macht. Besonders in westlichen Industrienationen ist das Musikhören eine der beliebtesten und selbstverständlichen Freizeitbeschäftigungen (Schramm/Kopiez 2008, 253). Folgende Abbildung stellt die beliebtesten Freizeitbeschäftigungen der Österreicherinnen und Österreicher graphisch dar, das Musikhören ist im Ranking vorne dabei. Die Darstellung ist Ergebnis einer 2009 erhobenen Umfrage des Instituts für Musiksoziologie an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (Huber 2010, 28ff):

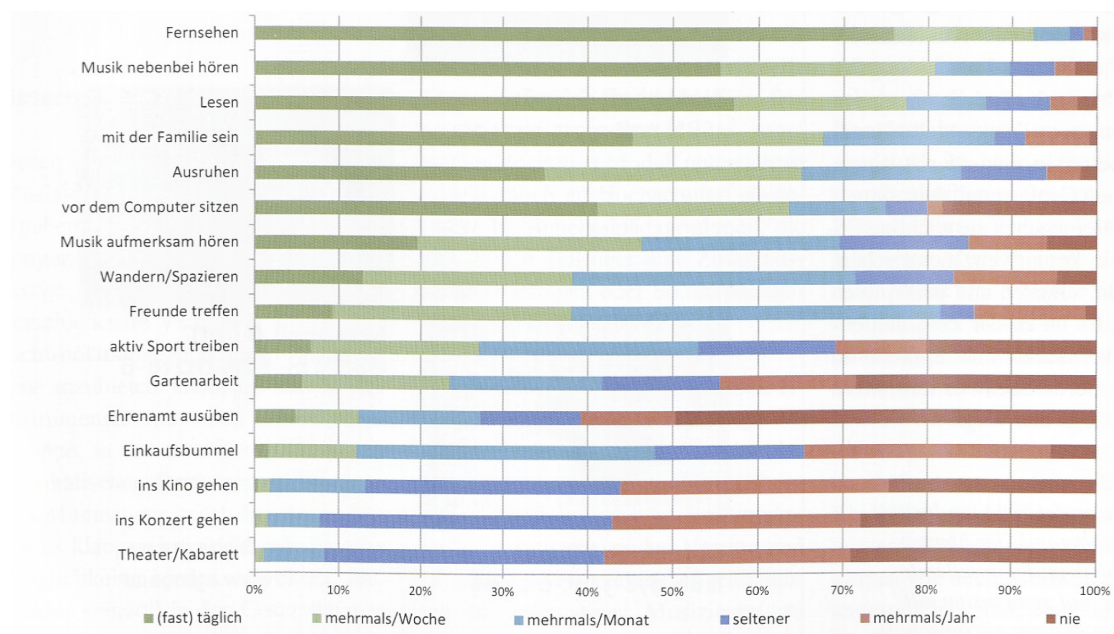


Abbildung 5: Diagramm „Was man in der Freizeit wie oft macht“ (Huber 2010, 28)

Die Musik wird zu einem großen Teil passiv genutzt. Damit ist gemeint, dass der Hörer nicht selber gewählt hat, die jeweilige Musik zu hören, sondern beispielsweise in zahlreichen öffentlichen Einrichtungen damit beschallt wird, wie in Restaurants, Shoppingcentern, Fahrstühlen, Supermärkten, sogar auf öffentlichen Toiletten, wie der Operntoilette in der Wiener Karlsplatzpassage, in welcher als Touristengag nonstop der Donauwalzer zu hören ist. Die Musik läuft zumeist im Hintergrund, wird also eher nebenbei und unaufmerksam, zwar nicht unbedingt unbewusst, aber eben doch gehört. Von öffentlichen Institutionen wird Musik bewusst funktionalisiert und mit dem Ziel eingesetzt eine gewisse Wirkung zu erreichen, wie zum Beispiel im Kaufhaus für ein gewünschtes gesteigertes Kaufverhalten oder eine gesteigerte Laune im Wartezimmer.

Zum anderen wählt der Rezipient im Privatgebrauch absichtlich und eigenständig, also aktiv, die Musik aus, welche er hören möchte. Die verschiedenen Medien sind dabei in

unterschiedlichem Maß geeignet, Musik „zielgenau und bedürfnisadäquat“ einzusetzen (Schramm/Kopiez 2008, 255). Radiosender versuchen mit ihren jeweiligen Musikformaten bestimmte Zielgruppen und deren Bedürfnisse zufrieden zu stellen. In Österreich dominiert der ORF den Markt mit drei bundesweiten Radioprogrammen, sowie neun regionalen Radioprogrammen in den Landesstudios, neben mittlerweile über achtzig privaten und freien Regional- und Lokal-Radiostationen, welche versuchen eine breite Zuhörerschaft zu erreichen.³ Laut einer Medienforschung des ORF im Jahr 2008 widmen sich 81,8 Prozent der österreichischen Bevölkerung (ab 10 Jahren) im Durchschnitt 206 Minuten pro Tag dem Radiohören. Das ist nach dieser Statistik häufiger als die Nutzung des Fernsehens, welches im Vergleich dazu mit im Durchschnitt pro Tag 156 Minuten von 63,2 Prozent der Bevölkerung (ab 12 Jahren) genutzt wird.⁴

Zu den Funktionen, welche Musik aus dem Radio für den Hörer hat, gibt es nur wenige Untersuchungen (Münch 2008, 273). Eine WDR-Studie unterscheidet folgende fünf Dimensionen bzw. Gründe (Eckard 1986, 161f):

- Parasozialer Kontakt: Die Musik und vermutlich das Hörfunkprogramm insgesamt vermitteln dem Hörer das Gefühl, nicht allein zu sein.
- Distanz: Man empfindet die Musik eher als störend, allenfalls toleriert man sie als dezente Hintergrundmusik.
- Kontakt-Förderung: Die Musik bildet einen positiv empfundenen Hintergrund für Gespräche oder menschliche Kontakte allgemein.
- Stimmungskontrolle: Musik dient zum Aufbau einer positiven Stimmung, sie belebt, befreit, schafft Ausgeglichenheit.
- Funktionalität: Musik hilft, mit langweiligen oder gar unangenehmen Tätigkeiten fertig zu werden. Sie soll helfen, negative Stimmungen dabei zu verhindern (Münch 2008, 273).

Tonträger wiederum bieten dem Hörer die Möglichkeit, die Musik zeitunabhängig und sehr gezielt den individuellen Bedürfnissen anzupassen. Eine enorme Vielzahl von Tonträgern steht uns heute zur Auswahl und „jeder von ihnen unterscheidet sich nicht nur in seiner Speicherkapazität und klanglichen Qualität, sondern begünstigt auch spezifische Umgangsweisen“ (Münch 2008, 277).

³ ORF Markt- und Medienforschung: „Radionutzung im ersten Halbjahr 2012.“ Online im Internet:

http://mediaresearch.orf.at/c_radio/console/blank.htm?c_radio_daten [Stand 2013-01-06, 14:07]

⁴ ORF Markt- und Medienforschung: „Medienbesitz und Mediennutzung der Jugendlichen in Österreich.“ Online im Internet:

http://mediaresearch.orf.at/c_studien/Mediennutzung%20Jugendlicher%202008.pdf [Stand 2012-11-18, 15:49]

Die Musiknutzung durch das Fernsehen (d.h. Musik im Fernsehen) ist nur wenig erforscht. In den vielen Studien rund um dieses Medium bleibt das Thema Musik interessanterweise eher am Rande (Münch 2008, 274). Analysen gibt es über die Funktion und Wirkung von Videoclips auf Musiksendern wie MTV oder VIVA, welche im Alltag von Jugendlichen eine große Rolle spielen (Bullerjahn 2008, 213). In Kindersendungen ist Musik wiederum ein stärker thematisierter Bereich. Musik dient hier, wie auch im Erwachsenenprogramm, als Erkennungsmerkmal. Sie soll sich gegenüber anderen Sendungen abheben, Aufmerksamkeit erregen und Bezüge herstellen. Zudem vermitteln Kindersendungen mitunter „kindgemäßes Liedgut“ oder berichten über die Vielfalt musikkultureller Praktiken und nutzen Musik zum „Transport“ allgemeinpädagogischer Anliegen (Münch 2008, 275f).

Konsequenzen, welche sich aus Medienbesitz und -nutzung ergeben, lassen sich eher nur skizzenhaft bestimmen. Hinsichtlich der Musikbetrachtung stellt Thomas Münch folgende möglichen Annahmen auf: „Durch die erweiterten musikalischen Erfahrungsmöglichkeiten sind musikbezogene Kenntnisse und Umgangsweisen mit Musik im Vergleich zu früheren Generationen gewachsen. [...] Die Ausdifferenzierung der Nutzungsmotive führt in Hinblick auf Musik zu unterschiedlichen Erwartungen. So wird vom Radio vor allem unterhaltende Musik, d.h. wenig Aufmerksamkeit beanspruchende Musik erwartet. Die Allgegenwart von Musik könnte zu einer verminderten Intensität des Musikerlebens führen. [...] Wie [das] Ergebnis einer Längsschnittstudie zum jugendlichen Musikgeschmack sowie einer Meta-analyse von empirischen Studien zum Musikhören Jugendlicher zeigt, wird Musik zunehmend nur als Hintergrundgeräusch wahrgenommen.“ (Münch 2008, 271) Mit diesen Annahmen zeigt Münch unter anderem auf, dass der Hörer in Musik ein Medium sieht, welches er für sich in vielfältiger Weise nutzt.

Von vielen Menschen wird Musik im alltäglichen Gebrauch wie selbstverständlich an diverse Aktivitäten geknüpft: „Participants found it natural to link functions to activities, often mentioning both in the same sentence (e.g. on arrival home from work, music lifts the stress of work: it has an immediate healing effect)“ (Sloboda & O’Neill 2001, S.419) Hierbei erfolgt das Musikhören „in der Regel ohne größeres Abwägen zu welchem Zweck man Musik hören möchte, sondern eher gewohnheitsmäßig. Diese habitualisierte Nutzung von Musik dient den Menschen dazu, durch Routinen und Nutzungsmuster ihren Alltag zu strukturieren und zu vereinfachen“ (Schramm/Kopiez 2008, 262). Als die häufigsten, so genannten Parallelaktivitäten zum Musikhören sind Arbeiten im Haus, Auto- oder Fahrradfahren, Joggen, Büroarbeit erledigen, Musik im Bett liegend zum Einschlafen hören oder während des Essens festgestellt worden, sowie zum Mitsingen, beim Lesen, Wellnissen, Home-Fitness, zum

geselligen Beisammensein, unterwegs in öffentlichen Verkehrsmitteln mit dem Walkman, bzw. Musikhandy, MP3-Player, iPod usw. (Bruhn/Schramm/Kopiez 2008, 261 Tabelle 4). Hierbei setzt der Mensch nicht immer bewusst, aber meist zielgenau seinen Bedürfnissen entsprechend, die Musik ein.

Die Ursachen bzw. Beweggründe für die Hinwendung zu Musik sind vielfältig, empirisch allerdings noch nicht viel erforscht. Auf physiologischer Ebene erleben die meisten Menschen Musik als lustvoll, bis heute ist es aber noch nicht gelungen, eine allgemeine Theorie der Lust am Musikhören zu erstellen (Kopiez 2008, 525). Kopiez und Schramm legen in ihrer Untersuchung folgende zentrale Beweggründe der Musikrezeption vor: Ein hauptsächliches Motiv ist die Stimmungsregulation, das Verstärken, Unterstützen, Abschwächen, Kompensieren oder Aufrechterhalten der aktuellen Stimmungslage. Weitere Motive sind die Entspannung sowie Aktivierung und, wie oben bereits erwähnt, die Begleitung von diversen Tätigkeiten, bei welchen die Musik, je nach Situation, eine entsprechende Atmosphäre erzeugen soll. Ein Motiv für das bewusste Zuwenden zu spezifischer Musik, ist der Wunsch des Hörers, sich auf das Musikstück emotional, assoziativ oder kognitiv einzulassen, um „musikimmanente“ oder auch textimmanente Gefühle zu erleben oder ausleben zu können, welche sonst im Alltag eventuell verwehrt bleiben. Musik wird auch gerne gehört, um sich an vergangene Begebenheiten und Situationen oder auch Personen zu erinnern. Durch das Erinnern können ehemals durchlebte Gefühle wieder aufkommen und vergegenwärtigt werden. Situations-spezifisch kann Musik auch spontan zu verschiedensten Assoziationen beim Rezipienten führen, der ähnlich einer Tagträumerei seinen Gedanken freien Lauf lässt bzw. die Musik ohne besondere kognitive oder emotionale Anstrengung auf sich wirken lässt.

Ein anderes Motiv für das bewusste Zuwenden ist das konzentrierte, analysierende Hören, bei welchem der Hörer auf kognitiver Ebene das Werk in seiner kompositorischen Struktur und Sinnhaftigkeit auffasst. Im Wesentlichen aber ist immer die Rezeption selbst der Zuwendungsgrund. Es wird angenommen, dass beim Hören von selbst ausgewählter Musik das Mitvollziehen der Musik intensiver erlebt wird als beim Hören von Radioprogrammen, bei welchen der Hörer nie ganz genau weiß, welche Musik ihn erwartet (Schramm/Kopiez 2008, 258). Des Weiteren wird Musik gehört auf der Suche nach Identität und Zugehörigkeit in der Gesellschaft. Jugendliche beispielsweise definieren sich sehr stark über ihren Musikgeschmack und grenzen sich hierbei nicht nur untereinander, sondern gerne auch gegenüber Erwachsenen ab. Gründe sind unter anderem Selbstdarstellung, Selbstverwirklichung sowie Selbstfindung. Musik wird hier mit dem Ziel gehört, dass andere Menschen dies registrieren und die Musik mit der betreffenden Person in Verbindung

bringen, um Eindruck zu schinden oder die eigene Identität auszudrücken und der Umwelt mitzuteilen. Auch gewissermaßen als Lebenshilfe wird Musik genutzt. „Die Musik kann dazu beitragen, zumindest für die Dauer der Rezeption aus dem ‚grauen‘ Alltag auszusteigen und in eine Phantasiewelt zu entfliehen.“ (Schramm/Kopiez 2008, 260)

Angeichts all der beschriebenen Funktionen und Nutzungsformen, welche die Musik für den Menschen im Alltag erhalten hat, scheint es, als habe sich der von Kurt Blaukopf beschriebene Begriff der „Übertragungsmusik“, welcher neben den Begriffen „Umgangsmusik“ und „Darbietungsmusik“ besteht (Blaukopf 1996, 188), in seiner Bedeutung auch in Richtung einer individuellen Form von „Umgangsmusik“ geöffnet.

9. Exkurs: Der Einfluss der Mediamorphose auf das Praktizieren von Musik

Als eine weitere Folge der Mediamorphose ist die Veränderung der Häufigkeit des Hörens von technisch übertragener Musik, im Vergleich zu live dargebotener Musik: „Einen medial deutlich höheren Stellenwert als das aktive Musizieren hat die live oder technisch reproduzierte Rezeption von Musik in unserer Gesellschaft.“ (Kalies/Lehmann/Kopiez 2008, 300) Man möchte annehmen, dass der Rezipient bei dem Überangebot von Musik, zu welcher er durch das Bedienen technischer Gerätschaften einfach und bequem Zugang hat, eine gewisse musikalische Passivität entwickelt, da er ja letzten Endes kein Instrument zu spielen oder lernen braucht, um in den Genuss von Musik zu kommen. Eigentlich eine logischer Schluss, und eine pessimistische Vorstellung, welche bereits mehrfach prophezeit wurde in der Angst um das traditionelle Musikleben (Blaukopf 1996, 188). Tatsächlich aber ist das Gegenteil der Fall, es wird weiterhin musiziert, sogar vermehrt. Adorno meint hierzu: „Ebensogut ließe sich konstruieren, dass die Massenmedien, indem sie Musik an früher musikfremde Schichten heranbrachten, musikalisches Bedürfnis und spontane Musikipflege in diesen überhaupt erst wecken.“ (Blaukopf 1996, 188) Er sollte damit recht behalten. Besonders unter Jugendlichen führte die Verbreitung von Populärmusik über die Medien zu einem Anstieg der Eigenaktivität, was von der Wissenschaft und der Pädagogik anfangs eher mit Besorgnis betrachtet wurde, da hier die Geschmäcker und Erwartungen der Generationen auseinander gingen. (Gebesmair 2001, 235) Aber nicht nur unter Jugendlichen, auch allgemein wird zunehmend Wert auf aktives Musizieren gelegt. In Österreich, in einem

Querschnitt aus 1993, wird auf die Frage „Musizieren Sie selbst aktiv?“ von 13 Prozent der Befragten mit „ja“ geantwortet. 18 Prozent davon singen, 53 Prozent spielen ein Instrument und die restlichen 33 Prozent tun beides. Zwar ist diese Befragung nun nicht mehr die aktuellste, anhand von Vergleichsstudien ist allerdings festgestellt worden, dass dieser Anteil seit 1972 ziemlich stabil ist (Gebesmair 2001, 234). Ein Großteil dieser Befragten ist in diversen musikpflegenden Vereinen tätig. Ein Blick auf die Entwicklung dieser Vereine unterstreicht die Beobachtung des Anstiegs und Beibehaltens der musikalischen Aktivität: Laut dem Österreichischen Blasmusikverband ist die Anzahl der Blasmusikkapellen von 1.925 (im Jahr 1978) innerhalb von 15 Jahren auf 2.137 (1993) angestiegen, im Jahr 2011, 19 Jahre später, ist ein weiterer leichter Anstieg auf 2.171 Kapellen verzeichnet worden (Gebesmair 2001, 234). Der Chorverband Österreich und der Österreichische Arbeits-sängerbund verzeichnen im Jahr 2011 zusammen 2.189 Chöre mit rund 55.400 Sängern, die Kirchenchöre nicht mit ein berechnet.⁵

Die Zahl der Musikschüler in Österreich hat sich von 1975 bis 1992 verdoppelt, und lag Anfang der 1990er Jahre bei ca. 140.000 (Gebesmair 2001, 235), heute zählen die 430 öffentlichen Musikschulen knapp 7.000 Lehrkräften und etwa 200.000 Schülerinnen und Schülern⁶ und die Nachfrage nach mehr Plätzen ist groß. Über die zahlreichen aktiven Bands und Musikgruppen unterschiedlichster Genres aus der Musikszene in Österreich gibt es keine Schätzung.

Es ist nicht belegt, dass die Steigerung in der musikalischen Aktivität ausschließlich mit dem Aufkommen medialer Musik zu tun hat, wohl aber, dass die Entwicklungen parallel verlaufen und zum Teil auch von der Musikindustrie beeinflusst werden (Blaukopf 1996, 189), sowie von Kulturinitiativen und Förderungen unterstützt werden.

⁵ Statistik Austria: Statistiken > Bildung, Kultur > Kultur > Volkskultur. Online im Internet:

http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/volkskultur_heimat-_und_brauchtumspflege/index.html,
[Stand 2012-11-25, 15:47]

⁶ musikbildung.at: Startseite > Bildung & Ausbildung > Musikschulen. Online im Internet:

<http://www.musikbildung.at/index.php/bildung/musikschulen> [Stand 2012-11-25, 15:47]

II. Eine Untersuchung der Musikanschauung im Österreich des 20. und 21. Jahrhunderts

1. Methodische Vorgehensweise

In diesem Kapitel angeführt sind Artikel der *Musikpädagogischen Zeitschrift* des Österreichischen Musikpädagogischen Verbandes, welche in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert in Wien herausgegeben wurde. Außerdem Beiträge der *Österreichischen Musikzeitschrift* und der Musikpädagogischen Fachzeitschrift der Arbeitsgemeinschaft Musikerziehung Österreich (AGMÖ), *Musikerziehung*. Beide Zeitschriften erscheinen in Wien seit Mitte des 20. Jahrhunderts bis heute. Die Zeitschriften sind in chronologischer Reihenfolge stichprobenartig auf Artikel untersucht worden, welche Rückschlüsse auf eine Musikanschauung der Bevölkerung der jeweiligen Zeit ziehen lassen. Aufsätze, welche direkt über die aktuelle Musikanschauung, über eine spezifische Wahrnehmung oder Wirkungszuschreibung von Musik, vom Publikum bzw. vom Musikhörer berichten, gibt es wenige bis kaum. Die Bedeutung von Musik für die Bevölkerung lässt sich dennoch bei manchen Artikeln zwischen den Zeilen nachvollziehen. Zum Verständnis der Perspektive dieser Untersuchung muss erwähnt werden, dass viele der Autoren jener Artikel selber Musiker, Musikwissenschaftler oder Musikpädagogen sind und ihre Beiträge für die Musikszene verfasst haben. Es ergibt sich damit ein aus Musikersicht gefärbtes Bild eines Verlaufs der Wandlung in der Musikbetrachtung, welches hier nach Möglichkeit versucht wird, reflektiert darzustellen. Ein allgemeingültiges Bild darzustellen ist nicht Ziel dieses Kapitels. Verallgemeinerte Aussagen hinsichtlich einer Musikanschauung zu treffen ist problematisch, daher empirisch auch schwer zu operationalisieren – erlebt und entwickelt doch jeder Mensch seine individuelle Ansicht. Ziel dieses Kapitels ist es, einen Eindruck eines möglichen Verlaufs einer Entwicklung und Veränderung der Musikanschauung darzustellen, welche aus Berichten von musikbezogenen Zeitschriften erschlossen wird.

2. Eine Musikanschauung im Österreich des frühen 20. Jahrhunderts (1914-1926)

2.1. Musik als Lebensstil im späten Fin de Siècle

1914 erscheint der Artikel „Zur Berufswahl und sozialwirtschaftlichen Sachlage im Musikerstand“ (Hoya 1914, 117). Es ist eine Momentaufnahme der Situation des Praktizierens von Musik im Österreich des späten Fin de Siècle, etwa ein halbes Jahr vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Der Autor beschreibt einen sehr in der Umwandlung und Entwicklung stehenden Arbeitsmarkt für Berufsmusiker und Musikpädagogen. Die Ausübung von Chor- und Orchestermusik, sowie das musikalische Schauspiel erfährt eine „in aufsteigender Linie sich allenthalben entfaltende Pflege“ und „rapide Ausbreitung“ (Hoya 1914, 161). Diese wird erklärt als „Ausdrucksmittel einer sich rasch vollziehenden Wandlung im ästhetischen Geschmacksbedürfnis“ (Hoya 1914, 161). Der Verfasser sieht diese Entwicklung als günstig für die zahlreichen Berufsmusiker, deren Wirtschaftslage er zu Beginn als schwierig geschildert hatte. Schwierig, da die Zahl an Berufsmusikern bzw. der Anwärter auf diesen Beruf sehr gestiegen ist, und der Autor in der quantitativen Ausweitung des Musikmarktes eine Verminderung der Qualität sieht. Die „ungeheure Ausbreitung der privaten musikalischen Ausübung“ beschreibt er als Mode und Bedürfnis des „unteren Standes“, dessen Geschmack sich „den Produkten der seichten Klasse“ – der Operette und dem Varieté – zuwendet, sowie sich „durch die Beiziehung der unterschiedlichen Musikmaschinen“ ausdrückt. Die Motivation dahinter sei das „Stattfinden von Erregungsgeräuschen, die ihrem Zwecke entsprechend eine physikalische Regelung aufweisen“ und „angenehmer und abwechslungsreicher“ zu hören seien (Hoya 1914, 164f). Auch nehme die Ausübung von Hausmusik „in anspruchsvollem Sinn“ durch die Zunahme des öffentlichen Musikbetriebes ab, ebenso wird eine Abnahme der Gepflogenheit der „Hohen Kunst“ befürchtet. Hinsichtlich einer Musikanschauung lässt sich hier annehmen, dass als „Musik“ live gespielte Musik gilt. Das Lernen eines Musikinstruments scheint zum Lebensstil dieser Zeit zu gehören und ist offensichtlich auch für einen größeren Teil der Bevölkerung leistbar. Weniger mit dem Ziel, professioneller Musiker zu werden, sondern um die Musik vorwiegend im öffentlichen Rahmen geselligen, musizierenden Zusammenseins, sowie zur Unterhaltung genießen zu können. Das Praktizieren von Musik ist wichtiger Teil des Lebensstils. Diese Annahme deckt sich mit einem kurzen Bericht einer späteren Ausgabe der *Musik-*

pädagogischen Zeitschrift vom Mai 1914: Die Autorin schreibt hier sehr angeregt über eine musikalische Lärmbelästigung in Wien, welche tagsüber durch das Musizieren und Üben bei offenem Fenster im Sommer zustande kommt! Musizieren bei offenem Fenster ist zu der damaligen Zeit in Wien nicht verboten. Von der unfreiwilligen musikalischen Zwangsbeglückung scheint nicht nur die Autorin betroffen zu sein, da ihr Beitrag mit einer mitfühlenden Anmerkung der Redaktion versehen ist, welcher die Leser dazu aufruft, den „höchst beherzigenswerten, zeitgemäßen Worten“ der Autorin dringend Beachtung zu schenken und darauf zu reagieren, also die Fenster zu schließen (Dworzak-Müller, 1914, 169). Dass die Musik durch offene Fenster Wien-weit als störend empfunden wird, lässt auf eine Vielzahl von praktizierenden Musikern (und noch geringem Straßenlärm) schließen.

2.2. Musik von 1914-1918: Patriotin, Trösterin, Mitleidende

Im Oktober 1914 beschreibt H. R. Fleischmann in seinem Bericht „In ernster Zeit“ den Einfluss des Ersten Weltkrieges auf die Musikszene in Österreich. Etwa die Hälfte der Wiener Orchestermusiker ist zum Waffendienst einberufen worden, manche sind bereits im Krieg umgekommen. Der „Verein Wiener Tonkünstler-Orchester“ setzt sich dennoch für ein Fortführen der Veranstaltung von Konzerten für die folgende Saison ein, mit dem Ziel, den „weiten Volksmassen [...] zur Erhebung“ weiterhin mit „neu eingeführten Kunstabenden, populären Konzerten und andere[n] musikalische[n] Veranstaltungen vollwertiger Musik“ zu geringen oder sogar ohne Eintrittspreise aufzuspielen (Fleischmann 1914, 335). Weiters sollte ein Teil der Einnahmen die betroffenen Musiker und deren Familien finanziell unterstützen, sowie auch politisch ein Zeichen gesetzt werden: Werke von französischen, russischen und englischen Komponisten würden in dieser Saison nicht aufgeführt werden. Die fehlenden Besetzungen in den Orchesterrängen der Konzertvereins- und Tonkünstlerorchester werden gegenseitig ausgeglichen, das Konzertleben in der Kriegszeit sollte „wenn auch mit geminderter Kraft, weiterpulsieren“ (Fleischmann 1914, 335). Auch im Kriegsdienst selber wird Musik aktiv eingesetzt, sie soll in Form von Kameradschaftsliedern und Märschen der Förderung der patriotischen Laune und dem Glauben an einen Sieg dienen. „Sie entflammt die Menschen zu kühnstem Heldentum, sie gibt ihnen Kraft, dem Schrecklichsten zu trotzen; als Kriegsmusik ist sie ein flammender Ansporn, der die Soldaten vorwärts treibt“, sind die euphorisierten Worte des Universitäts-Dozenten Dr. Egon Wellesz in seiner Eröffnungsrede zur „Kriegsmusikausstellung des Wiener Tonkünstlervereines“ im Jahr 1915. Wellesz, dessen Optimismus vermutlich die noch allgemein herrschende gute Hoffnung der Bevölkerung widerspiegelt, spricht von „Sieg“ und „feierlichem Ernst“ und dem „vollen Vertrauen in die

Gerechtigkeit der Sache“, die aus der „deutsch-österreichischen Kriegsmusik“ klingt, während er die Musik der Gegner schmälert (Wellesz 1915, 107ff).

Aus einem im 2. Kriegsfebruar 1916 in der *Musikpädagogischen Zeitschrift* abgedruckten „Brief an einen Wiener Künstler im Frontdienst“ ist zu entnehmen, dass das Konzertleben in Wien durch den Krieg hindurch nach wie vor aufrechterhalten wird. Auf den Programmen der Veranstaltungen stehen hauptsächlich „bewährte, bodenständige Klassiker“ (Sensibile 1916, 19f). Es ist der Wunsch des durch den Krieg angestregten Publikums „sich zu zerstreuen, angenehm zu genießen“, beliebt sind jetzt vor allem Beethoven, Brahms und Schubert. Man will wenig Neues hören, da dies „mühsamer“ sei (Sensibile 1916, 19f). Noch sind technische Gerätschaften wie Radio oder Grammophon nicht weiträumig in den Haushalten verbreitet. Um Musik zu hören geht man noch hauptsächlich ins Musiktheater oder Konzert, in Wirtshäuser, Cafés oder besucht kleinere Veranstaltungen wie Liederabende und Hauskonzerte, und da die Bevölkerung in der Zeit des Ersten Weltkrieges die Musik vermutlich zur Erheiterung und Ablenkung braucht und nach wie vor aufsucht, droht auch das Konzertleben nicht abzubrechen. Eben so wenig die Ausgabe der *Musikpädagogischen Zeitschrift*, welche zwar während der Kriegszeit aus finanziellen Gründen und erschwerter Organisation mitunter recht unregelmäßig und mit geringer Seitenzahlen erschien. Der Betrieb wurde aber nicht eingestellt.

Nach dem Waffenstillstand im November 1918 und der Gründung der Ersten Republik berichtet die *Musikpädagogische Zeitschrift* von der aufgelösten, zerrütteten Nachkriegsstimmung, die auch im Musikleben herrscht: „Die künstlerischen Berufe, besonders Musiker des alten Österreich stehen vor ernsten und folgeschweren Entscheidungen. Das Reich ist in viele Teile zerfallen, die wohl kaum mehr zur Einheit zurückfinden werden. [...] Noch liegt es im Dunkel, ob nicht Wien, der bisherige Mittelpunkt des altösterreichischen Kunstlebens [...] ein von seinen Gliedern getrenntes Haupt bleibt.“ (Haböck 1918, 89) Über den unterbrochenen internationalen Entwicklungen und Beziehungen steht noch ein großes Fragezeichen, auf nationaler Ebene aber ist man guter Hoffnung, dass der neue Staat Musiker- und Musikpädagogenverbände, bzw. Künstlerverbände im Allgemeinen fördern möchte (Haböck 1918, 90f).

2.3. Musik ist etwas, das man lernen muss

Betrachtet man die Inhaltsangaben der Zeitschriften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, fällt auf, dass sie zu einem Großteil Beiträge über Techniken für den Gesangs-, Klavier-, Geigenunterricht etc., Analysen von diversen Werken, Geschichtliches, Buchbesprechungen,

Biografien von Künstlern, Diskussionen über neu erschienene Musikwerke sowie vereinsinterne Themen wie Berichte über Finanzen und Mitglieder behandeln. Theorien, Analysen, sowie die Lage der Berufe des Musikpädagogen aber auch des Berufsmusikers und des aktuellen Konzertlebens vermengen sich hier. Zusätzlich berichtet das der *Musikpädagogischen Zeitschrift* beigelegte *Beiblatt Modernes Musikleben* speziell und ausführlich über das aktuelle zeitgenössische Musikgeschehen in Österreich. Zeitgenössische Musik ist bis zum Ersten Weltkrieg gern besuchter Bestandteil des Konzertprogramms, und auch in der Musikpädagogik offenbar von großer Bedeutung. Die vielen technisch-theoretischen Beiträge lassen darauf schließen, dass die Musik als ein Medium angesehen wird, welches man nach vorgegebenen Maßstäben erarbeiten und erlernen muss. Auf die Vermittlung von spezifischen musikalischen Techniken wird, gemessen an der großen Anzahl der Beiträge dazu, viel Wert gelegt. Die Qualität von Musik und Unterricht wird demnach an einer umfassenden Ausbildung in Musiktheorie und an der richtigen Handhabung des Instruments festgelegt, Musiktheorie und eine gute Technik sind das, was die Musik ausmacht.

Interessant ist ein in dem Jahr 1925 verfasster Artikel, in welchem der Autor jene geläufige Haltung in der Musikpädagogik vehement vertritt. In besagtem Artikel, der mit „Prolegomena zu einer künftigen Musikpädagogik“ (Donath 1925, 16ff.) betitelt ist, prallen zwei Welten aneinander: Der offenbar eher konservativ eingestellte Autor reagiert nämlich sehr heftig auf einen bereits erschienenen, liberale Ansichten vertretenden Beitrag in einer Musikwissenschaftszeitschrift. Jener Beitrag stellt klassische musikpädagogische Methoden in Frage und formuliert reformatorische Überlegungen und neue Ziele für die Musikpädagogik (mit welchen zum Teil in der zeitgleich stattfindenden Reformbewegung bereits gearbeitet wird). Unter anderem wird die Methode des „Vor- und Nachmachens“, das Richten nach einem „Musterbeispiel“ kritisiert, der Schüler solle die Werke von sich aus erarbeiten (Donath 1925, 16). Zudem wird vorgeschlagen, dass der Lehrer zum Ziel haben solle „von seinem Fache aus nach Kräften dazu bei[zu]tragen, das Persönlichste in seinem Schüler zu finden, zu wecken und zu entwickeln, nämlich ganze Menschen zu bilden“ (Donath 1925, 17). Im darauf antwortenden Artikel widerspricht der konservative Autor: Die Begriffe „Persönlichkeit“ und „ganzer Mensch“ würden zu leichtfertig verwendet, er unterstellt eine unzureichende Recherche auf dem Gebiet der Psychologie. Jedoch scheint auch dem konservativen Autor selber das Gebiet Psychologie nicht sehr geheuer zu sein: „Eine sentimentale, weinerliche und dabei sensationslüsterne Scheinpsychologie will uns lehren [...]“, warnt er (Donath 1925, 18) und führt fort: „Nein! Das Wertvollste an einem

gesunden Musikunterricht ist die erschöpfende Erlernung des Handwerks und die möglichst sinnvoll angepasste Vermittlung der Hilfswissenschaften – und vor allem die Gebundenheit an einen Stil.“ Den Zugang zur Persönlichkeit des Schülers als ein neues Ziel der Musikpädagogik kann sich der Autor ebenfalls nicht vorstellen, er befürchtet als Folge davon „einen chaotischen Zustand des Musikschaflens“ (Donath 1925, 18). Vielmehr betont er seinen Wunsch eines „gemeinsamen Kulturideals, welches uns aus dem Chaos der ‚Individuen‘ und ‚Persönlichkeiten‘ hinausführen würde in eine Sphäre, in welcher die Volksseele wieder in einer einzigen Sprache reden und in einem Rhythmus alle vereinen würde. Dann hätten wir auch wieder einen Stil und damit eine Musikpädagogik.“ (Donath 1925, 19) Ob nun jener konservative Autor damit lediglich seinen persönlichen Idealismus, oder bereits politisch gefärbtes Gedankengut vermitteln möchte, ist dem Artikel nicht zu entnehmen. Der Artikel zeigt, dass in der Musikpädagogik die Anschauung von Musik erste vorsichtige Wandlungen in Richtung der Verbindung des Musikbegriffs mit dem Ausdruck der Persönlichkeit des Menschen macht.

Von der Gesellschaft im Allgemeinen wird die Musik primär als Unterhaltungsmedium angesehen, welches man tendenziell gern im größeren Rahmen, in Konzerten, genießt: 1926 wird berichtet, dass die Pflege von Hausmusik in den Bürgerfamilien im Vergleich zu der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zurückgegangen ist. Als Gründe hierfür werden die „wüsten Jahre der Konzertinfation“ genannt, außerdem die schwierige finanzielle Lage – Instrumente, vor allem das Klavier, kann sich ein Großteil der Bevölkerung nicht mehr leisten; auch ist ein günstiger Zugang zu einem umfangreichen klassischen Notenrepertoire für Hausmusik nicht gegeben, gleichzeitig erfährt die Schlager- und Tanzmusik eine enorme Zunahme an Popularität (Matzenauer 1926, 2).

3. Der Einfluss des Nazi-Regimes in den 1930er und 1940er Jahren

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten wird die Ausgabe von unabhängigen Musikzeitschriften bzw. musikpädagogischen Zeitschriften in Österreich für knappe zwanzig Jahre eingestellt. Durch die Herrschaft Hitlers 1933-1945 (in Österreich 1938-1945) wurde die Anschauung und Wertbetrachtung von Musik ländersweit in höchstem Grade manipuliert. Das NS-Regime sah in der Musik ein brauchbares und wirkungsvolles Mittel zum Zweck, politische Ziele und Werteideale zu verbreiten und die Bevölkerung auch auf diesem Wege zu

beeinflussen und zu erziehen. Sie war propagandistischer Behelf, mit dem man die kollektive Stimmung der Untertanen unter Kontrolle hatte, sie war Transportmittel für verschiedene Botschaften und Parolen und galt als wichtige Stimulation für die Darstellung in der Öffentlichkeit. Das gesamte Musikwesen wurde durch strenge politische Einrichtungen wie die Reichskultur- und Reichsmusikkammer versucht zu kontrollieren. Musik jüdischer Komponisten, jüdische Musiker, die Musik und Musiker der Moderne und auch der immer beliebter werdende Jazz aus Amerika, sowie eben aufblühende alternative Musikerziehungsmethoden, galten als entartet und wurden streng unterbunden und verfolgt. Hoch geschrieben und gefördert wurden jene Musiken, die ein deutsches Bild nach den Idealen des Nationalsozialismus wiedergaben, vorzüglich kultivierte klassische Musik und deutsche Volkslieder, welche zum großen Teil eigens zu diesem Zweck komponiert worden waren. Die Musikerziehung sollte an Universitäten, Schulen, Kirchen, bis in „die kleinste Zelle“ – die Familie – koordiniert und wiederbelebt werden (Kater 2000, 251). Vor allem durch die Hitlerjugend wurde eine systematische Musikerziehung eingerichtet. „Das Ziel der Hitlerjugend war ein zweifaches: innerhalb ihrer Reihen die Musik mit ihrem ideologischen und charakterformenden Potential zu nutzen, um bessere Führer großzuziehen, und um das bestehende Musik-Establishment zu infiltrieren, ihre Vertreter dort einzuschleusen und die gegenwärtigen Standards im Sinn ihres eigenen revolutionären Bedarfs zu manipulieren.“ (Kater 2000, 261) Vor allem gefördert wurde die Hausmusik, sie galt als politisches Mittel der musikalischen Bindung – nicht der Einzelne tritt hervor, sondern die Gruppe zählt. Die Musik wurde sehr bewusst dafür eingesetzt, die Schreckensherrschaft und den letztendlich von dem Regime angestrebten Krieg gut und richtig klingen zu lassen, eine menschenverachtende Ambivalenz, die unter anderem in der in Konzentrationslagern erzwungenen Ausübung von Musikkultur, und dem Übertragen von heiterer Musik an die Front zur Stärkung erschöpfter und verzweifelter Soldaten gipfelte. „Die dunklen zwölf Jahre nationalsozialistischer Herrschaft waren für viele durchaus hell und ‚jugendbewegend‘. Die Depression der Weimarer Republik schien gewichen. Die in Wahrheit todernste ‚Mobilmachung‘ eines verführbar gewordenen Volkes maskierte sich zunächst als harmlose Kirmes mit viel ‚Musik‘“ (Ehrenforth 2010, 429).

Zur Musikanschauung kann hier gesagt werden, dass diese von den Ideologien des Nationalsozialismus stark geprägt und einer ganzen Generation (den Kindern und Jugendlichen der 1930er und 1940er, und wohl auch einer großen Zahl Erwachsener) regelrecht anerzogen wurde. Dies muss nach dem Zerfall des Dritten Reiches bei der betroffenen Generation, und jenen die an das System der Nazis geglaubt hatten, große

Irritation ausgelöst, und vielleicht auch in Bezug auf den Musikgeschmack ein Gefühl der Haltlosigkeit verursacht haben. Lieder, die lange Jahre als richtig und gut, als vertraut, wertvoll und sicher auch harmlos verstanden und gelernt wurden, sind nun verpönt und dürfen nicht mehr gesungen werden, da sie verqueres Gedankengut beinhalten, welches lange nicht erkannt wurde, da es in der nationalsozialistischen Erziehung als das einzig Wahre vermittelt wurde. Gleichzeitig muss das Ende des Dritten Reiches für alle Gegner des Naziregimes die aufatmende Freiheit bedeutet haben, endlich furchtlos jedwede Musik hören zu können, die verboten gewesen war.

4. Die Musikanschauung in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie im 21. Jahrhundert

4.1 Die Nachkriegszeit – Erneuerung der Musikpflege

1947 erscheint die erste Ausgabe der neu zusammengeführten Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ). Österreichweit schließen sich Musikpädagogen zu einer Neuordnung der Musikerziehung zusammen. So wie alle bis zum Zweiten Weltkrieg von den Nazis politisch beeinflusste und kontrollierte Bereiche, steht auch die Musikpädagogik vor der umfassenden Aufgabe der Neuorientierung und Neustrukturierung, von der Ausbildung der Musiklehrer über den Lehrplan des Musikunterrichts bis zur Herstellung von Lehrbüchern (Lechthaler 1947, 4). Bis Anfang der 1960er Jahre trägt die Zeitschrift *Musikerziehung* den Untertitel „Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege“ – die Motivation hierzu ist groß. Der Geist des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg spricht deutlich aus vielen Artikeln der ersten Ausgaben, trotz der großen Mittellosigkeit und des Hungers, die in den ersten Jahren nach dem Krieg herrschen. Die Wichtigkeit der Musik für die Kultur der Menschen wird betont, die ihren Sinn in der „Aufrichtung des inneren Menschen“ hat: „Ja, auf den Geist, auf die innere Haltung kommt es in guten und bösen Tagen zuerst und zutiefst an, wenn wir die äußeren Verhältnisse überwinden wollen. [...] Lasst uns zusammen wieder die Musen in unsere bescheiden gewordenen Hütten führen, auf dass sie unser hartes Leben erheitern, verklären und vertiefen.“ (Dechant 1947, 2) Österreich wird als Musikland gepriesen, welches bereits ein großes musikkulturelles Erbe hat, und auf diesem Erbe soll wieder aufgebaut werden. Hierbei orientieren sich die Autoren an dem „alten“ Österreich, an einer Musikpflege in den Zeiten der Monarchie. Um die Reflexion der Zeit der NS-Herrschaft wird noch ein

großer Bogen gemacht und der Schaden der Diktatur nur indirekt erwähnt: „Aus innerem Erlebnis und klarer Erkenntnis wissen wir, dass Kunst nur in der Atmosphäre geistiger Freiheit gedeihen kann.“ (Lechthaler 1947, S. 3) Entsprechend einer Orientierung an dem alt-österreichischen Erbe wird Wert auf die Vermittlung einer „gesunden, echten“ Volksmusik gelegt, welche als „tragender Boden für die höhere Kunst“ angesehen wird. (Lechthaler 1947, 5) „Es muss gelingen [...] durch die schlichte, unsentimentale Pflege der echten Lieder und Tänze wieder von selbst das unmittelbare Erlebnis unserer musikalischen Vorsprache zu vermitteln.“ (Lechthaler 1947, 5) Mit der „höheren Kunst“ ist hier die Pflege von Hausmusik (im Sinne der heutigen Kammermusik) gemeint. Aus Sicht der Musikpädagogik gilt demnach die Musik in der Nachkriegszeit als Mittel zur Abgrenzung von der NS-Zeit und infolgedessen zur Herstellung einer neuen Identität der neuen Bundesrepublik, die Identität wird in der langen Musiktradition der Kaiserzeit gesucht und soll einen Bogen in die Zukunft spannen: „Unser Endziel ist die Erneuerung des österreichischen Musikgeistes von innen her und aus der Tiefe. Die Gegenwart soll sich der großen Vergangenheit würdig erweisen.“ (Lechthaler 1947, 5)

Die Musikpädagogik erlebt sich in ihrem ambitionierten Vorhaben einer Gesellschaft gegenübergestellt, die bevorzugt im großen Maß populäre Unterhaltungsmusik genießt, was von der Pädagogik eher besorgt betrachtet wird. So stellt der Landesmusikdirektor der Steiermark in einem Vortrag „Musikschaffen und Gesellschaft“ 1955 an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien unter anderem fest: „In der Musik heute vermag Massenabsatz nur der Schlager erreichen, und er ist dann auch, von der sozialen Struktur unserer Gesellschaft und aus ihrem quantitativen Denken gesehen, die Beschaffenheit ihrer Oberfläche kennzeichnende musikalische Produktion, so dass man zur Charakterisierung des Zustandes einen Wedekind-Vers parodieren könnte: Mild lächelt die Unterhaltungsmusik auf die des Ernstes herunter“ (Marckhl 1955, 196), wobei dem Vortragenden hier nicht daran liegt, auf die Unterhaltungsmusik oder den Geschmack der Masse herabzusehen, sondern aufzuzeigen, wie die Bevölkerung im Allgemeinen der Erwartungshaltung der Musikpädagogik gegenübersteht: „Heute verlangt eine sehr ungeformte Menge ohne Veranlassung ihrer bildungsmäßigen Voraussetzungen, dass ihr Kunst sofort gefalle – das heißt sie verlangt es nicht, ihr wäre der Fall an sich gleichgültig, weil sie an Kunst als Tiefenerlebnis primär nicht so sehr interessiert ist, sondern es wird für sie von denen verlangt, welche besten Willens der Kunst ins quantitative Denken der Zeit helfen wollen“ (Marckhl 1955, 197). Es ist der Wunsch der Musikpädagogik in den 1950er Jahren, der Bevölkerung neben dem schon sehr verbreiteten Status der Musik als Unterhaltungsmedium durch Radio und Schallplatte,

auch ein Bewusstsein für qualitative Musikpflege zu vermitteln: „Als Erstes und Wesentliches gilt dieses: Das Erleben von Kunstwerken im weitesten Sinne steht nicht am Rande des Lebens und ist nicht ein Ausfüllen gelegentlicher Mußestunden, sondern deutend, führend und klärend steht Kunst in der Mitte unseres Daseins und soll als zentrale persönlichkeitsbildende Kraft empfunden werden.“ (Ellenberger 1955, 205) In diesem Sinn möchte die Musikpädagogik Musik an die Bevölkerung herantragen.

4.2. 1960er Jahre: Musik als Persönlichkeitsbereicherung, Heilmittel und leichte Unterhaltung

Die Wirkungen von Musik als persönlichkeitsbereicherndes, tief wirkendes Medium werden hier zunehmend betont. Nicht mehr nur die Musikkultur oder -technik, immer mehr auch der Mensch und seine Persönlichkeit werden im Zusammenhang mit Musik erwähnt. Somit erhält sie in ihrer Bedeutung und Betrachtung ein größer werdendes Spektrum an Wirkungszuschreibungen. Infolge der Gründung der „Gesellschaft für Förderung der Musikheilkunde in Wien“ wird 1959 in der *Österreichischen Musikzeitschrift* ein Beitrag veröffentlicht, der das Bild des Musikerlebens von ästhetischem Kunstgenuss, über „triebhaft, emotionelles und intellektuelles“ Erleben zu Musik als „Heilmittel“ erweitert (Sittner 1959, 52ff): „Wir ‚Musikgebildete‘ sind der festen Überzeugung, dass das Selbstmusizieren (also die Vereinigung emotionellen Hörens, intellektueller Struktureinsicht und nervlich-muskulärer eigener Leistung) den *höchsten* Erlebniswert (wenn vom ganz anders gearteten kreativen Erlebnis des Komponisten abgesehen werden soll), und das ‚verständnisvoll‘ wissende oder mindestens ‚vorbereitete‘ Hören eines Musikstückes einen höheren Erlebniswert als das bloß rein sinnlich-naive Hören in sich birgt. Darum treten wir auch so leidenschaftlich für die Musikerziehung in den Schulen und für die musikalische Volksbildung [...] ein. Aber wir können uns auch sehr gut vorstellen, und die Argumente der Musiktherapeuten überzeugen uns davon, dass andererseits für die *Heilwirkung* der Musik an *kranken* Menschen die möglichst von allen Denkvorgängen unbelastete, rein vegetative Beeinflussung des Patienten durch die naturgesetzlichen Vorgänge von entscheidender Bedeutung ist[...].“ (Sittner 1959, 54) Die Zeitschrift *Musikerziehung* berichtet im Jahr 1960 von der Einführung des Lehrgangs für Musiktherapie in Wien an der Akademie für Musik und darstellende Kunst, und liefert einen ersten Beitrag zur therapeutischen Wirkung von Musik (Glaser 1960, 27ff) Der neue Lehrgang und das Einsetzen von Musik als therapeutisches Medium werden sehr begrüßt: „Das österreichische Bundesministerium für Unterricht fördert diese Bestrebungen kräftig, und der Widerhall in der Öffentlichkeit wie das

Interesse aus verschiedenen Geistesrichtungen, vor allem aus Kreisen junger Studierender, sind überaus rege.“ (Anonym 1960, 31)

1965 liefert die *Musikerziehung* einen Beitrag mit dem Titel „Musikleben unserer Zeit“, in welchem der Autor eine subjektive, kritische Momentaufnahme des Musiklebens darstellt (Sittner 1965a, 195ff): Er berichtet von der Musikpsychologie, welche „eine neue Einsicht in das Wesen des Musikalischen und seiner [...] verschiedenen Ausprägungen gegeben [hat], die manche vormalige Axiome der Musiktheorie von Grund auf erschüttert haben und eine neue, von abendländischen und zeitgebundenen Vorurteilen freie Forschung nötig machen.“ (Sittner 1965a, 195) Die ästhetische Betrachtungsweise sei von einer soziologischen abgelöst worden, um „den Erscheinungen des sogenannten äußeren Musiklebens unserer modernen Massenzivilisation gerecht zu werden“ (Sittner 1965a, 195). Weiters wird skeptisch eine größer werdende Kluft beobachtet zwischen „Berufsmusikertum“ und „Amateurmusikertum“, zwischen dem „Star und dem immer mehr verschüchterten, aktiven Musikliebhaber, [welcher] sich resigniert in die Inaktivität des stur gelenkten, beifallbrüllenden Publikums zurückzieht.“ (Sittner 1965a, 196) Beschrieben wird zudem eine quasi Globalisierung auf musikalischer Ebene, die einfache Zugänglichkeit „ferner Musik“ durch Schallplatten und Rundfunk, die Beliebtheit des Jazz. Die Missachtung des Bildungswertes von musikalischer Betätigung in der Allgemeinbildung seitens der Regierung wird kritisiert, und pessimistische Fragen an die Zukunft der Geltung der Musik in Europa (Sittner 1965a, 197). In einem ähnlichen Beitrag desselben Autors in der *Österreichischen Musikzeitschrift*, begründet er die Vorliebe der Jugend für den Jazz in der Vernachlässigung der musikalischen Ausbildung, es sei „ein förmlicher Protest gegen die Missachtung des Anspruches dieser Jugend auf Einbau der Musik in unser Erziehungssystem.“ (Sittner 1965b, 48)

Im selben Jahr beschreibt ein Bericht der *Österreichischen Musikzeitschrift*, betitelt mit „Musik im Rundfunk“, die Entwicklungen der aktuellen Radioprogramme in Österreich, welche mittlerweile seit 40 Jahren bestehen (Sachs 1965, 59ff). Aus Musikersicht ist hier die Entwicklung wenig erfreulich: Einerseits wird die technische Entwicklung als positiv betrachtet, die Folgen aber als „katastrophal“. „Nonstop-Musikprogramme“ werden „zum Leidwesen des echten Musikfreundes als fixer Bestandteil des Programms festgesetzt, nur um die Wünsche jenes immer größer werdenden Hörerkreises zu erfüllen“ (Sachs 1965, 59ff). Das Musikprogramm des Alltags werde zur Geräuschkulisse degradiert, man lässt sich zunehmend „musikalisch berieseln“. Die Schlagerindustrie etabliert sich und Musikindustrien bestimmen das Musikleben. Die Bedeutung des Komponisten nehme ab und viele Musiker verschreiben sich nicht zuletzt aus finanziellen Gründen „dem Schnulzendienst [...] So wird

die Unterhaltungsmusik in all ihren unendlich verzweigten Spielarten zum Sorgenkind und Kernproblem des ganzen Komplexes“ (Sachs 1965, 59). Die Kluft zwischen E- und U-Musik werde immer größer – für Sendebeiträge, die Werke von heimischen zeitgenössischen Künstlern lieferten, gab es in einer Wiener Zeitung sogar einen „Warndienst“, der den Hörern riet, zur besagten Zeit das Radio besser nicht einzuschalten (Sachs 1965, 61). Noch wenige Jahre zuvor, in einem Artikel über die Publikumsmeinung zum Radioprogramm 1961, wird von einem höheren Niveau der Ansprüche des Publikums als man annimmt berichtet, welches im Widerspruch damit zu stehen scheint, „was man an Masseninstinkten, seichtester Unterhaltungssucht und Sensationslust erlebt und was nicht nur in kulturell gebildeten Kreisen, sondern auch bei Kultur-Managern und Programmgestaltern als verbreitete Ansicht über das Publikum herrscht.“ (Rössel-Majdan 1961, 545)

Aus der Sicht von „Musikgebildeten“ und Musikpädagogen zeichnen sich somit zwei Gruppen und damit zwei unterschiedliche Entwicklungsstränge in der Musikanschauung ab: Zum einen die Gruppe der („musikungebildeten“) „Masse“, welche die Musik in erster Linie als Unterhaltungsmedium ansieht, die Musik zur Erheiterung und Erleichterung im Alltag braucht, entsprechend Vorlieben für bestimmte Genres entwickelt und zu einem Großteil über technische Medien konsumiert und definiert. Zum anderen die Gruppe der Musiker, Musikpädagogen, Musikliebhaber, welche die Musik differenziert als ein Medium der Selbstentwicklung und Selbsterfahrung erlebt, ein Mittel zur Bildungs- und Kulturbewahrung, ein Heil- und natürlich auch Genussmittel; eine Gruppe, die sich für die Bewahrung und Vermittlung dieser differenzierten Ansicht von Musik als verantwortlich sieht und besorgt die Tendenz der „Masse“ und Musikindustrie beobachtet.

4.3. 1970er Jahre: Musik als Massenmedium und Ware, als Dimension des Lebens und Chance

In den Zeitschriften der 1970er Jahre liegt der Fokus sehr auf der Bedeutung des musikalischen Verhaltens der Jugend. Wobei sich die Pädagogen noch zwischen dem Ankämpfen und Akzeptieren neuer Moden hin und her gerissen finden: „Die Anteilnahme Jugendlicher an der von den Massenmedien verbreiteten Unterhaltungsmusik drängte sich so sehr in den Vordergrund, dass verantwortungsvolle Pädagogen gezwungen waren, zum Teil auch willens schienen, dieses Phänomen in ihre didaktischen Erwägungen einfließen zu lassen. Die pädagogischen Reflexe reichten von energischer Ablehnung der Umweltmusik bis zur Einbeziehung von Pop und Beat in das Curriculum.“ (Blaukopf 1975, 5) Die von Musikexperten und -erziehern befürchtete musikalische Passivität und Verflachung des

Interesses an musikalischer Bildung durch die von den Massenmedien verbreitete Unterhaltungsmusik wird nicht bestätigt; vielmehr ist man positiv überrascht von dem „explosiven Anwachsen musikalischer Selbsttätigkeit Jugendlicher“ (Blaukopf 1975, 5). Ebenso kursiert die auf empirische Untersuchungen gestützte Erkenntnis darüber, dass die Beat- und Rock-Aktivitäten der Jugend nicht primär durch die Musikindustrie entstanden, sondern „vielmehr ein elementares Bedürfnis der Jugend“ seien. Die Jugend selber verstehe ihre musikalische Tätigkeit nicht als „Kunst“ in einer „autonomen Zone“, sondern als ihre „musikalische Umgangssprache“ und damit als „Dimension des Lebens“ (Blaukopf 1975, 5f). Die Musikpädagogik sieht sich vor neuen Herausforderungen, die eine Reform der Inhalte des Studiums der Musikpädagogik bedingen: „Der technische Aufbruch der Welt hat die Funktion der Musik derart vervielfacht, dass ihre Bewältigung nur mit Hilfe grundlegender Kenntnisse ihrer sämtlichen Bereiche, Anwendungen und Dimensionen sozialer, ökonomischer, psychischer, politischer und künstlerischer Natur möglich sein wird.“ (Krones 1975, 14) Außerdem bestehe der Ruf des „Nur-Tingel-Tangel-Faches“, den das Fach Musik in den Schulen habe, der verändert werden solle. Dieser Ruf spiegele sich auch in der geringen Anzahl an Stunden pro Woche, den das Fach in den Schulen hat, trotz Betonung der Wichtigkeit von musischen Fächern seitens der Kulturpolitik (Krones 1975, 10). Der Ruf eines „Tingel-Tangel-Faches“ könnte Rückschlüsse ziehen lassen auf eine überwiegende, in der „Masse“ verbreitete Anschauung von Musik als leichtes Unterhaltungsmedium und Freizeitbeschäftigung, welches daher im Verhältnis zu anderen gesellschaftlichen und erzieherischen Notwendigkeiten weniger Wichtigkeit beigemessen bekommt.

In einer Ansprache im Rahmen einer festlichen Matinee an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg im Mai 1980, anlässlich des 25. Jahrestages der Unterzeichnung des österreichischen Staatsvertrages, spricht der Vortragende unter anderem von einem Verlust der „Kommunikation“ eines Kunstwerkes, es bedeute nur mehr „Information“: „Immer wieder erleben wir, dass Information mit Kommunikation verwechselt wird. Wir werden Tag für Tag mit Informationen überschüttet, wenig davon nur wird zur Kommunikation, zu echter Mitteilung. Von der Mitteilung aber lebt die Kunst, will sie nicht zur bloßen Ware, zum leeren Objekt absinken. Leider ist Musik oft genug zur reinen Ware, zum Handelsobjekt geworden [...]“ (Bresgen 1980, 4) Etwas später aber reflektiert er: „Vielen Menschen bedeutet Musik noch mehr; sie steht heute bereits im Begriff, oft noch unbewusst zu einem notwendigen Therapeutikum in unserer innerlich zerrissenen und bedrohten Gegenwart zu werden. So groß allerdings heute die Wirkungsmöglichkeiten von Musik auch sind, so wenig werden sie genutzt [...] trotz aller Fülle wird die wahre Bedeutung

der Musik für den einzelnen Menschen, für den seelischen bzw. inneren Kräftehaushalt nicht oder nur ungenügend erkannt“ (Bresgen 1980, 7), und stellt gegen Ende seines Vortrags die Fragen an die Musikpädagogik: „Immer noch ist hier ein beachtliches Potential vorhanden; die musikalischen Begabungen sind nach wie vor erstaunlich reich. Setzen wir diese Kräfte aber auch richtig ein? Öffnen wir sie dem echten humanen Anliegen, das heute so dringend nottut, wirklich zu Genüge? Zersplittert sich nicht allzu viel in der Jagd nach Erfolg, in Publicity und Starkult? Wo bleibt die echt humane Wirkung der Kunst?“ (Bresgen 1980, 7f) Musik wird hier als Kommunikationsmittel, als Therapeutikum, als Kunstwerk mit humaner Wirkung dargestellt, die aber oft von der „Masse“ nicht erkannt, oder durch die Medien banalisiert oder zerstreut wird. Und nach wie vor stellt sich von Seiten der Musikerzieher die Frage, wie Musik vermittelt werden kann, so dass ein intensiver Zugang und ein wertschätzender, bewusster Umgang mit Musik bewirkt werden kann. Ein durch die Zeitschriften hindurch ebenfalls immer wieder aufkommendes Thema ist die geringe Auseinandersetzung des Publikums mit neuer Musik und zeitgenössischen Komponisten. Von einem breiten Publikum gerne gehört wird die U-Musik mit all ihren Sparten, sowie Oper, alte Musik, Jazz. Das Publikum von E-Musik stellt die Minderheit dar. Als Gründe hierfür werden die „passive Konsumierhaltung“ und die „traditionalistische und schwerfällige Haltung des typischen Konzertbesuchers“ angeführt. Allerdings scheint es so, als würde sich diese traditionalistische und schwerfällige Haltung durchaus auch in Musikerkreisen finden, denn ein „Defizit an neuer Musik in der schulischen, hochschulischen und universitären Ausbildung“ wird ebenfalls als Grund genannt (Lafite/Diederichs-Lafite 1981, 201).

4.4. 1980er Jahre: Musik als „Umweltverschmutzung“ mit vielfältigem Potential

An zunehmender Bedeutung gewinnt die Untersuchung der verschiedenen Musikwirkungsweisen in den 1980er Jahren. Insbesondere der psychologische Aspekt wird – Stichwort „humane Wirkung“ – häufiger betont. Der Artikel „Musik und Seele – Aufruf zu einer humanen Pädagogik“ stellt eine Entwicklung des Schulsystems und damit einer Gesellschaft dar, welche zunehmend rational denkend und leistungsorientiert ist, die emotionale Ebene droht vernachlässigt zu werden. „Es herrscht die Ansicht der allgemeinen Tendenz unserer Gesellschaft zur Überbewertung von Rationalismus und Materialismus.“ (Weissengruber 1987, 179) In dem Fach der Musikerziehung wird zunehmend die Chance betont, die Persönlichkeitsbildung zu fördern, indem Musik als „Kontakt- und Kommunikationsmedium“ eingesetzt wird (Weissengruber 1987, 180). Auch das „bewusste Hören“ in einer Zeit der Reizüberflutung und Omnipräsenz von Musik wird zum häufiger erwähnten Anliegen der

Musikpädagogik. „Die sogenannte Hintergrundmusik ist als Folgeerscheinung der Massenmedien zu betrachten, die seit rund 15 Jahren zunehmend akustischen Raum in Anspruch nimmt.“ (Schmolzmüller 1987, 185) Der Einsatz von funktioneller und maschineller Hintergrundmusik am Arbeitsplatz und an öffentlichen Einrichtungen ist populär geworden, nicht zuletzt durch aufkommende wissenschaftliche Studien, die eine positive Wirkung auf Atmosphäre und Stimmung durch das Hören von spezieller Musik versprechen (Böckle 1981, 196ff). Die „akustische Umweltverschmutzung“ wird mit Luft-, Boden- und Wasserverschmutzung gleichgestellt. Demzufolge soll dem Schüler „Hilfestellung“ zu einer „maßvollen und gezielten Benützung der Massenmedien“ geboten werden (Schmolzmüller 1987, 190). In einem Beitrag der *Österreichischen Musikzeitschrift* im Jahr 1989 mit dem Titel „Tiefenpsychologie und Musik“ zeigt Erwin Ringel die Gemeinsamkeiten der therapeutischen Wirkung der beiden im Titel genannten Komplexe auf. Musik vermöge „Emotionen zu wecken und aus der Tiefe unserer Seele empor [zu] reißen“, auf horizontaler Ebene ermögliche sie Kommunikation über die Sprache hinaus, sie sei die Sprache der Liebe und Leidenschaft (Ringel 1989, 211). Ringel unterstreicht die Bedeutung von Musik in der frühkindlichen Entwicklung für einen gesunden emotionalen Aufbau (Ringel 1989, 210). Zudem betrachtet er kritisch die sozialen Formen der „zivilisatorischen“ Musik, den herrschenden Leistungsdruck in der Musikwelt und die „Musikdiktatoren“ (Ringel 1989, 214).

4.5. 1990er Jahre: Musik ist inneres Erleben, Beziehung und Grundbedürfnis

In den Beiträgen der 1990er Jahre fällt eine zunehmend reflektierte ganzheitliche Sicht der Autoren auf die Musik und ihre Bedeutung in der Gesellschaft auf. „Musik erweist sich [...] als ein aus vielen musikalischen Teilmomenten gebildetes komplexes Phänomen umfassendster Art“ (Kalisch 1991, 55), definiert der Musikwissenschaftler und Soziologe Volker Kalisch. In seinem Artikel stellt er auf sehr grundlegender Ebene dar, warum der Mensch Musik braucht, und reflektiert verschiedene Parameter archaischer Musikwirkungen. Er stellt Überlegungen zur Funktion und Notwendigkeit des Hörsinns an, über Zusammenhänge zwischen Hören und Fühlen, Musik und Stimmung bzw. Gestimmtheit, Musik und Motorik, musikalischen Rhythmus und Lebensrhythmus, und über die „Macht“, die der Musik in all diesen Wirkungsweisen zukommt (Kalisch 1991, 54f). Er pointiert: „Durch Musik, durch das ‚Musikmachen‘ wie durch das ‚auf sie Hören‘, treten Menschen immer sowohl zu sich selbst als auch gleichzeitig zu ihrer Umwelt in Beziehung. [...] Musik ist ihm [dem Menschen] deshalb etwas Wesentliches, ist ihm etwas gleichermaßen Gebräuchliches und

Selbstverständliches wie sie ihm gleichzeitig etwas Wunderliches und Übermächtiges ist.“ (Kalisch 1991, 52) Auch Wolfgang Mastnak formuliert in seinem Beitrag „Mozartklänge und Traumbilder – Rezeptionsdidaktik jenseits des Rationalen“ Ansätze einer Musikpädagogik, welche in umfassender Weise die persönliche Entfaltung, Psychohygiene und kulturelle Kompetenzen fördern soll, da das Potential der Wirkungsweisen von Musik dies zu bewirken vermag. „Dass Musik nicht nur Gegenstand formaler wie historischer Untersuchungen sein muss, ist kein gedankliches Sondergut des Musik erlebenden Menschen mehr. Besonders wurde diese Dimension von Musikpsychologie und insbesondere Musiktherapie erschlossen. ‚Innere Bilder und Klänge‘ sind wahrnehmbare Gestalten innerer Prozesse als auch Medium, welches auf die Psyche rückzuwirken vermag. Die intermediale Transformation, die ästhetische Metamorphose bewirken die synästhetische Gestalt.“ (Mastnak 1991, 62)

Der Soziologe Desmond Mark beschreibt die Beziehung von Mensch zu Musik, welche unter Einfluss der technischen wie elektronischen Massenmedien seit den 1950er Jahren eine völlig neue Dimension erhalten hat. Allgemeine Entwicklungstendenzen, die aus Sicht der Soziologie für das Kultur- und Musikleben relevant erscheinen sind die Mediamorphose, eine Kommerzialisierung der Kultur, Prozesse der Deregulierung sowie multinationaler Konzentration der elektronischen Medien, die Entstehung von multikulturellen Gesellschaften, die Entwicklung zur pluralistischen Gesellschaft und der Abbau von Hierarchien. Mark bezieht sich insbesondere auf die Musikkultur der Jugend, für welche die Musik viele parasoziale Funktionen wie Unterhaltung, Tanz, Kommunikation, Identität oder Abgrenzung von anderen Generationen haben kann. „Wir müssen also von einer Vielfalt von Kombinationsmöglichkeiten der Elemente Jugend, Musik und Medien ausgehen, die zu einem Pluralismus von Verhaltensweisen, Milieus und Stilen führen.“ (Mark 1996, 64)

Mit dem Einfluss von Psychologie und Soziologie scheint ein verurteilender Ton seitens der Musikpädagogik über den Umgang der Masse mit Musik in den Medien oder die Besorgnis über einen ‚trivialen‘ Musikgeschmack abzunehmen. Musik wird häufiger als etwas dargestellt, was der Mensch gewissermaßen als Grundbedürfnis braucht. Aus den gegebenen Entwicklungen wird versucht, mittels der Erkenntnisse aus anderen Bereichen, die vorhandenen Ressourcen für eine förderliche Musikpädagogik zu nützen.

4.6. 21. Jahrhundert: Musik macht intelligent, ist Wellness, ist ganzheitliche Förderung des Individuums

Zu den Erkenntnissen der Wirkungsweisen von Musik auf die Psyche, rückt in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts die neurologische Erforschung von Musikwirkung in den

Mittelpunkt des Interesses (Gruhn 2002, 13ff). Anhand von Studien, Messungen und Auswertungen von Statistiken, begibt man sich auf die Suche nach empirischen Formeln und Beweisgrundlagen einer positiven Musikwirkung auf neuronaler, vegetativer und emotionaler Ebene. „Musik macht intelligent“, „Musik bildet“, „Musik erhöht die kognitive Beweglichkeit“, das sind die Schlagwörter und neuen Aspekte einer Musikanschauung, die nicht zuletzt aufgrund der von Medien und Wirtschaft übermäßig gepushten, oft missverstandenen Theorie des „Mozarteffekts“ populär wurden (Petsche/Bhattacharya 2002, 9). In der Musikszene wird nach wie vor um das Ansehen und Verständnis von Publikum und Ausbildung für neue Musik gekämpft. Projekte, welche die Förderung von jungen Komponisten und die Begeisterung für Experimentierfreudigkeit mit neuer Musik unterstützen sollen, werden unternommen. Die neue Musik wird als ein Feld der Weiterentwicklung und zugleich des Erhalt eines lebendigen, zeitgenössischen E-Musiklebens angesehen, während die Pflege von klassischer Musik selbstverständlicher Teil der Ausbildung und Repräsentation wie Reproduktion des „Musiklandes Österreich“ darstellt (Cerha 2007, 7ff). Trotz des verhältnismäßig geringen Publikumsinteresses in Relation zu anderen Musikrichtungen, wird eine generelle Offenheit für Neues und Andersartiges, Mut zu kultureller Vielfalt in der Musik seitens der Gesellschaft verspürt: „Heute ist der Umgang mit unterschiedlichen musikalischen Ausdrucksformen selbstverständlich geworden. Es gehört gleichsam zum guten Ton, keine Berührungsängste zwischen E und U zu haben und somit deren Irrelevanz zu demonstrieren.“ (Hattinger 2007, 22) In einer 2009 von dem Institut für Musiksoziologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien erhobenen Studie mit dem Titel „Wozu Musik? Musikalische Verhaltensweisen, Vorlieben und Einstellungen der Österreicher/innen“ werden unter anderem die Einstellungen zur Musik und die Bedeutung von Musik im Leben der Österreicher untersucht (Huber 2010, 28ff):

„Die Ergebnisse der Auswertung zeichnen das Bild eines musikalisch sehr interessierten Durchschnittsbürgers, der genau weiß, was er will, und der mit manchen Rahmenbedingungen des gegenwärtigen Musiklebens nicht zufrieden ist. Für eine überwältigende Mehrheit der Österreicher/innen ist Musik persönlich sehr wichtig [...]. Viele [...] schätzen Musik als Quelle der Entspannung und als unaufdringliche Begleiterin durch den Alltag. [...] Wer seine Freizeit aktiv gestaltet, beschäftigt sich intensiver mit Musik, sei es durch aktives Zuhören, durch Singen, durch Musizieren, oder im Konzertbesuch. Musikerlebnisse in Kindheit und Jugend beeinflusst stark, wie intensiv auch im Alter noch Musik genossen wird, und welche Musik das dann vor allem ist. Die Rolle der Musik in der Schule wird [...] als sehr wichtig erachtet.“ (Huber 2010, 32f)

Die Bezeichnungen „Quelle der Entspannung“, „unaufdringliche Begleiterin“, „persönlich sehr wichtig“ weisen auf einen tendenziell bewussten, wertschätzenden Einsatz von Musik hin, mit dem Anspruch durch die Musik die eigene Lebensqualität und persönliche „Wellness“ zu fördern. Das folgende Abbild zeigt die Erhebung der Wichtigkeit verschiedener Aspekte rund um das Musikhören für die Österreicherinnen und Österreicher:

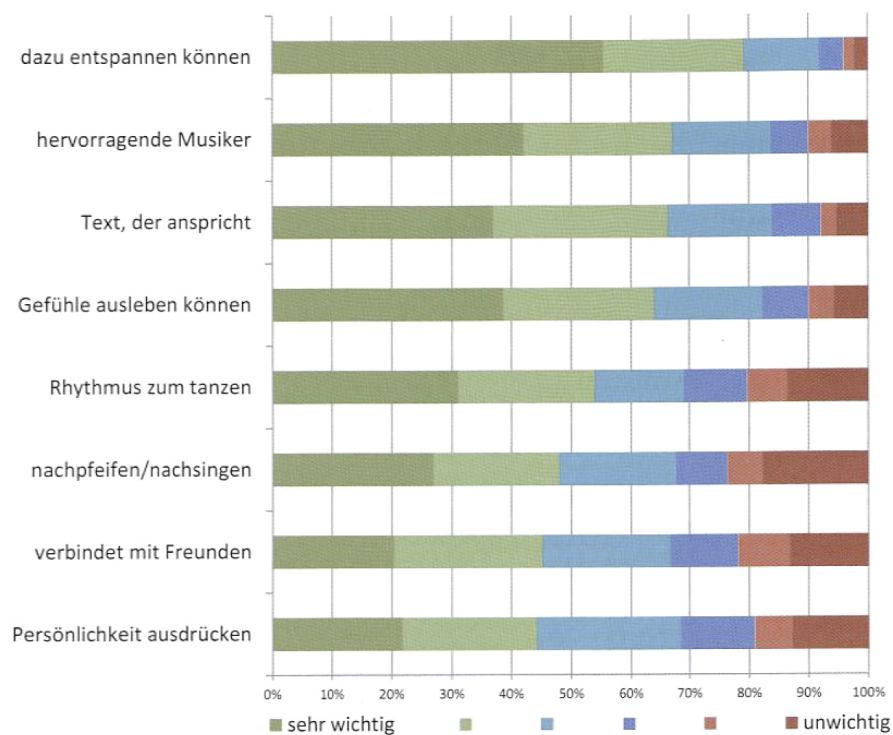


Abbildung 6: „Was den Österreichern an ihrer Musik wichtig ist“
(Huber 2010, 30)

Anlässlich des 20-jährigen Jubiläums des Studiengangs Elementare Musikpädagogik (EMP) an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz im Jahr 2010, stellt eine Ausgabe der *Musikerziehung* dieses Fach ganz in den Fokus. Die EMP ist eine Unterrichtsform, in welcher der Mensch ganzheitlich an musikalisch-künstlerischen Lern- und Gestaltungsprozessen teilnimmt. Die Verbindung von Mensch und Musik ist der anthropologische Ausgangspunkt. In Verbindung mit anderen Künsten wie Tanz, Stimme, Sprache und Darstellung wird die Musik hörbar, sichtbar oder spürbar gemacht. Der Unterricht in der Gruppe ermöglicht und fördert die soziale Begegnung von Mensch zu Mensch, und gleichzeitig darf und soll der Mensch seine Persönlichkeit in die gemeinsame Gestaltung von Musik, Bewegung und Stimme integrieren. Es ist „intermediales Arbeiten auf vielen Sinneskanälen, das körperorientiertes Musizieren durch die Verbindung verschiedener Ausdrucksorgane wie Körper, Stimme, Sprache, Instrumente und Objekte“ ins Zentrum rückt (Stibi 2010, 19). Stichwort

„integrieren“: In einem Artikel einer späteren Ausgabe desselben Jahres kommt, anlässlich der Gründung der integrativen Band „All Stars“ an der Wiener Musikuniversität im Sommer 2010, das Musizieren mit Menschen mit Behinderung zur Sprache. Idee und Ziel des Projektes ist „eine vokal und instrumental musizierende Gruppe, in der trotz unterschiedlicher Reife ein gleichwertiges Miteinander geschehen kann, [und] die individuellen Möglichkeiten jedes einzelnen Mitgliedes sinnvoll in den Gesamtkontext einzubringen“ (Hennenberg 2010, 26). Dargestellt werden die Bemühungen der Vernetzung und Förderung von Projekten und Vereinen für integratives Musizieren an Musikschulen.

5. Fazit

Die Musikanschauung aus der Perspektive der Musikpädagogik macht im Laufe der Jahrzehnte eine Wandlung durch, welche durch die sich verändernden Werte und Ziele in der Musikvermittlung besonders deutlich wird, und in den oben diskutierten Beiträgen schließlich zum Ausdruck kommt.

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zeichnet das Bild einer Musik, welche man möglichst nach Mustern und Regeln erlernen, und somit als Musiker Bildung, Status und Funktion erhalten kann, wobei hier bereits Ansätze einer Verbindung von Musik und Persönlichkeit diskutiert werden. Durch den drastischen Missbrauch und die Funktionalisierung der Musik von den Nazis wirkt Musikbetrachtung nach dem Zweiten Weltkrieg wie „aufgeweicht“ und bereit, sich neu zu formen. Im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden verschiedene Facetten von Musik entdeckt und erforscht. Der psychosoziale Wert von Musik wird aufgezeigt. Der Mensch als Individuum wird in der Musikvermittlung zunehmend wertgeschätzt, und der Mensch selber schätzt Musik als Medium zur Steigerung der persönlichen Lebensqualität. Was sich über die Jahrzehnte hinweg kaum verändert, ist die Anschauung und Nutzung von Musik als Unterhaltungsmedium. Gerade durch ihren großen Unterhaltungswert, durch ihr Vermögen den Menschen zu erheitern, zu zerstreuen und nicht anzustrengen, haftet dem Musikbegriff auch immer etwas Legeres an, was in Ausdrücken wie z.B. „Nur-Tingel-Tangel-Fach“ für „Musikunterricht“ zum Ausdruck kommt.

III. Die Etablierung der Musiktherapie in Österreich

1. Die Anfänge der modernen Musiktherapie im frühen 20. Jahrhundert

Der Begriff der modernen Musiktherapie umschreibt das Musiktherapieverständnis, welches sich im deutschsprachigen Europa in der Zeitspanne vom späten 19. Jahrhundert bis heute entwickelt hat (Timmermann 2008a, 90). Das Hauptaugenmerk der folgenden Darstellung liegt auf der Entwicklung der in Österreich institutionalisierten Musiktherapie.

In der Geschichte des Einsatzes von Musik zu Heilungszwecken könnte man weit bis in die Urzeit zurückgehen und über Ägypten, China und die europäische Antike zum Mittelalter, der Renaissance, bis zur Aufklärung all die verschiedenen Welt-, Menschen- und Seelenbilder beleuchten und Berichte über Musik im Heilungskontext in den verschiedenen Kulturformen der Völker untersuchen (Plahl 2008, 631). Umfassendere Einblicke in die frühe Geschichte werden hier allerdings nicht gegeben, da die moderne Musiktherapie in keiner direkten Verbindung dazu steht (Decker-Voigt et al 2008, 85f). Erwähnt sei die im 17. und 18. Jahrhundert aufkommende so genannte Iatromusik (gr. Iatros ist gleich Arzt) als neue Richtung der Heilkunde. Gesundheit wurde, dem damaligen naturwissenschaftlichen Stand nach, als ein ungestörter Ablauf physikalisch-chemischer Vorgänge im Körper definiert und in diesem Kontext Musik wie ein Medikament verabreicht. Ihre Wirkung auf den Körper wurde mechanisch erklärt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde aber dieser Einsatz von Musik in der medizinischen Behandlung immer seltener, bis sie schließlich zur Gänze verschwand bzw. lediglich in Kurkliniken zur Unterstützung der Gesundung, in der Annahme der Belebung des Stoffwechsels, Anwendung fand (Plahl 2008, 631). Grund war die mangelnde wissenschaftliche Erklärung, da die Wirkungsweisen von Musik im Sinne medizinischer Theorien nicht zufrieden stellend erklärt werden konnten.

Die Entwicklung der modernen Musiktherapie im deutschsprachigen Europa hat ihre tatsächlichen Wurzeln im aufstrebenden Bürgertum des Neuhumanismus. Elena Fitzthum erforschte speziell die Ansätze der in Wien institutionalisierten Musiktherapie. Sie nennt drei zu berücksichtigende Aspekte hinsichtlich der Quellen zur Wiener Schule der Musiktherapie: Den Aspekt des Neuhumanismus, den des Bürgertums und den der neuhumanistischen

Bildung in Verbindung mit den Reformbewegungen (Fitzthum 2005, 1 [Online]⁷). Die neuhumanistischen Strömungen (Mitte des 18. Jahrhundert bis 1830) standen für eine Erziehung zum Bildungsbürgertum, für Schulen und Universitäten, welche den Bürger zu ethisch sensibilisierten Menschen ausbilden sollten. „Diese als Antwort auf die Aufklärung zu verstehende geistesgeschichtliche Strömung setzte der Vernunft, der Messbarkeit und der Rationalität jene Qualitäten entgegen, die als philosophische Quelle jener Pioniere gesehen werden kann, die die zukünftige Gestalt von Kunst, Wissenschaft, Psychotherapie, Analyse und Musiktherapie prägten. Die für die Entstehung der Musiktherapie bedeutende Rückbesinnung auf die Körper-Seele-Geist-Einheit gründet in dieser Zeitspanne“, so Fitzthum. Hier „begann die Ausrichtung auf die Innenwelt des Menschen, verbunden mit dem Wunsch nach Harmonie mit der Außenwelt“ (Fitzthum 2005, 2 [Online]). Die Bildung in künstlerischen Fächern und Pflege von Musik wird zum manifesten Statussymbol einer wachsenden selbstbewussten bürgerlichen Gesellschaftsschicht und spiegelt das Bedürfnis des Individuums nach Rückbesinnung und Ästhetisierung im Alltag wider. So auch in der Medizin. Für die bis zu dieser Zeit noch nicht behandelbaren psychiatrischen und neurologischen Krankheiten wird nach Theorien und Therapien gesucht, man entdeckt hierbei das Unbewusste (Timmermann 2008a, 86). Das Unbewusste wird als ein autonom wirkendes Kräftefeld verstanden, auf welches man nun in heilsamer Weise Einfluss zu nehmen versucht. Eine neuartige Behandlungsmethode entsteht: die Psychotherapie. Sigmund Freud, seinerseits von den französischen Ärzten Bernheim, Janet und Charcot inspiriert, legt hierzu den wesentlichen Grundstein. Freuds erste Schüler C.G. Jung und Alfred Adler begründen eigene Schulen und Lehren, durch deren Schriften und weitere Schüler die Bedeutung des Unbewussten weltweit bekannt wird. Vor allem die Lehre der Individualpsychologie Adlers in Wien strebt eine Verbindung der Psychotherapie mit künstlerischen Medien an. Die Ansätze Adlers sollten für die spätere Einrichtung des Musiktherapielehrganges an der Wiener Hochschule wesentlich in der Zusammenarbeit von Ärzten, Psychotherapeuten und Musiktherapie-Pionieren werden (Timmermann 2008a, 86). Die Generation der Jahrhundertwende steht in dem von vielfältigen Umbrüchen gekennzeichneten, aufgewühlten Zeitgeist des Fin de Siècle. In der Philosophie werden dem Rationalismus das Irrationale und die Mystik gegenüber gestellt. Betont wird vor allem das schöpferische, fühlende, instinktiv handelnde Wesen des Menschen (Fitzthum 2005, 3 [Online]). In diesem avantgardistischen Geist treten im Zeitraum von 1890 bis 1938 sämtliche Reformbewegungen auf, vor allem im

⁷ Fitzthum, Elena (2005): „Prägende Aspekte und Einflussnahmen auf dem Weg zur institutionalisierten Musiktherapie in Wien von 1945 bis 1960.“ Online im Internet: http://www.oebm.org/files/jf_fitzthum_2005.pdf [Stand 2012-12-08, 21:44]

künstlerisch-ästhetischen und musisch-pädagogischen Bereich, welche die Grundsteine für neue Lehren in der Tanz-, Musik- und Heilpädagogik legen. „Die Reformbewegungen stellen kraftvolle Gegenimpulse dar zur technologischen Entfremdung durch die Wiederentdeckung eines natürlichen Körperbewusstseins (in etwa zeitgleich mit der Freud’schen Wiederentdeckung der Sexualität), von Körperausdruck, Rhythmus und Improvisation. [...] Durch die gleichzeitige Entfaltung des Psychotherapeutischen kam es zwangsläufig zu Begegnungen und schließlich dem Nachdenken über und Experimentieren mit Möglichkeiten praktischen Verbundenwerdens.“ (Timmermann 2008a, 90) Rhythmikschulen, künstlerisch-pädagogisch-lebensphilosophische Zentren, die Psychoanalyse in Wien, die Gestaltpsychologie in Berlin, die ersten freien Waldorfschulen entstehen und entwickeln bis etwa 1933 ein großes alternatives Bildungs- und Kunstangebot. „Kunst erlaubte den Ausdruck von Gefühlen mit einer nie da gewesenen Freiheit“, stellt Fitzthum fest, alles ist „für eine künftige Musiktherapie vorbereitet“ (Fitzthum 2005, 5 [Online]). Persönlichkeiten, die im deutschsprachigen Raum hinter diesen Entwicklungen stehen sind unter anderem: Emile Jaques-Dalcroze als Begründer der Rhythmik; Rudolf Steiner, Begründer der Anthroposophie und Entwickler der Eurhythmie als präventive und heilsame Bewegungsarbeit; der Reformpädagoge Heinrich Jacoby mit der Annahme, dass scheinbar nicht vorhandene Musikalität aus psychischen Blockaden resultiert; die Gymnastikerin Bess Mensendieck; die Rhythmikerin Else Gindler; Dorothee Günther, Gründerin der „Güntherschule“ für Gymnastik, Rhythmik und modernen Tanz in München, mit dem jungen Carl Orff in der musikalischen Leitung, welcher dort sein Schulwerk entwickelte; Hans Kayser, der in seiner harmonikalen Grundlagenforschung Irrationalität mit Forschung verbindet. Sie alle, und noch viel mehr der hier nicht genannten Initiatoren, liefern mit ihren Lehren und Erkenntnissen den Bestand für eine zukünftige Musiktherapie. Unterbrochen werden die Entwicklungen mit der Übernahme der Herrschaft des Nationalsozialismus 1933 in Deutschland, in Österreich ab 1938. Die Reformbewegungen werden brutal unterdrückt, die Lehren und Ideen als entartet betrachtet und deren Vertreter verfolgt. Nach dem Zweiten Weltkrieg sind die Szenen in den betroffenen Ländern ausgeblutet oder ausgewandert, viele davon in die Schweiz oder USA (Fitzthum 2003, 24).

2. Die Institutionalisierung der Musiktherapie in Österreich nach 1945

Der durch das NS-Regime unterbrochene Musiktherapiegedanke wird in Schweden von Aleks Pontvik wieder aufgenommen. Seine Arbeit hat den geistigen Hintergrund der Reformbewegung sowie der Tiefenpsychologie C.G. Jungs. Pontvik untersucht in erster Linie die Zusammenhänge zwischen der Ordnung in der Musik und dem menschlichen Geist, und zwar nicht im funktionellen Sinn, sondern immer im Zusammenhang mit einem spirituell-philosophischen Ansatz. Sein ganzheitlicher Gedanke soll in Wien zum wesentlichen Vorbild werden (Fitzthum 2005, 6 [Online]). Einen ausgeprägt funktionellen Ansatz hat die damalige Musiktherapie in den USA. Pontvik ist dieser Ansatz zwar bekannt, bezeichnet ihn aber als „Konzertevent“ für Patienten und verfolgt ihn daher nicht weiter (Fitzthum 2005, 6 [Online]). Die USA blickt um die 1950er Jahre herum schon auf eine jahrzehntelange Entwicklung zurück. Bereits 1832 war dort der erste klinische Einsatz von Musiktherapie dokumentiert. 1919 wurde der erste Universitätskurs eingerichtet, 1926 die „National Association for Music in Hospitals“ gegründet, 1941 die „National Foundation of Music Therapy“, 1950 die „National Association of Music Therapy“. Viele Gründungen von musiktherapeutischen Verbänden, Gesellschaften und Schulen sollten folgen, heute ist die Musiktherapie dort stark vertreten, in fast jedem Bundesstaat gibt es Musiktherapiestudiengänge (Timmermann 2008a, 88). Zwischen den USA und Wien lassen sich laut Fitzthum (2005, 1 [Online]) zwar keine wesentlichen Bezugnahmen feststellen, denn der therapeutische Zugang ist ein anderer, aber die musiktherapeutische Arbeit dort inspiriert: Der damalige Wiener Präsident der Musikakademie Hans Sittner, Musiker und Musikpädagoge, kommt auf einer Konzertreise 1952 in den USA mit Musiktherapie in Berührung und ist beeindruckt. Seine Begeisterung teilt er in Wien unter anderem mit seiner Kollegin und Violinistin Editha Koffer-Ullrich und dem Vorstand der Wiener Psychiatrischen Universitätsklinik Hans Hoff, sowie Hans Kayser, welcher wiederum in intensiver Korrespondenz mit Pontvik steht. Sie alle setzen sich maßgeblich ein für eine Institutionalisierung der Musiktherapie. Im November 1958 wird in Wien die „Gesellschaft zur Förderung der Musikheilkunde“ gegründet, Mitglieder sind zu den oben genannten Initiatoren außerdem noch ein Bankdirektor, der Ministerialsekretär des Bundesministeriums für Unterricht, Ärzte, und andere namhafte Persönlichkeiten. Der Gründung eines Lehrgangs in Musiktherapie steht man nicht zuletzt dank guter Kontakte aufgeschlossen gegenüber. In den Statuten festgehalten werden folgende Ziele:

- „Die Zusammenhänge zwischen Musik und menschlicher Psyche aufzuzeigen, experimentell zu erforschen und für die Zwecke der Heilung seelisch-nervlicher Erkrankungen nutzbar zu machen;
- den Beruf des Musiktherapeuten auch in Österreich einzuführen und damit eine praktische Grundlage zu schaffen sowie die gewonnenen Erkenntnisse therapeutisch auf breiter Basis anzuwenden;
- in Befolgung des Anliegens auch Psychiatern, Psychologen, Heilpädagogen, Lehrpersonen, Pflegern und Angehörigen ähnlicher Berufe das Wissen und die theoretischen Grundlagen und die praktischen Einwirkungsmöglichkeiten der Musiktherapie zu vermitteln;
- dem Musiktherapeuten als beruflichem Helfer des Arztes in unseren Kliniken und Spitälern Eingang und diesem Beruf staatliche Anerkennung zu verschaffen;
- durch Austausch von Erfahrungen, Forschungsergebnissen, Lehrern und Schülern mit gleichgerichteten Vereinigungen des Auslands dieses neue Wissensgebiet zu fördern.“
(Mössler 2008, 20)

Ein Jahr darauf, im Wintersemester 1959 startete der erste Ausbildungslehrgang für Musiktherapie an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien, unter der Leitung von Koffer-Ullrich. „Man saß zunächst gemeinsam im ersten und zweiten Ausbildungslehrgang und dann unterrichtete man“, beschreibt Fitzthum die Situation der so genannten Pioniersgeneration (Fitzthum 2005, 8 [Online]). Einer der Pioniere ist der Musiktherapeut Alfred Schmözl, er ist später der langjährige Leiter der Wiener Ausbildung. Schmözl definiert Musiktherapie als ein „kreatives, emotionales und sozial-kommunikatives Übungs- und Erfahrungsfeld“ (Timmermann 2008a, 91) und kümmert sich sehr um einen internationalen Austausch mit anderen Musiktherapieinstituten. Das Bemühen der Musiktherapie um Anerkennung im Bereich der Medizin stellt sich als schwierig heraus. „Aus der Richtung Musik wehte noch lange der Geist der Reformbewegungen mit seiner zum Teil starken Affinität zum Irrationalismus. Auf der anderen Seite standen die eisernen Wächter eines biologistischen Menschenbildes, die wissenschaftliche Wirkungsweise verlangten.“ (Fitzthum 2005, 8 [Online]) Dieser Anforderung können die Wiener Musiktherapeuten der Medizin gegenüber lange nicht gerecht werden, da sie dazu nicht ausgebildet sind, und Forschungen erst durchgeführt werden. Als eine junge Disziplin gilt es vieles an Methoden und Arbeitsweisen erst zu entwickeln, somit sind (auch heute) die meisten Musiktherapeuten Autodidakten, was das jeweilige Arbeitsfeld betrifft (Mahns 1996, 73f). Die anhaltend defizitäre Situation gegenüber der Medizin ändert sich, als in den 1990er Jahren die

Musiktherapieausbildung in den Kontext der Wissenschaft der Psychotherapie hineinwächst und sich inhaltlich und methodisch ihr mehr und mehr zuwendet. 1991 wird die Musiktherapie als Quellenberuf in das Psychotherapiegesetz aufgenommen und die volle Anrechenbarkeit der Studieninhalte für das Psychotherapie-Propädeutikum verordnet, was die Identität der in Österreich berufstätigen Musiktherapeuten zunehmend stärkt. Die berufspolitische Vertretung ist dem 1984 gegründeten Österreichischen Berufsverband der MusiktherapeutInnen (ÖBM) zu verdanken. Der ÖBM setzt sich aktiv für die Qualitätssicherung der Ausbildung und des Berufsbildes ein, aufgrund des Wunsches nach einem eigenen Berufsgesetz, welches angestrebt werden soll (Oberegelsbacher/Timmermann 2008c, 97). 1997 wird das Wiener Institut für Musiktherapie (WIM) eingerichtet, welches die Theoriebildung und die wissenschaftliche Weiterentwicklung und Forschung fördert und eine Buchreihe mit dem Titel „Wiener Beiträge zur Musiktherapie“ herausgibt, außerdem laufend Fort- und Weiterbildungen anbietet. Der bereits mehrmals erwähnte Begriff „Wiener Schule der Musiktherapie“ erfüllt nicht nur einen öffentlichkeitswirksamen Zweck, er steht für die spezifischen Entwicklungen in der Bildung und Arbeitsweise in Wien. Zu der noch am Beginn hauptsächlich pädagogischen, übungszentrierten und direktiven musiktherapeutischen Arbeitsweise wird vor allem der psychodynamische Aspekt wichtig. Ein Großteil der Lehrenden der zweiten Generation, der in die Fußstapfen der Pioniersgeneration tritt, hatte zusätzlich eine Psychotherapieausbildung absolviert, „wodurch das Nahverhältnis der Musiktherapie zur Psychotherapie auf theoriebildender Ebene immer deutlicher wurde. Dieser Identifikationsprozess im Übergang von der Ersten zur Zweiten Generation der ‚Wiener Musiktherapie‘, kennzeichnet den Beginn einer ‚Wiener Schule der Musiktherapie‘, verstanden als kollektive Identität, die sich auf eine gemeinsame Theoriebildung beruft.“⁸ Ab dem Wintersemester 2003 wird das Kurzstudium Musiktherapie an der nunmehrigen Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien in Kooperation mit der Medizinischen Universität zu einem interuniversitären Diplomstudium umgewandelt (Fitzthum 2009, 569; Mössler 2008, 27f). 2009 erreicht das langjährige Bestreben von ÖBM, WIM und Universität ihr Ziel der Anerkennung von Musiktherapie als eigenständigen, definierten, wissenschaftlich fundierten Beruf in Österreich. Die berufliche Ausübung wird durch das am 1. Juli 2009 in Kraft tretende, eigene Berufsgesetz geregelt, der Begriff „Musiktherapie“ geschützt. Demnach wird die Musiktherapie in Österreich aktuell wie folgt definiert:

⁸ Wiener Institut für Musiktherapie: Startseite > Das Institut. Online im Internet: <http://www.wim-musiktherapie.at/institut.html> [Stand 2012-12-14, 11:52]

„Abschnitt 2, §6 (1) Die Musiktherapie ist eine eigenständige, wissenschaftlich-künstlerisch-kreative und ausdrucksfördernde Therapieform. Sie umfasst die bewusste und geplante Handlung von Menschen, insbesondere mit emotional, somatisch, intellektuell oder sozial bedingten Verhaltensstörungen und Leidenszuständen, durch den Einsatz musikalischer Mittel in einer therapeutischen Beziehung zwischen einem (einer) oder mehreren Behandelten und einem (einer) oder mehreren Behandelnden mit dem Ziel:

1. Symptomen vorzubeugen oder diese zu mildern oder zu beseitigen oder
2. behandlungsbedürftige Verhaltensweisen und Einstellungen zu ändern oder
3. die Entwicklung, Reifung, und Gesundheit des (der) Behandelten zu fördern und zu erhalten oder wiederherzustellen.

(2) Die Ausübung des musiktherapeutischen Berufes besteht in der berufsmäßigen Ausführung der im Abs. 1 umschriebenen Tätigkeiten, insbesondere zum Zweck der

1. Prävention einschließlich Gesundheitsförderung,
2. Behandlung von akuten und chronischen Erkrankungen,
3. Rehabilitation,
4. Förderung von sozialen Kompetenzen einschließlich Supervision sowie
5. Lehre und Forschung.“

(Auszug: BGBl. I - Nr.93 2008, 4⁹)

In Niederösterreich wird an der IMC Fachhochschule Krems im Wintersemester 2009 ein Bachelorstudiengang in Musiktherapie eingerichtet, im Wintersemester 2010 startet an der Kunstuniversität in Graz ein berufsbegleitender Lehrgang, das Interesse an den Studienplätzen in groß. Die Ausbildungsstätten in Österreich sind über zum Teil gemeinsame Lehrende und regelmäßige Tagungen miteinander vernetzt, und auch international bemüht man sich um Kontakt und Zusammenhalt – turnusmäßig finden wissenschaftliche Großveranstaltungen auf globaler Ebene über die World Federation of Music Therapy (WFMT) statt. Seit dem Jahr 2004 ist der gemeinsame Verband aller europäischen Berufsverbände, die European Music Therapy Confederation (EMTC) offiziell von Brüssel anerkannt (Oberegelsbacher/Timmermann 2008c, 96ff). Besonders zwischen den deutschsprachigen europäischen Ländern Deutschland, Österreich und der Schweiz, besteht ein intensiver Austausch. Zum einen bedingt die gemeinsame Sprache ein gutes Verständnis in der Zusammenarbeit und im Austausch von Informationen durch Literatur sowie diverse Tagungen, Kongresse und Fortbildungen, zum anderen verbinden die Länder gemeinsame

⁹ Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich 2008 BGBl. I, Ausgegeben am 2. Juli 2008 - Nr. 93, Online im Internet: <http://www.oebm.org/files/musiktherapiegesetz.pdf> [Stand 2012-12-14, 10:45]

Wurzeln und Vernetzungen in der Geschichte. Angemerkt sei, dass weltweit ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstärkte musiktherapeutische Aktivitäten festzustellen sind. (Decker-Voigt/Oberegelsbacher/ Timmermann 2008, 102) Demnach hat sich in den vergangenen fünf Jahrzehnten die Musiktherapie in einem immer breiter werdenden Spektrum von Arbeitsbereichen etabliert und bewährt, eine Übersicht von einigen dieser Praxisfelder ist in folgender Tabelle dargestellt:

Bereich	Praxisfelder
Entwicklungsförderung	Sonder- und Integrationskindertagesstätten, Horte, Frühförderung, Förderschulen, Integrationsschulen, Sozialpädiatrie, Pädiatrie, Kinderheime, Hilfen zur Erziehung, Hilfen im Rahmen der Eingliederungshilfe für Menschen mit Behinderungen
Therapie	Psychiatrie, Gerontopsychiatrie, Psychosomatik, Kinder- und Jugendpsychiatrie, Pädiatrie, Sozialpädiatrie, Onkologie, Neurologie, Neonatologie, Innere Medizin
Rehabilitation	Kurkliniken, Rehabilitationskliniken, psychiatrische Nachsorgeeinrichtungen, Geriatrie, Altenheime, Sozialpsychiatrische Dienste
Prävention	Beratungsstellen, Selbsthilfe, Schulen, Einrichtungen der Kinder- und Jugendkulturarbeit, Alten- und Service-Zentren

*Abbildung 7: Bereiche und Praxisfelder, in denen Musiktherapie angewendet wird.
(Plahl 2008, 635)*

Indiziert ist eine musiktherapeutische Behandlung vor allem bei jenen Klienten und Patienten, „wo psychotherapeutische Behandlung bzw. psychohygienische Begleitung krankheits-, behinderungs-, störungs-, oder krisenbedingter körperlicher Zustände und Prozesse am wirkungsvollsten unter Einbezug des Mediums Musik geschehen kann“ (Oberegelsbacher/ Timmermann 2008b, 21), beispielsweise bei Klienten mit stark eingeschränkter Kommunikationsfähigkeit, erhöhtem Bedarf an Regression oder Katharsis (dem Ausdruck unterdrückter Emotionen und innerer Konflikte), einem gestörten oder nicht ausreichend entwickelten Sprachverständnis, bei Alexithymie (der Schwierigkeit oder Unfähigkeit Gefühle wahrzunehmen und in Worte zu fassen), bei Zuständen schwerer Ich-Desintegration und Patienten in existenziellen Extremsituationen (Decker-Voigt/Oberegelsbacher/Timmermann 2008, 100).

3. Die Bedeutung des Musikhörens und der Stellenwert der Wirkung von Musik in der Musiktherapie

Das Hören von Musik ist ein „ganzheitliches Geschehen, bei dem gleichzeitig verschiedene kognitive, emotionale, physiologische und sozialpsychologische Prozesse mit unterschiedlichen Intensitäten und in wechselseitiger Interaktion ablaufen“ (Gembris 2009, 404) und hat hiermit eine zentrale Bedeutung für die Musiktherapie. Da das Medium Musik und dessen Elemente in der Musiktherapie gezielt zur Anwendung kommen, werden hierbei die Fragen nach der Wirkung und den Wirkqualitäten des Musikhörens wichtig. Inwieweit wirkt das Medium Musik an sich? Gibt es spezifische Standards, auf die man sich verlassen kann, oder ist alles situationsabhängig? Das Forschungsfeld hierzu ist ein komplexes und vielschichtiges, da es aus einem Netzwerk unterschiedlicher (gesundheits-)wissenschaftlicher Richtungen interdisziplinär behandelt wird. Beteiligt daran sind neben der Musiktherapie, und ihren „Nahverwandten“ Musikmedizin und Musikpsychologie auch die Sozial- und Kulturpsychologie, Wirtschafts- und Medienwissenschaften, Entwicklungs- und Persönlichkeitspsychologie, Pädagogik, Medizin, Psychotherapie, Psychoakustik, Neuropsychologie und Neurophysik (Decker-Voigt 2008, 38). Der Beweis für eine Objektivierbarkeit von Musikwirkung ist hierbei noch nicht gelungen, da die Zahl von Variablen zu groß ist – die Wirkung einer Musik hängt zum sehr großen Teil von dem situativen Kontext und von individuellen Dispositionen, sowie Präferenzen, Einstellungen und Erwartungen des Hörers ab. Eine generalisierte Musikwirkung auf den Menschen scheint somit nicht oder nur begrenzt feststellbar. Das zeigt, dass sich Musik nicht wie ein Medikament verabreichen lässt, in Erwartung von zuverlässigen und kalkulierbaren Ergebnissen (Gembris 2009, 408). Der jüngere Trend in der Forschung hat insbesondere den Zusammenhang von Musikhören und Emotion im Fokus (Gembris 2009, 404ff). Für die psychotherapeutisch orientierte Musiktherapie stellt sich die Frage, ob denn ein Wissen über konkrete Musikwirkungen überhaupt notwendig ist, da es hier primär um die individuelle Erfahrung des Patienten geht. Jedoch will ein funktionelles Wissen über Musikwirkungen nicht ausgeklammert werden, da das Bewusstsein über ergotrope (aktivierende) und trophotrope (beruhigende) Musikstrukturen, wie beispielsweise der wiegende Charakter einer Siciliana, Trance-induzierende Klänge oder sinnstiftende Melodien und auch Textpassagen, in der Praxis in jedem Fall hilfreich sein kann (Oberegelsbacher/Timmermann 2008a, 27f).

Eine essentiellere Bedeutung als jene von spezifischen Musikwirkungen hat die Qualität der therapeutischen Beziehung zwischen dem Behandelten und dem Behandelnden, besonders in

der Musiktherapie der Wiener Schule, welche tiefenpsychologisch orientiert ist. Das Beziehungsgeschehen im Rahmen eines therapeutischen Settings, und nicht direkt die angewendete Methode, wird als der zentrale Heilfaktor angesehen. Diese Erkenntnis geht aus der Psychotherapieforschung hervor (Oberegelsbacher/Timmermann 2008a, 29). Das Medium Musik kann aber als wesentlicher Faktor zur Gestaltung des Beziehungsgeschehens und -erlebens beitragen, die Wirkungen der Musik selber werden somit in das Gesamtwirkungsgeschehen miteingebunden: „Die Musik ist sinnvoll eingebettet in diesen Gesamtzusammenhang der Situation. Insofern ist sie nichts, was von außen hineingetragen wird. Sie repräsentiert die Gebundenheit an das Gegebene und Erworbene ebenso wie den Spiel-Raum im jeweiligen Schicksal. Sie folgt den Gesetzmäßigkeiten der Musik und den Freiheiten der Intuition.“ (Oberegelsbacher/Timmermann 2008a, 28f). Über das Erleben von Musik, über musikalische Interaktionen und Improvisationen im musiktherapeutischen Beziehungsgeschehen können die Dynamik und die Struktur des Unbewussten in Verbindung mit der persönlichen Geschichte des Klienten, zum Ausdruck kommen. Methodisch wird hierbei entweder das Angebot der so genannten „aktiven Musiktherapie“ oder der „rezeptiven Musiktherapie“ gemacht. In der rezeptiven Musiktherapie geht es primär um das Hören und Erleben von Musikstücken verschiedener Genres mit therapeutischer Zielsetzung (Frohne-Hagemann 2009, 411). Bei der aktiven Musiktherapie beteiligt sich der Patient auf leicht spielbaren Instrumenten (z.B. Orff Instrumente) und mit der Stimme am gemeinsamen musikalischen Spiel mit der Gruppe oder in der Einzeltherapie mit dem Therapeuten. Auch in der aktiven Musiktherapie wird natürlich im Grunde Musik bewusst gehört, „da sich niemand ausdrücken kann, wenn er/sie nicht auch dem eigenen Spiel lauscht“ (Frohne-Hagemann 2009, 411). Die Praktiken der rezeptiven wie aktiven Musiktherapie basieren auf psychoanalytischen, tiefenpsychologisch-phänomenologischen, humanistischen, systemischen, verhaltenstherapeutischen und integrativen Theorien, welche mit der Psychotherapie in Referenz stehen. Ebenso etablieren sich gegenwärtig auch musiktherapiespezifische Konzepte (Frohne-Hagemann 2009, 411). Dem Therapeut steht somit ein breites Repertoire zur Verfügung, aus dem er schöpfen, es aber auch individuell modifizieren und situationsadäquat einsetzen und weiterentwickeln kann. Ob nun Musikmachen oder Musikhören – in Übereinstimmung mit der jeweiligen Situation kommt jenes Angebot zur Anwendung, welches als therapeutisch sinnvoll erscheint. In der Praxis wird nicht streng zwischen den beiden Angeboten unterschieden. Der Behandlungsplan des Patienten, „aber auch der konkrete Augenblick, bestimmt die Entscheidung, was in welcher Form angeboten wird“ (Timmermann 2008b, 55). Eine Übersicht gängiger musiktherapeutischer rezeptiver sowie

aktiver Vorgehensweisen in der Gruppentherapie oder im Einzel-Setting ist in folgender Tabelle dargestellt:

Einzel	Gruppe
Musikspiel für den Klienten (Life, Tonträger)	Musikspiel für die Gruppe (Life, Tonträger)
Lieder singen für den/mit dem Klienten	Lieder singen für die/mit der Gruppe
Frei improvisierter Dialog	Freie Gruppen-Improvisation
Themenorientierter Dialog	Themenorientierte Improvisation
Regelspiel	Regelspiel
Rollenspiel	Rollenspiel
Systemische Aufstellung mit Instrumenten	Systemische Aufstellungen mit Stellvertretern und Instrumenten

*Abbildung 8: Musiktherapeutische Vorgehensweisen
(Timmermann 2008b, 56)*

Das bewusste Musikhören als eigenständige Aktivität kommt, wie bereits erwähnt, besonders in der rezeptiven Musiktherapie zum Tragen, auf welche hier nun genauer eingegangen wird: Die rezeptive Musiktherapie gilt als die älteste Form der Musiktherapie. Dem Hören von Musik wird schon seit der Antike eine heilende Wirkung zugeschrieben. Der griechische Philosoph Pythagoras soll Lieder gegen körperliche und seelische Leiden angewandt haben. Schamanen der Vorzeit, und in manchen Kulturen auch heute noch, versuchten den Krankheitsverlauf mit Rhythmen und Klängen zu beeinflussen (Kraus 2011, 13). Bekannt ist das Beispiel aus der Bibel des Alten Testaments in 1. Samuel 16:23, wo Davids Harfenspiel König Saul von seinen Ängsten und Depressionen heilt (Frohne-Hagemann 2009, 411). In der Praxis der modernen rezeptiven Musiktherapie wird dem Patienten (oder der Gruppe) Musik vorgespielt. Der Therapeut kann das Musikstück entweder auf einem Tonträger (CD, Kassette, Schallplatte, MP3-Player) gemeinsam mit dem Patienten anhören, oder er spielt live auf einem von ihm gewählten oder vom Patienten gewünschten Instrument. Der Therapeut wählt hierbei entweder ein gewünschtes oder situativ ausgesuchtes Stück aus der musikalischen Literatur, oder eine Improvisation, welche wiederum entweder frei entstehen, oder an gewisse Strukturelemente gebunden sein kann. Diese musikalischen Strukturelemente können grundlegend sein: Ein Einzelton mit seinem Obertonspektrum (gut hörbar auf

Instrumenten wie dem Gong oder Monochord), Intervalle, welche sich in der Obertonreihe entfalten, Skalen, die sich aus jenen Intervallen ergeben (wie unter anderem Skalen der Pentatonik und Heptatonik, der Kirchentonarten, indische Ragas, etc.) und melodische Möglichkeiten bieten, ebenso Rhythmen in großer Vielfalt (Timmermann 2011, 56f). Der Vorteil der live gespielten Musik ist, dass der Therapeut durch seine Improvisation das Atmosphärische erspüren, musikalisch ausdrücken, und so auf den Patienten reagieren und Bezug nehmen kann. Die Absicht hierbei ist, den Patienten mit der dargebotenen Musik dort abzuholen, wo er sich stimmungsmäßig gerade befindet, und nicht voreilig dessen Gestimmtheit zu ändern oder ihm eine andere Stimmung über zu stülpen (Timmermann 2008b, 57). Die Erfahrungen während des Musikhörens werden im Anschluss reflektiert und interpretiert. Die verbale Aufarbeitung und Bearbeitung des Erlebten und Gehörten sind wesentlicher Bestandteil, denn die durch die Musik ausgelösten Emotionen können durch das Aussprechen und Benennen der Gefühle das Bewusstwerden und die Auseinandersetzungen mit dem Erlebten unterstützen (Plahl 2008, 643). Zudem kann das Mitteilen des durch die Musik Erlebten die Erzählpraxis und die verbale Kommunikation der Patienten miteinander fördern. Bei dem Hören von Musikstücken aus der Literatur werden oft auch biographische Assoziationen relevant. Die Musik wird bestimmten Lebensphasen zugeordnet, dazugehörige Emotionen werden aktualisiert. Da das Hören die früheste intrauterine Sinneswahrnehmung ist, und damit „an der Basis der Persönlichkeit existenziell, vertraut, bedrohlich, beeindruckend usw. erlebt wird [...] können auch tiefe, frühe Schichten der menschlichen Persönlichkeit beim Hören in therapeutischen Kontexten aktiviert werden“ (Timmermann 2008c, 68). Das Explorieren der Bedeutungen der Musiken, welche im Laufe des Lebens gehört wurden, ermöglicht eine intensive emotionale Auseinandersetzung mit der eigenen Biographie (Frohne-Hagemann 2009, 412). Die gehörte Musik in der rezeptiven Musiktherapie kann auch bildnerisch dargestellt werden – der Patient malt zur Musik. „Bildnerisches Ausdrücken der Musik dient dem Ausdrücken unbewusster Seelenlandschaften und Konflikte“ (Frohne-Hagemann 2009, 412). Eine weitere Möglichkeit ist das Aufschreiben musikalisch induzierter Geschichten. Ebenso kann das Tanzen zur Musik seelisches Erleben ausdrücken und gleichzeitig die kreuzmodale Wahrnehmung und motorische Bewegungskoordination fördern. Drei Methoden, die häufig Anwendung finden und im deutschsprachigen Raum die bekanntesten Formen rezeptiver Musiktherapie darstellen, sind zu nennen: die Regulative Musiktherapie, die Guided Imagery and Music (GIM), und die klanggeleitete Trance. Ziel der Regulativen Musiktherapie ist es, die durch das Hören von Musik ausgelösten Gefühle, Gedanken und körperlichen Empfindungen

akzeptierend wahrzunehmen und die Selbstwahrnehmung dadurch zu intensivieren. „Die Musik trägt dabei gleichermaßen zur Wahrnehmungserweiterung wie zur Strukturierung bei, und die ausgelösten affektiven Reaktionen erleichtern das Bearbeiten unbewältigter Lebensinhalte.“ (Plahl 2008, 644) In der Guided Imaginery and Music (GIM), der geleiteten Imagination mit Musik, führt der Therapeut anhand bestimmter vorgegebener Vorstellungen die inneren Bilder, Körperempfindungen, Emotionen oder Gedanken des Patienten, die während des Musikhörens entstehen (Plahl 2008, 644). In der klanggeleiteten Trance wird das kontemplative Hören von meditativer Musik eingesetzt, um in erweiterten Bewusstseinszuständen das Seelische, das Unbewusste zu explorieren (Frohne-Hagemann 2009, 412). Von wesentlicher Bedeutung für all diese Methoden ist die Vorbereitung auf das Musikhören, der Therapeut stimmt den Patienten auf die Rezeption ein. Er kann Angebote zur Wahrnehmung des Körpers machen, und den Hinweis geben, darauf zu achten, ob und welche inneren Bilder während des Musikhörens auftauchen, oder nachzuspüren wie das seelische Leben bewegt wird. Der Patient hat die Möglichkeit die Musik sitzend, liegend oder auch stehend, und, wie oben bereits beschrieben, auch bewegend oder tanzend anzuhören, je nach Bedürfnis oder Gegebenheit der Situation. „In jedem Fall ist in unserer von Musikbeschallung überschwemmten Zeit eine Einstimmung wesentlich, die der Musikdarbietung vorausgeht und den Klienten durch einen Moment von Stille, durch die Fokussierung der Wahrnehmung auf seine seelische Befindlichkeit, auf Körper, Atem und Klang des Augenblicks auf das Hören vorbereitet“, betont Tonius Timmermann, ehemaliger Professor für das Lehrfach Rezeptive Musiktherapie an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, die Relevanz der Einstimmung (Timmermann 2008b, 57).

Indiziert ist die rezeptive Musiktherapie im klinischen Bereich besonders bei der Unterstützung der Behandlung von schwerstkranken Menschen in der Intensivmedizin, bei Wachkomapatienten, in der Arbeit mit Frühgeborenen, mit an Demenz erkrankten Menschen, und generell dann, wenn Patienten in der Musiktherapie nicht selber ein Instrument spielen können oder wollen, „wo durch aktive Musiktherapie essentiell bedeutsame Themen und Sinnfindungsprozesse nicht bearbeitet werden können“ (Frohne-Hagemann 2009, 413). Ferner wird sie eingesetzt im Bereich der Gesundheitsvorsorge z.B. in Form von Klangmassagen zur Entspannung, in der Gruppentherapie mit Kindern und Jugendlichen, oder wenn es beispielsweise für den Prozess in einer Gruppentherapie an der Erwachsenenpsychiatrie förderlich scheint. Das Handeln des Musiktherapeuten ist hierbei „gleichermaßen von Wissen und Intuition getragen“ (Timmermann 2008b, 62), auf beiden Ebenen sind

umfassende Fähigkeiten verlangt, welche der Therapeut gleichermaßen in Ausbildung und Praxis erwirbt.

4. Musiktherapie und (Alltags-)Kultur

Die Musiktherapie vertritt eine ganzheitliche Anschauung des Musikbegriffs: „Würden wir „Kultur“ wieder wörtlich nehmen – das Wort kommt von lateinisch ‚cultura‘ und bedeutet unter anderem Pflege von Körper und Geist – kämen auch bei uns ihre körperlichen und seelsorgerischen, ihre therapeutischen Qualitäten wieder mehr zum Tragen. Wichtig für das Überleben einer realen, humanen, menschnahen Kultur inmitten des betäubten, fiktionorientierten Konsum- und Medienspektakels ist es allemal, dass der innere Musiker im ‚Alltagsmenschen‘ wach wird, dass Musik (und andere Ausdrucks- und Erlebensmöglichkeiten) wieder zum Menschen selbst gehören, ohne Anspruch auf Leistung“ (Timmermann 1998, 15), plädiert Tonius Timmermann. Die Musiktherapie besteht in keinem kulturfreien Raum, sondern begegnet „Personen, Objekten, und Techniken, die in unterschiedlicher Weise durch ihren kulturellen Hintergrund geprägt wurden“ (Allesch 1996, 188). Sie ist eine Therapieform, die mit einem Medium arbeitet, welches von der Kultur besonders geprägt und im öffentlichen Bewusstsein sehr stark als Kulturgut verankert ist. Gerade die Wiener Schule der Musiktherapie hat sich in einem Land etabliert, in dem Musik als kulturelles Gut einen sehr hohen Stellenwert besitzt, wenn nicht als „das“ Kulturgut gilt. Der kulturelle Kontext, sowie die individuelle Lebensgeschichte und Erfahrung, nicht zuletzt gesellschaftliche oder spezifische Wertvorstellungen in Bezug auf Musik, prägen dementsprechend die Einstellungen und (Vor-)Urteile gegenüber musikalischen Ausdrucksformen. Ebenso ist die Musikkultur im 20. und 21. Jahrhundert von der Allgegenwart und leichten Verfügbarkeit von Musik gekennzeichnet, was einen sehr individuellen Musikkonsum ermöglicht, und zudem den „elitären Charakter, der [der Musikrezeption] durch die Bindung an bestimmte Aufführungsrituale (z.B. Konzerte) oder an das eigene Musizieren in früheren Jahrhunderten anhaftete“ (Allesch 1996, 189) schwinden lässt. Im musiktherapeutischen Bereich werden all diese Einflussgrößen bemerkbar. „Wo im therapeutischen Prozess kreatives Tun von Patienten gefordert wird, wird dieses zumindest unbewusst an ästhetischen Idealvorstellungen und qualitativen Standards gemessen, die sie aus ihren Rezeptionserfahrungen mitbringen.“ (Allesch 1996, 189) Musik kann dementsprechend subjektiv mit Leistungsansprüchen, mit gewissen Personen, mit bestimmten

Genres, Komponisten, Gesellschaften, Instrumenten, Rhythmus-, Melodie-, Klang- und Qualitätsvorstellungen assoziiert werden. Sätze wie „Ich kann das nicht, ich bin unmusikalisch“; „Ich spiele kein Instrument“ oder Bewertungen wie „Das klingt hässlich“ „Das war gut“; „Das war nicht gut“, seitens des Patienten können ein Ausdruck seines persönlichen Bildes und seiner Wertevorstellung von Musik sein. Der Therapeut ist gefordert im Bewusstsein der individuellen Hörgewohnheiten und Wertevorstellungen des Patienten zu arbeiten, und diese gegebenenfalls in den Prozess mit einzubinden und gemeinsam mit dem Patienten zu reflektieren und bewusst zu machen, wenn diese zum Ausdruck kommen oder im Therapieprozess zum Hindernis werden. Der Musikbegriff der Musiktherapie ist sehr weit gefasst. Während durch die abendländische Kulturgeschichte Musik sich als autonome Tonkunst mit festgelegten Formstrukturen emanzipiert hat und dadurch Werkcharakter und im 20. Jahrhundert durch die Mediamorphose zusätzlich Warencharakter erhalten hat, setzt die moderne Musiktherapie mit der Improvisation als ihrem „zentrale[n] Instrument“ einen Kontrapunkt zu dem „Werkbegriff als wesentliche[m] Element des von der Musikwissenschaft behaupteten Musikbegriffs“ (Becker 2009, 285). Der Musikbegriff in der Musiktherapie bezieht Geräusche mit ein und umfasst alle musikalischen Phänomene wie Töne, Klänge, Rhythmen, Melodiefragmente, usw. Auch geht es in der Musiktherapie nicht zentral um die Auseinandersetzung mit oder die Erarbeitung von bereits komponierten Stücken. Vielmehr nimmt sie zusätzlich die Improvisation als flexible musikalische Form mit Prozesscharakter hinzu, welche die Möglichkeit bietet, außermusikalische Aspekte in und durch die Musik zum Ausdruck kommen zu lassen, und die Musik als ein interaktiv-kommunikatives Ausdrucksphänomen zu verstehen (Becker 2009, 287f). Damit kommen im musiktherapeutischen Setting sowohl eine große Bandbreite musikalischer Phänomene und Formenbildungen als auch bestehende musikalische Werke zum Tragen. Vor diesem weiten musikalischen Hintergrund arbeitet der Therapeut. Die jeweilige Funktion und Bedeutung des musikalischen Materials wird in der jeweiligen Situation zwischen Therapeut und Patient zugewiesen (Becker 2009, 289).

IV. Untersuchung der Zusammenhänge

Welche Zusammenhänge bestehen nun zwischen der Veränderung der Betrachtungsweise von Musik und der Etablierung der modernen Musiktherapie in Österreich hinsichtlich der vorliegenden Untersuchung?

Auf den ersten Blick sind keine direkten Zusammenhänge festzustellen. Die Musiktherapie hat ihre Wurzeln in den kleinen Kreisen der landläufig noch nicht populären musikpädagogischen Reformbewegungen der frühen ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt sie sich hauptsächlich vom universitären Bereich aus, in Kooperation mit der Medizinischen Universität Wien und im Austausch mit internationalen Musiktherapieausbildungen. Betrachtet man die in Kapitel II dieser Arbeit untersuchten Verläufe und Perspektiven in der Musikanschauung, behandelt die Zeitschrift *Musikerziehung* zwar in einem Artikel die therapeutische Wirkungsweise von Musik anlässlich der Einrichtung des universitären Lehrgangs Musiktherapie in Wien 1959, jedoch eine Wende in der Veränderung der Musikbetrachtung lässt sich nicht eindeutig im Kontext dieses Artikels oder der nachfolgenden Beiträge feststellen.

Betrachtet man die in Kapitel I angeführten Aspekte der Situation des Musikhörens im 20. und 21. Jahrhundert zusammen mit dem in Kapitel II angeführten Verlauf einer Musikanschauung genauer, und stellt man parallel dazu den historischen Handlungsstrang der Entwicklung der Musiktherapie auf, lassen sich dennoch Gemeinsamkeiten und mögliche Zusammenhänge annehmen:

Ein interessanter Zusammenhang, der sich beobachten lässt, ist der gleiche Zeitraum, in dem sich sowohl die moderne Musiktherapie etabliert, als auch signifikante Veränderungen der Situation und Art und Weise der Tätigkeit des Musikhörens (wie sie in Kapitel I dieser Arbeit dargestellt sind) sich vollziehen. Das Radio, dessen Entwicklung vielfach zur Veränderung der Hörgewohnheiten geführt hat, wird in etwa zur selben Zeit, also um die Jahrhundertwende erfunden, zu der sich auch in den musikpädagogischen Reformbewegungen erste Schritte und Ideen für eine spätere Musiktherapie abzeichnen. Die Entwicklungen in weiterer Folge verlaufen für die Musiktherapie allerdings nicht so populär wie für den Rundfunk: Während das Radio vor allem durch die Propaganda der Nazis Verbreitung erfährt, wird die Entwicklung der Musiktherapie durch das Regime unterbrochen und kann erst nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgenommen werden. Ob nun die inzwischen durch die

beschleunigte Mediamorphose veränderte Art des Musikhörens diese Entwicklung begünstigt hat, oder ob es eine der Folgen der Neuorientierung ist, welche in der Musikanschauung in der Nachkriegszeit stattfindet und ein Interesse für einen heilsamen Einsatz von Musik bedingt, ist offen. Aus der Geschichte der Wiener Musiktherapie selber geht hervor, dass ihre Institutionalisierung an der Universität verschiedenen Ärzten, Musikern und Musikpädagogen sowie einflussreichen, offenbar überzeugten Persönlichkeiten zu verdanken ist, die von den aus Amerika und Schweden kommenden Inspirationen und Inputs begeistert wurden. Man kann hier eine Kombination aus einer nach dem Westen orientierten Haltung und dem gleichzeitigen Wunsch nach „gesunden“ und „heilsamen“ Werten, der in den Beiträgen der Zeitschriften der Nachkriegszeit aufkommt, wahrnehmen. Es ist anzunehmen, dass diese Kombination den Startschuss für eine Musiktherapieausbildung in Wien begünstigt haben könnte.

Eine weitere interessante Beobachtung ist, dass dem Ergebnis der Untersuchung in Kapitel II nach für den Rezipienten in der Musik der Gesundheitswert eine große Bedeutung gewonnen hat. Der in Kapitel I.3 beschriebene „souveräne Rezipiententyp“ ist imstande, sich dank des einfachen Zugangs durch die technischen und digitalen Errungenschaften die Musik nach den eigenen Bedürfnissen zu richten. Der Untersuchung der Musikanschauung nach entwickelt er unter anderem die Tendenz, Musik zum eigenen Wohlbefinden, zur Erhöhung der Lebensqualität sowie zur emotionalen Selbstregulation und zur Stärkung der Ich-Identität einzusetzen. Die hohe Wichtigkeit von Musik für den Menschen liegt in ihrer Vielfalt der Wirkungskraft und in ihren gesundheitsfördernden Eigenschaften begründet, die der souveräne Hörer in diesem Gewahrsein (oder auch im Unbewussten) für sich nützt. Dem Ergebnis der Untersuchung der Musikanschauung dieser Arbeit zufolge, ist dieses Bewusstsein ab etwa den 1960er Jahren merklich im Zunehmen. Bewusstsein heißt nicht Wissen, und so wenig die Forschung an bestimmte Aussagen über Wirkungsweisen von Musik herankommt, soviel bleibt die Musikwirkung immer auch ein Stück weit „Mysterium“ und Faszinosum. Die Musikanschauung wird dadurch immer in Bewegung, im Wandel bleiben. Bewegung und Wandel in der Musikanschauung sind auch in der Geschichte der Wiener Musiktherapie bis heute zu erkennen. Zu einer anthroposophischen Ansicht der Musikwirkung, sowie medizinische Untersuchungen, kommt die Musik heute vor allem im Kontext von psychotherapeutisch orientierten Methoden zur Anwendung und gilt unter anderem als Mittel zur Förderung der Selbstwahrnehmung, als Kommunikationsmedium, als Ausdrucksmittel für das innere Erleben, zur Tiefenentspannung, als Medium zur Gestaltung der musiktherapeutischen Beziehung.

Musik wird als therapeutisches Medium ernst genommen. Die Aufmerksamkeit für eine Wirkung der Musik auf die Psychodynamik des Menschen wächst. Dies lässt annehmen, dass damit die Wertschätzung und positive Einstellung gegenüber der Musiktherapie zunimmt und deren weiteren Etablierung zugute kommt. Sicherlich, das Erringen des eigenen Berufsgesetzes, die Zunahme an Anstellungen im klinischen sowie heilpädagogischen Bereich und die Gründung zweier neuer Universitätslehrgänge sind Errungenschaften, welche zu einem großen Teil ambitioniert arbeitenden Musiktherapeuten zu verdanken sind. Gleichwohl möchte ich hier die Annahme aufstellen, dass auch die Wandlung in der Musikbetrachtung der Gesellschaft die Entwicklung der Musiktherapie mit begünstigt hat, deren Popularität fördert und auch weiterhin unterstützen wird.

V. Conclusio

In dieser Arbeit wurde die Situation des Hörens von Musik im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts beschrieben, eine Untersuchung der Wandlung in der Musikanschauung durchgeführt, die Geschichte der Musiktherapie in Österreich dargestellt und im Anschluss angenommene Zusammenhänge zwischen den Veränderungen in der Musikwahrnehmung, der Musikbetrachtung und der Etablierung der Musiktherapie untersucht.

Die kurz vor Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzende Mediamorphose bringt grundlegende Veränderungen für die Aktivität des Hörens mit sich. Über technische Gerätschaften kann Musik aufgenommen und reproduziert werden. Musik wird nicht mehr „nur“ live angehört, sondern zunehmend, und vor allem durch den raschen Fortschritt der Technik, über Radio und Schallplatte (später CD, MP3, Internet usw.) vernommen. Damit verändern sich auch die Verhaltensweisen beim Musikhören und der Umgang mit dem Medium an sich. Der Mensch kann nach Belieben selber wählen, welche Musik er hören möchte und welche nicht, er entwickelt individuelle Hörgewohnheiten. Das Hören von „Übertragungsmusik“, wie die Musiksoziologie die über technische Geräte wiedergegebene Musik nennt, wird zu einer selbstverständlichen Begleitung im Alltag und einer beliebten Freizeitaktivität. Der Wert des aktiven Spielens von Musik, das Erlernen eines Instruments, wird dadurch nicht geschmälert, Musik zu hören inspiriert zum selber Spielen. Auch eine von Musikpädagogen befürchtete Abstumpfung der Musikästhetik der Masse tritt bislang nicht ein. Zwar wird von Radiosendern und Musikindustrien viel „Mainstream“ produziert, der Mensch entwickelt aber immer noch einen individuellen Musikgeschmack.

Die Untersuchung der Musikanschauung im Verlauf des 20. und 21. Jahrhunderts anhand musikpädagogischer Zeitschriften ergab, dass diese im Laufe der Zeit mehrere Veränderungen durchmachte. Musik gilt als Lifestyle, als „erlernbarer“ Teil der Bildung und als Fortschritt der Kultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Nationalsozialismus wird sie als Propagandamittel und sehr bewusst zur Funktionalisierung missbraucht. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute erhält die Musik eine Vielzahl an Wirkungszuschreibungen, insbesondere die Wirkungen auf die Psyche, die Emotionen und die kognitive Leistungsfähigkeit, und die Bedeutung der Musik für eine ganzheitlich verbesserte Lebensqualität wird wichtig. Die Entwicklung der Musiktherapie in Österreich, die ebenso wie die technische Mediamorphose ihren Anfang um die Jahrhundertwende zum

20. Jahrhundert hat, findet bis zum 3. Reich in kleinen Kreisen statt, von einzelnen Reformmusikpädagogen getragen. Nach dem 2. Weltkrieg wird das Musiktherapiestudium an der damaligen Akademie für Musik und Darstellende Kunst eingerichtet und entwickelt sich von dort aus hauptsächlich im universitären Bereich, in Kooperation mit der Medizinischen Universität und im Austausch mit internationalen musiktherapeutischen Ausbildungen. Die Untersuchung einer angenommenen Verbindung zwischen der Entwicklung der Musiktherapie und den Wandlungen in Musikwahrnehmung und -betrachtung ergaben, dass es keine signifikanten Zusammenhänge gibt. Es wird aber angenommen, dass die über die vergangenen Jahre unter anderem etablierte Anschauung von Musik als den Menschen ganzheitlich positiv beeinflussendes Medium durchaus für die Weiterentwicklung des Gesundheitsberufes Musiktherapie förderlich ist.

VI. Bibliographie

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1968): „Soziologische Anmerkungen zum deutschen Musikleben.“ In: *Deutscher Musikrat – Referate – Informationen*, Nr. 5 [unter dem Titel „Anmerkungen zum deutschen Musikleben“ auch in: Impromptus 1968 und in GS 17]
- Allesch, Christian G. (1996): „Kultur- und sozialpsychologische Aspekte.“ In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/ Knill, Paolo j./Weymann Eckhard (Hg.): *Lexikon Musiktherapie*, Hogrefe-Verlag, Göttingen, S. 188-190.
- Becker, Maria (2009): „Musikbegriff.“ In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann: Eckhard (Hg.), *Lexikon der Musiktherapie*, Hogrefe Verlag Göttingen, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 285-289
- Behne, Klaus-Ernst (2007): „Aspekte einer Soziologie des Musikgeschmacks“ In: de la Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hg.), *Musiksoziologie, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 4*, Laaber Verlag, Laaber, S. 418-437
- Behne, Klaus-Ernst (2010): „Präferenz / Einstellung“ In: de la Motte-Haber, Helga/von Loesch, Heinz/Rötter Günther/Christian Utz (Hg.) *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft, Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*, Laaber Verlag. Laaber 2010, S. 382-387
- Blaukopf, Kurt (1996) *Musik im Wandel der Gesellschaft, Grundzüge der Musiksoziologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2. erweiterte Auflage
- Blaukopf, Kurt (1989) „Musik in der Mediamorphose: Plädoyer für eine kulturelle Marktwirtschaft.“ In: *Media Perspektiven*, Heft 9, S.553
- Bontinck, Irmgard (Hg.) (1999): *Musik/Soziologie/..., Thematische Umkreisungen einer Disziplin*, Vier Viertel Verlag, Strasshof
- Bruhn, Herbert/Kopiez, Reinhard/Lehmann Andreas C. (Hg) (2008): *Musikpsychologie, Das Neue Handbuch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg
- Bullerjahn, Claudia (2008): „Musik und Bild“, In: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Hrsg. H. Bruhn / R. Kopiez / A. C. Lehmann, Reinbeck: Rowohlt, S. 205-222.
- de la Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hg.) (2007), *Musiksoziologie, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 4*, Laaber Verlag, Laaber

- de la Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (2007): „Musikalische Sozialisation“ In: de la Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hg.): *Musiksoziologie, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 4*, Laaber Verlag, Laaber, S. 389-417
- de la Motte-Haber, Helga/von Loesch, Heinz/Rötter Günther/Christian Utz (Hg.) (2010) *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft, Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*, Laaber Verlag. Laaber
- Decker-Voigt, Hans-Helmut/Oberegelsbacher, Dorothea/Timmermann, Tonius (Hg.) (2008): *Lehrbuch Musiktherapie*, Ernst Reinhard Verlag, München
- Decker-Voigt, Hans-Helmut (2008): Forschungsstand Musikmedizin und Musikpsychologie oder: „Das Gehirn hört mehr als die Ohren.“ In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Oberegelsbacher, Dorothea/Timmermann, Tonius (Hg.): *Lehrbuch Musiktherapie*, Ernst Reinhard Verlag, München, S. 37-46
- Eckard, J. (1986): „Musik im Hörfunk: für wen? Ausgewählte Ergebnisse einer Untersuchung des Westdeutschen Rundfunks.“ In Hoffmann-Riem, W./Teichert, W. (Hg.), *Musik in den Medien* (S.158-176)
- Ehrenforth, Karl Heinrich (2010): *Geschichte der musikalischen Bildung, Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen, Von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart*, Schott Music GmbH&Co. KG, Mainz
- Frohne-Hagemann, Isabelle (2009): Rezeptive Musiktherapie. In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann: Eckhard (Hg.), *Lexikon der Musiktherapie*, Hogrefe Verlag Göttingen, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 411-415
- Gebesmair, Andreas (2001): *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden
- Gembris, Heiner (2009): „Rezeptionsforschung.“ In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Weymann: Eckhard (Hg.), *Lexikon der Musiktherapie*, Hogrefe Verlag Göttingen, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, S. 404-409
- Horden, Peregrine (2000): „Musikal Solutions: Past and Present in Music Therapy.“ In: Horden, Peregrine (Hg.), *Music as medicine. The history of music therapy since antiquity*, Aldershot, Ashgate, S. 4-40
- Kalies, C., Lehmann, A.C. & Kopiez, R. (2008): „Musikleben und Live-Musik“ In: Bruhn, Herbert/Kopiez, Reinhard/Lehmann Andreas C. (Hg), *Musikpsychologie, Das Neue Handbuch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, S. 293-315
- Kater, Michael H. (2000): *Die missbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, Piper Verlag GmbH München

- Kleinen, Günther (2010a): „Alltagskultur“ In: de la Motte-Haber, Helga/von Loesch, Heinz/Rötter Günther/Christian Utz (Hg.), *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft, Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*, Laaber Verlag, Laaber, S. 32-36
- Kleinen, Günther (2010b) „Erlebnisgesellschaft“ In: de la Motte-Haber, Helga/von Loesch, Heinz/Rötter Günther/Christian Utz (Hg.), *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft, Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*, Laaber Verlag, Laaber, S. 112f
- Kleinen, Günther (2007) „Musikalische Lebenswelten“ In: Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hg.), *Musiksoziologie, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 4*, Laaber Verlag, Laaber, S. 438-455
- Kleinen, Günther (2008): „Musikalische Sozialisation“ In: Bruhn, Herbert/Kopiez, Reinhard/Lehmann Andreas C. (Hg), *Musikpsychologie, Das Neue Handbuch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, S. 37-66
- Kopiez, Reinhard (2008): „Wirkungen von Musik“ In: Bruhn, Herbert/Kopiez, Reinhard/Lehmann Andreas C. (Hg), *Musikpsychologie, Das Neue Handbuch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, S. 525-547
- Kraus, Werner (Hg.) (2011): *Die Heilkraft der Musik, Einführung in die Musiktherapie*. Verlag C.H.Beck, München, 3. aktualisierte Auflage
- Kümmel, Werner Friedrich (1977): *Musik und Medizin, Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*. Alber, Freiburg
- Mahns, Wolfgang (1996): „Denkmodelle, Menschenbilder in der Musiktherapie.“ In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/ Knill, Paolo j./Weymann Eckhard (Hg.) *Lexikon Musiktherapie*, Hogrefe Verlag, Göttingen
- Mark, Desmond (Hg.) (1996): *Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG – Studie 1932: der Beginn der modernen Rundfunkforschung* / [eine Publ. der Abteilung für Musikpädagogik der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien], Wien, Mühheim a.d. Ruhr, Guthmann-Peterson
- Meischein, Burkhard (2010): „Publikum / Öffentlichkeit“ In: de la Motte-Haber, Helga/von Loesch, Heinz/Rötter Günther/Christian Utz (Hg.), *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft, Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*, Laaber Verlag, Laaber, S. 392-394
- Möller, Hans Jürgen (1971): *Musik gegen den Wahnsinn*, J. Fink Verlag, Stuttgart

- Möller, Hans Jürgen (1974): „Psychotherapeutische Aspekte in der Musikanschauung der Jahrtausende.“ In: Revers, Wilhelm Josef/Harrer, Gerhart/Simon, Walter C.M. (Hrsg.): *Neue Wege der Musiktherapie. Grundzüge einer alten und neuen Methode.* Econ, Düsseldorf/Wien, S. 53-160
- Mössler Karin (2008): *Wiener Schule der Musiktherapie, Von den Pionieren zur Dritten Generation (1957 bis heute)*, Wiener Beiträge zur Musiktherapie, Band 8, Praesens Verlag, Wien
- Münch, Thomas (2007): „Musik im Radio, Fernsehen und Internet, Inhalte, Nutzung und Funktionen“ In: Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hg.), *Musiksoziologie, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 4*, Laaber Verlag, Laaber, S. 370-388
- Münch, Thomas (2008): „Musik in den Medien“ In: Bruhn, H./Kopiez, R./Lehmann, A. C. (Hg.) *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbeck: Rowohlt, S. 266-289
- Oberegelsbacher, Dorothea/Timmermann, Tonius (2008a): „Forschungsstand Musiktherapie“ In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Oberegelsbacher, Dorothea/Timmermann, Tonius (Hg.): *Lehrbuch Musiktherapie*, Ernst Reinhard Verlag, München, S. 27-34
- Oberegelsbacher, Dorothea/Timmermann, Tonius (2008b): „Praxisfelder und Indikation“ In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Oberegelsbacher, Dorothea/Timmermann, Tonius (Hg.): *Lehrbuch Musiktherapie*, Ernst Reinhard Verlag, München 2008 S. 21-26
- Oberegelsbacher, Dorothea/Timmermann, Tonius (2008c): „Musiktherapie der Gegenwart“ In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Oberegelsbacher, Dorothea/Timmermann, Tonius (Hg.): *Lehrbuch Musiktherapie*, Ernst Reinhard Verlag, München 2008 S. 94-99
- Parzer, Michael (Hg.) (2010) *Kurt Blaukopf. Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte*, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main
- Plahl, Christine (2008): „Musiktherapie – Praxisfelder und Vorgehensweisen.“ In: Bruhn, Herbert/Kopiez, Reinhard/Lehmann Andreas C. (Hg.), *Musikpsychologie, Das Neue Handbuch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, S. 630-652
- Rötter, Günther (2010) „Hörertypologie“ In: de la Motte-Haber, Helga/von Loesch, Heinz/Rötter Günther/Christian Utz (Hg.) *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft, Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*, Laaber Verlag, Laaber, S. 174-175
- Sanio, Sabine (2010): „Geschmack“ In: de la Motte-Haber, Helga/von Loesch, Heinz/Rötter Günther/Christian Utz (Hg.) *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*,

- Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*, Laaber Verlag.
Laaber, S. 154
- Schramm, Holger/Kopiez, Reinhard (2008): „Die alltägliche Nutzung von Musik“ In: H. Bruhn/R. Kopiez /A. C. Lehmann (Hg), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbeck: Rowohlt, S. 256-265
- Sloboda, J.A./O’Neill, S.A. (2001) „Emotions in everyday listening to music.“ In: Juslin, P.N./Sloboda, J.A. (Hg.), *Music and emotions: Theory and research*. New York: Oxford University Press, S.415-429
- Smudits, Alfred (2007): „Wandlungsprozesse der Musikkultur“ in: Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hg.), *Musiksoziologie, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 4*, Laaber Verlag, Laaber, S. 111-145
- Sperlich, Regina (2010): „Mediamorphose“ In: de la Motte-Haber, Helga/von Loesch, Heinz/Rötter Günther/Christian Utz (Hg.) *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft, Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*, Laaber Verlag. Laaber, S. 277-278
- Timmermann, Tonius (1998): *Musen und Menschen, Musik in Selbsterfahrung und Therapie*, Kreuz Verlag, Zürich
- Timmermann, Tonius (2008a): „Historische Aspekte“ In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Oberegelsbacher, Dorothea/ Timmermann, Tonius, (Hg.) *Lehrbuch Musiktherapie*, Ernst Reinhard Verlag, München 2008, S. 85-93
- Timmermann, Tonius (2008b): „Praxeologie“ In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Oberegelsbacher, Dorothea/ Timmermann, Tonius, (Hg.) *Lehrbuch Musiktherapie*, Ernst Reinhard Verlag, München 2008, S. 53-63
- Timmermann, Tonius (2008c): „Rezeption“ In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Oberegelsbacher, Dorothea/ Timmermann, Tonius, (Hg.) *Lehrbuch Musiktherapie*, Ernst Reinhard Verlag, München 2008, S. 68-72
- Timmermann, Tonius (2011): „Rezeptive und aktive Musiktherapie in der Praxis“ In: Kraus, Werner (Hg.): *Die Heilkraft der Musik, Einführung in die Musiktherapie*. Verlag C.H.Beck, München, 3. aktualisierte Auflage, S. 50-66

Zeitschriften

- Anonym (1960) „Lehrgang für Musiktherapie in Wien.“ In: *Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege*, 14. Jahrgang, Heft 1, Österreichischer Bundesverlag, Wien, S. 31
- Blaukopf, Kurt (1975): „Jugend und musikalische Innovation.“ In: Lafite, Elisabeth (Hg.) *Österreichische Musikzeitschrift*, 30. Jahrgang, Heft 1/2, Wien, S. 4-8
- Böckle, Roland (1981): „Musik am Arbeitsplatz.“ In: *Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs. Organ der AGMÖ*, 34. Jahrgang, Österreichischer Bundesverlag, Wien, S. 196-208
- Bresgen, Cesar (1980): „Weltgeltung österreichischer Musik.“ In: *Musikerziehung. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs. Organ der AGMÖ*, 34. Jahrgang, Österreichischer Bundesverlag, Wien, S. 3-8
- Cerha, Gertraud (2007): „Zur Zukunft der Musik.“ In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 62. Jahrgang, Wien, S. 7-17
- Dechant, Rudolf (1947): „Vom Sinn der Kunst.“ In: *Musikerziehung. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs*, 1. Jahrgang, Österreichischer Bundesverlag, Wien, S. 2
- Donat, Gustav (1925): „Prolegomena zu einer künftigen Musikpädagogik.“ In: *Musikpädagogische Zeitschrift*, 15. Jahrgang, Heft 1, Wien, S. 16-19
- Dworzak-Müller, Malwine (1914): „Musizieren bei offenem Fenster.“ In: *Musikpädagogische Zeitschrift*, 4. Jahrgang, Heft 5, Wien, S. 169
- Ellenberger, Hugo (1955): „Erziehung durch die Kunst – Erziehung zur Kunst.“ In: *Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege*, 8. Jahrgang, Österreichischer Bundesverlag, Wien, S. 205-207
- Fleischmann, H.R (1914): „In ernster Zeit.“ In: *Musikpädagogische Zeitschrift*, 4. Jahrgang, Wien, S. 334-336
- Glaser, Werner Wolf (1960): „Über die therapeutischen Wirkungen von Intervallen.“ In: *Musikerziehung. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege*, 14. Jahrgang, Heft 1, Österreichischer Bundesverlag, S. 31
- Gruhn, Wilfried (2002): „Macht Übung den Meister? Zum Einfluss kognitiver Potenziale auf die musikalische Leistung.“ In: *Österreichische Musikzeitschrift* 57. Jahrgang, Heft 1, Wien, S. 13-19

- Haböck, Franz (1914): „Rückblick und Ausblick zur Zeitwende.“ In: *Musikpädagogische Zeitschrift*, 8. Jahrgang, Wien, S. 89-91
- Hattinger, Wolfgang (2007): „Zwischen Anspruch und Event. Vom schlechten Gewissen der Musikmacher.“ In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 62. Jahrgang, Wien, S. 18-26
- Hoya, A. von (1914): „Zur Berufswahl und sozialwirtschaftlichen Sachlage im Musikerstand.“ In: *Musikpädagogische Zeitschrift*, 4. Jahrgang, Heft 4, Wien, S. 117-120, 161-165
- Huber, Michael (2010): „Das Musikleben in Österreich. Ausgewählte Ergebnisse einer aktuellen Studie.“ In: *Musikerziehung*, AGMÖ, Jahrgang 63, Wien, S. 28-33
- Kabrda, Rudolf (1976): „Popmusik in der AHS“ In: *Musikerziehung*. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs, 30. Jahrgang, Österreichischer Bundesverlag, Wien, S. 13-16
- Kalisch, Volker (1991): „Brauchen wir Musik? – Ein Vortrag.“ In: *Musikerziehung*, Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs. Organ der AGMÖ, 45. Jahrgang, Österreichischer Bundesverlag, Wien, S. 51-59
- Krones, Hartmut (1975): „Musikerziehung heute und morgen. Probleme eines unbequemen Faches.“ In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 30. Jahrgang, Heft 1/2, Wien, S. 9-14
- Lafite, Elisabeth/ Diederichs-Lafite, Marion (1981): „Gesucht: Publikum für Neue Musik.“ In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 36. Jahrgang, Heft 4, Wien, S. 201-202
- Lechthaler, Josef (1947): „Musikerziehung in Österreich.“ In: *Musikerziehung*. Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs, 1. Jahrgang, Österreichischer Bundesverlag, Wien, S. 3-5
- Marckhl, Erich (1955): „Musikschaffen und Gesellschaft. Kein musiksoziologischer Versuch, nur Überlegungen eines Musikschaffenden, der musikkulturelle Verwaltungstätigkeit berät.“ In: *Musikerziehung*. Zeitschrift zur Erneuerung der Musikpflege, 8. Jahrgang, Österreichischer Bundesverlag, Wien, S. 195-201
- Mark, Desmond (1996): Jugend, Musik und Medien – Plädoyer für eine unvoreingenommene Diskussion. In: *Musikerziehung*. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs. Organ der AGMÖ, 50. Jahrgang, Österreichischer Bundesverlag Wien, S. 64-70
- Mastnak, Wolfgang (1991): „Mozartklänge und Traumbilder. Rezeptionsdidaktik jenseits des Rationalen.“ In: *Musikerziehung*, Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs. Organ der AGMÖ, 45. Jahrgang, Österreichischer Bundesverlag Wien, S. 60-66
- Matzenauer, Friedrich (1925): „Ueber Hausmusik.“ In: *Musikpädagogische Zeitschrift*, 16. Jahrgang, Wien, S.1-2

- Petsche Hellmuth/Bhattacharya Joydeep (2002): „Musikalisches Denken und Intelligenz.“ In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 57. Jahrgang, Heft 1, Wien 2002, S. 6-12
- Ringel, Erwin (1989): „Tiefenpsychologie und Musik.“ In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 44. Jahrgang, Heft 5, Wien, S. 210-214
- Rössel-Majdan, Karl (1961): „Die Publikumsmeinung zum Radio-Programm.“ In: Lafite, Elisabeth (Hg.) *Österreichische Musikzeitschrift*, 16. Jahrgang, Heft 11, Wien, S. 545-546
- Sachs, Hans (1965): „Musik im Rundfunk.“ In: Lafite, Elisabeth (Hg.) *Österreichische Musikzeitschrift*, 20. Jahrgang, Heft 1, Wien, S. 59-61
- Schmolzmüller, Ursula (1987): Die Veränderungen der akustischen Umwelt im 20. Jahrhundert und ihre Auswirkungen bzw. Konsequenzen für die Musikpädagogik. In: *Musikerziehung*. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs. Organ der AGMÖ, 40. Jahrgang, Österreichischer Bundesverlag Wien, S.184-191
- Sensibile (1916): „Brief an einen Wiener Künstler im Frontdienst.“ In: *Musikpädagogische Zeitschrift*, 6. Jahrgang, Wien, S. 19-20
- Sittner, Hans (1959): „Über musikalische Wirkungen.“ In: Lafite, Peter (Hg.) *Österreichische Musikzeitschrift*, 14. Jahrgang, Heft 2, Wien S. 51-56
- Sittner, Hans (1965a): „Musikleben unserer Zeit.“ In: *Musikerziehung*, 18. Jahrgang, Heft 5, Österreichischer Bundesverlag, Wien, S. 195-198
- Sittner, Hans (1965b): „Musikerziehung in unserer Zeit.“ In: Lafite, Elisabeth (Hg.) *Österreichische Musikzeitschrift*, 20. Jahrgang, Heft 1, Wien, S. 45-50
- Stibi, Sonja (2010): „Mittendrinn...EMP – Kunst der Verbindungen“ In: *Musikerziehung*, Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs, Organ der AGMÖ, Wien, S. 16-25
- Weissengruber, Wolfgang (1987): „Musik und Seele.“ Aufruf zu einer humanen Pädagogik. In: *Musikerziehung*. Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs, Organ der AGMÖ, 40. Jahrgang, Österreichischer Bundesverlag Wien, S. 179-183
- Wellesz, Egon (1915): „Krieg und Musik.“ In: *Musikpädagogische Zeitschrift*, 5. Jahrgang, Wien, S. 107-109

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Graphik „Triadische Konstituierung musikalischer Lebenswelten“ Aus:

Kleinen, Günther, „Musikalische Lebenswelten“ In: Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hg.), *Musiksoziologie, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 4*, Laaber Verlag, Laaber 2007, S. 440

Abbildung 2: Diagramm „Darstellung des historischen Entwicklungsverlaufs der fünf

Mediamorphosen“ Aus: Smudits, Alfred, „Wandlungsprozesse der Musikkultur.“ In: Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hg.) (2007) *Musiksoziologie, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 4*, Laaber Verlag, Laaber, S. 113

Abbildung 3: Graphik „Prozessmodell musikalischer Urteilsbildung nach Hans Neuhoff“

Aus: de la Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (2007) „Musikalische Sozialisation.“ In: de la Motte-Haber, Helga/Neuhoff, Hans (Hg.), *Musiksoziologie, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 4*, Laaber Verlag, Laaber, S. 408

Abbildung 4: Graphik „MedienNutzerTypologie (MNT)“ Aus: Kalies, C./Lehmann,

A.C./Kopiez, R. (2008) „Musikleben und Live-Musik.“ In: H. Bruhn / R. Kopiez / A. C. Lehmann (Hg.) *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbeck: Rowohlt S. 299

Abbildung 5: Diagramm „Was man in der Freizeit wie oft macht“ Aus: Huber, Michael

(2010): „Das Musikleben in Österreich. Ausgewählte Ergebnisse einer aktuellen Studie.“ In: *Musikerziehung*, AGMÖ, Jahrgang 63, Wien, S. 28

Abbildung 6: Diagramm „Was den Österreichern an ihrer Musik wichtig ist“ Aus: Huber,

Michael (2010): „Das Musikleben in Österreich. Ausgewählte Ergebnisse einer aktuellen Studie.“ In: *Musikerziehung*, AGMÖ, Jahrgang 63, Wien, S. 30

Abbildung 7: Tabelle „Bereiche und Praxisfelder, in denen Musiktherapie angewendet wird.“

Aus: Plahl, Christine (2008): „Musiktherapie – Praxisfelder und Vorgehensweisen.“ In: Bruhn, Herbert/Kopiez, Reinhard/Lehmann Andreas C. (Hg.), *Musikpsychologie, Das Neue Handbuch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, S. 635

Abbildung 8: Tabelle „Musiktherapeutische Vorgehensweisen“ Aus: Timmermann, Tonius

(2008b): „Praxeologie“ In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/Oberegelsbacher, Dorothea/ Timmermann, Tonius, (Hg.) *Lehrbuch Musiktherapie*, Ernst Reinhard Verlag, München, S. 56

Internet

Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich 2008 BGBl. I, Ausgegeben am 2. Juli 2008 -

Nr. 93, Online im Internet: <http://www.oebm.org/files/musiktherapiegesetz.pdf> [Stand 2012-12-14, 10:45]

Fitzthum, Elena (2005): „Prägende Aspekte und Einflussnahmen auf dem Weg zur institutionalisierten Musiktherapie in Wien von 1945 bis 1960.“ Online im Internet: http://www.oebm.org/files/jf_fitzthum_2005.pdf [Stand 2012-12-08, 21:44]

Liessmann, Konrad Paul: „Adorno - Anders/Zur Kunst des Hörens - Typologie des Hörens (nach Adorno)“, *Österreichische Musikzeitschrift*, Online im Internet: <http://portraits.klassik.com/musikzeitschriften/template.cfm?AID=860&Seite=1&Start=1> [Stand 2012-11-15, 21:26]

ORF Markt- und Medienforschung: „Medienbesitz und Mediennutzung der Jugendlichen in Österreich.“ Online im Internet: http://mediaresearch.orf.at/c_studien/Mediennutzung%20Jugendlicher%202008.pdf [Stand 2012-11-18, 15:49]

ORF Markt- und Medienforschung: „Radionutzung im ersten Halbjahr 2012“. Online im Internet: http://mediaresearch.orf.at/c_radio/console/blank.htm?c_radio_daten [Stand 2013-01-06, 14:07]

musikbildung.at: Startseite > Bildung & Ausbildung > Musikschulen. Online im Internet: <http://www.musikbildung.at/index.php/bildung/musikschulen> [Stand 2012-11-25, 15:47]

Statistik Austria: Statistiken > Bildung, Kultur > Kultur > Volkskultur. Online im Internet: http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/volkskultur_heimat_und_brauchtumspflege/index.html, [Stand 2012-11-25, 15:47]

Wiener Institut für Musiktherapie: Startseite > Das Institut. Online im Internet: <http://www.wim-musiktherapie.at/institut.html> [Stand 2012-12-14, 11:52]

VII Erklärung

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benützt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

VIII. Abstract

Deutsch

Die Diplomarbeit untersucht mögliche Zusammenhänge zwischen Veränderungen in der Musikwahrnehmung und -betrachtung im 20. und 21. Jahrhundert und der parallel verlaufenden Etablierung von Musik als therapeutischem Medium in Österreich. Erläutert wird zunächst die sich wandelnde Situation des Musikhörens in der Zeit der technischen und digitalen Mediamorphose. Anhand einer Untersuchung von Beiträgen österreichischer musikpädagogischer Zeitschriften werden Veränderungen in der Musikanschauung nachvollzogen. Dem gegenübergestellt wird die Entwicklung der Wiener Schule der Musiktherapie. Die Untersuchung ergab, dass keine signifikanten Zusammenhänge zwischen der Entwicklung der Musiktherapie und den Wandlungen in der Musikanschauung und -wahrnehmung bestehen. Es wird dennoch angenommen, dass sich die Entwicklungsprozesse von Musikanschauung und Musiktherapie gegenseitig begünstigt haben und begünstigen.

English

This thesis presents research about possible connections between variations in the perception of music and the contemporary establishment of music therapy in the 20th and 21st century in Austria. It describes the changing situation of listening to music through media-morphosis and analyzes how the perception of music evolved based on an appraisal of music-educational magazines. According to this study, there are no significant connections. Still, it can be assumed that the developments of music therapy and the perception of music profited from each other.

IX. Lebenslauf

Judith Prieler

Geboren am 11. September 1987

ju-prieler@gmx.at

Ausbildung

1998-2002	Gymnasium Wien Diefenbachgasse
2002-2006	Musikgymnasium Wien Neustiftgasse
2006-2013	Universität Wien, Diplomstudium Musikwissenschaft
2009-heute	Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Diplomstudium Musiktherapie

Berufliche Erfahrungen

2011	Tontechnische Assistenz, Sommertheater Perchtoldsdorf
2012	Tontechnische Musikeinspielung, Sommertheater Perchtoldsdorf